

Ecsetre komponált sorok
***Weöres Sándor* költészetében**

Jelige: **Vörös ecset**

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	3.
II. Miért éppen Gulácsy és Csontváry?	5.
III. Mediális különbségek (<i>Dalok NaConxypan-ból</i>)	9.
II. 1. A na'conxypani groteszk	10.
II. 2. Az antropomorfizált természet	12.
II. 3. Alakváltás – hangnemváltás.....	15.
IV. Médiumkeveredés (<i>Csontváry-vásznak – Fughetta, A megállt idő</i>)	17.
V. Vázon – szöveg – partitúra (<i>A líra heterogenitása, textuális zene, képszöveg</i>).....	22.
VI. Összegzés.....	25.
Bibliográfia	27.

I. Bevezetés

A képiség és a zene folyamatos játéka, a különböző médiumok egymásra vetítése Weöres Sándor költészetének egyik markáns és egyedi vonása. A Weöres-recepcióban nagy hangsúlyt kap a versek zeneiségének, hangzósságának értelmezése akár a ritmuskombinációk és a verstechnika, akár a zenei struktúrákkal való játék szempontjából.¹ A képiség, a szövegei által teremtett képek és a kép mint másik médium költészetbe emelése azonban méltatlanul kevés figyelmet kap az elemzésekben. Az életműben a képszerűség számtalan módon megjelenik: a konkrétság szintjén a *Szó és kép* című posztumusz kötetben,² a tipográfia szintjén a képversekben (*Tapéta és árnyék, Egérrágta mese, Néma zene, Keresztöltés, Dob és tánc, Keresztárnykép*), Weöres költészetének egyik legspecifikusabb jellegzetessége pedig a médiumok keveredése, a mediális mozgások retorikai konstellációiban való megjelenítése (főként a *Grádicsok éneke* és *A hang vonulása* című kötetek darabjaiban).³

Dolgozatomban Weöres Sándor azon verseiben vizsgálom a kép – szöveg – zene viszonyát, amelyek a festészeti ihletettség mellett referenciálisan egy-egy képzőművészre utalnak. Fő kérdésem egyrészt, hogy e szövegekben milyen poétikai hozadéka van a képzőművészet megidézésének, a festészeti ihletettség hogyan válik a képalkotási stratégia, a poétikai technika alapjává. Másrészt arra szeretnék rávilágítani, hogy a zeneiség milyen módon kap az eddigiektől eltérő megvilágítást a festészeti témájú verseiben. E Weöres-versek a zeneiséggel, a líra hangzósságára való rájátszással többletjelentést adnak kép és szöveg kapcsolatának, és másfajta nézőpontot kínálnak fel a festészet és a költészet találkozásának.

¹ Tamás Attila monográfiájában egész fejezetet szentel „Zenei-iparművészeti” nyelvi alkotástípusok címmel a zenei témájú versek elemzésének, külön figyelmet fordítva a motivikus ismétlődésekre és a hangzásban megmutatkozó zeneiségre (TAMÁS Attila, *Weöres Sándor*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1978, 148-167.). Bata Imre nem fejezetben, hanem külön, az egyes versekhez kapcsolódva foglalkozik a zenei jellegzetességekkel, különös tekintettel a zenei szerkezetek strukturáló szerepét, az ismétlődések, az arányos tagolás, a szimmetria – aszimmetria kérdését érintve (BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Bp., Magvető, 1979.). Kenyeres Zoltán a zenei elven belül a ritmusnak szentel kitüntetett figyelmet az általa játékversnek nevezett verstípus (*Rongyszőnyeg, Magyar etüdök*) vizsgálatakor (KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 85-109.). Hajdú András a weöresi költészet jellegzetességét abban látja, hogy verseiben sajátosan vegyül az időmértékes és a magyaros lüktetés, ami eddig nem hallott tagolást tesz lehetővé (HAJDÚ András, *Mégegyszer a „Bóbita” ritmikájáról*, Magyar Műhely, 1964/7-8, 44-56, 55.). Schein Gábor pedig Weöres egész költészetét zenei jellegűnek titulálja, akinél a nyelv zeneisége „megelőzi a gondolatilag megragadható tartalmakat” (SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor*, Bp., Elektra, 2001, 6.). Pethő Ildikó 2006-os doktori disszertációjában pedig nagy gondot fordít annak rámutatására és rendszerezésére, hogy a versekben pontosan mely poétikai eszközök idézik elő a zenei szerkezetekkel, kompozíciós eljárásokkal, a ritmussal, hangzással és a csenddel való kísérletezést (PETHŐ Ildikó, *A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák Weöres Sándor költészetében*, doktori disszertáció, Szeged, 2006, 41. http://doktori.bibl.u-szeged.hu/270/1/de_2852.pdf [2012-10-18]).

² WEÖRES Sándor, *Szó és kép*, Bp., Pesti Szalon, 1993.

³ Hangzás és vizualitás egymást közvetítő szerepéről Weöres lírájában Harmath Artemisz foglalkozik igen értő és érző módon. Vö. HARMATH Artemisz, *Hulláimok*, Studia Caroliensia, 2008/3-4, 145-164; illetve HARMATH Artemisz, *Variációk hangadásra: Hang és kép kölcsönös medialisága Weöres Sándor és Marno János költészetében*, Alföld 2010/4, 81-87.

Elsősorban a *Dalok NaConxypan-ból* című versét⁴ értelmezem, amely a Gulácsy Lajos festő által megteremtett Na'Conxypan-világot idézi. A dolgozat második felében a *Csontváry-vásznak* című (huszonegy versből álló) versciklusra (azon belül két szövegre, a *Fughettára* és *A megállt időre*) térek ki, amely Csontváry-Kosztka Tivadar festészetére utal. Mindkét esetben a címek megnevező ereje által lesz egyértelmű a két festőre történő utalás, a címek olyan olvasási stratégiát indítanak be, amelynek köszönhetően a verseket olvasás közben Gulácsyhoz és Csontváryhoz kötjük vagy köthetjük. Különbség azonban, hogy a *Dalok NaConxypan-ból* szorosabban kapcsolódik a Gulácsy-képekhez, a szöveg olyan ekphraszisznak⁵ tekinthető, amely a poétikai jegyekkel egyrészt tükrözi a gulácsys stilisztikai eszközöket, másrészt újra is alkotja azokat, vagyis a Gulácsy-birodalom jellegzetességeit a líra eszköztárával szolgáltatta meg. Ezzel szemben a *Csontváry-vásznak* inkább az ekphrasztikus olvasásmód beindítása és annak kiforgatása, sőt felborítása jelenik meg. Valójában sem a címben, sem a szövegekben nincs nyoma annak, hogy pontosan mely képekre íródnak a versek, a kapcsolat a szövegek és a festmények között távolabbi, mint a *Dalok NaConxypan-ból* esetében.⁶

Szövegemben legelőször arra keresem a választ, hogy mi az a szempont, ami miatt éppen Gulácsy és Csontváry festészete válik a Weöres-versekben költészeti témává (*Miért éppen Gulácsy és Csontváry?*). Míg a *Csontváry-vásznak* estében ez csupán trükk, játék, a *Dalok NaConxypan-ból* című versben lényeges, hogy az éppen Gulácsy világát és képeit idézi meg. Ezért nagyobb terjedelmet szentelek a szöveg és a képek között létrejövő párbeszéd lehetséges olvasatának bemutatására, a *Mediális különbségek* című fejezetben azok hasonlóságát és különbségeit részletezem. A *Csontváry-vásznak* huszonegy verse számtalan

⁴ A szövegben Weöres verseit az alábbi kötetből veszem: WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött költemények I-III.*, Bp., Helikon, 2008. Teljes sorok vagy versszakok idézésekor az oldalszámot zárójelben jelzem a főszövegben az idézet mellett. A *Dalok NaConxypan-ból* az I., a *Csontváry-vásznak* versei a II. kötetben szerepelnek, így a megadott oldalszámok is adott kötetekre vonatkoznak.

⁵ Az ekphraszisz fogalma körül természetesen igen nagy a definíciós zűrzavar, én W.J.T. Mitchell meghatározását veszem alapul, így ekphraszisznak a vizuális reprezentáció verbális reprezentációját tekintem (vö. MITCHELL, W.J.T., *Az ekphraszisz és a Másik* = W.J.T.M., *A képek politikája: Válogatott írásai*, szerk. SZÖNYI György Endre, SZAUTER Dóra, Szeged, JATE Press, 2008, 193-222, 194.). A tanulmányában Mitchell nem saját definíciót alkot, hanem James Heffernan meghatározását alapul véve (vö. HEFFERNAN, James, *Ekphrasis and Representation*, *New Literary History* 1991/22.2, 297-316.) vezet be új szempontokat az ekphrasziszról szóló diskurzushoz. Egyetértek Milián Orsolyával abban, hogy e definíció sem problémamentes, a dolgozatomban azonban csupán eszközként használok a fogalmat, nem pedig annak precízebb körbejárása a cél. Emellett termékenynek tartom Milián azon elgondolását, hogy az ekphrasziszra nem műfajként, hanem alakzatként kell tekinteni, tehát elsősorban retorikai természetű, alapvető jellemzője a bemutató, leíró jelleg, a közlés verbális kötöttsége, illetve az, hogy jellegzetes módon reflektál a közvetítés aktusára és médiumára (vö. MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói*, doktori disszertáció, Szeged, 2009, 29 http://doktori.bibl.u-szeged.hu/986/1/orsi_disszertacio.oldalszamokkal.pdf. [2012-10-10]).

⁶ Ez még inkább igazolható e Weöres-versek és az olyan Csontváry-festményekre íródott ekphrasziszok összevetésével, mint Kovács András Ferenc *Csontváry-elégia* vagy *Tárlatvezetés* című költeménye.

ponton különbözik egymástól, így csupán addig és annyiban tekintem őket egységesnek, ameddig a fő – főként a cikluscím hordozta – különbségek felvázolhatók a NaConxypan-verssel szemben. Ezt követően a Csontváry-vásznakból a *Fughetta* és *A megállt idő* című szövegeket érintem (*Médiumkeveredés*). A ciklusban – számos egyéb lehetséges szempont mellett⁷ – a médiumcserét, a versek által konstruált képeket, „Weöres-vásznakat” és a kép – szöveg – zene összefonódását vizsgálom, így e szempont alapján emelem ki az imént megnevezett két verset. Végül arra térek ki, hogy a képzőművészet költészeti tárgyá tétele hogyan eredményez eltérő módon közös poétikai technikát, e versekkel milyen módon jönnek létre olyan szövegek, amelyek a megjelenítés módjában reflektálttá teszik a líra alapvetően heterogén, egyszerre nyelvi, képi és zenei jellegét (*Vászon – szöveg – partitúra*).

II. Miért éppen Gulácsy és Csontváry?

Mivel a versek címéből egyértelmű, hogy mely képzőművészre történik utalás, az egyik első, teljes joggal felmerülő kérdés, hogy mi a kapcsolata a verseknek Gulácsy és Csontváry művészetével, mi az a szempont, ami miatt az ő munkájuk képezi a Weöres-versek kiindulópontját. A kérdés megválaszolásához lényeges hangsúlyozni a különbséget: a *Dalok NaConxypan-ból* a stilisztikai jegyek egybecsengése által szorosabban kapcsolódik a na’conxypan-képekhez,⁸ mint a *Csontváry-vásznak* Csontváry festményeihez. A versek képi utalásai mindkét esetben allegorikusnak tekinthetők, hiszen azok időben korábbi, külső, kulturális jelölőre utalnak.⁹ Az előzetes felületre, konstrukcióra pedig a versek új

⁷ Termékeny például e tekintetben a ciklus mitikus alakverseinek vizsgálata a képalkotás szempontjából. Vagy érdekes néhány olyan *Csontváry-vásznak*beli szöveg értelmezése is, amelyeknek visszatérő szemantikai motívuma az álom, így az álom és képszerűség, a vetítövászon és a benső külsővé tételének összefonódásával nyer jelentőséget a képzőművészet. Erről lásd: HARMATH (2208), i.m., 145-164; illetve a mitikus képalkotással kapcsolatban vö. BARTAL Mária, *Mítosztöredékek újraírása Weöres Sándor Médeia című költeményében*, *Irodalomtörténet* 2009/2, 200-242.

⁸ Egyik tanulmányban sem találkoztam egyértelmű kategorizálással arra vonatkozólag, hogy pontosan mely alkotások sorolhatók „a na’coxypani vonulathoz.” A jellegzetes emberalakok, ruhák, a jellegzetes kisvárosi környezet, illetve az alapján, hogy melyeket említik a legtöbbszor, az alábbi képeket sorolom ide, az elemzés során ezeket érintem: *Na’Conxypanban hull a hó* (*Egynapos hó*), 1913; *Sétálók Na’Conxypanban*, 1909 (*Gyxxvilp*, 1910 körül); *Utca Na’Conxypanban*, 1902; *Cöxxpon*, 1909 körül; *Na’Conxypan (Látomás Veronában)*, 1910–1912; *A Na’Conxypan-i polgármester*, 1909 körül; *Na’Conxypan-i jegyespár*, 1903; *Vasárnap délután Comóban*, 1911–1912; *Na’Conxypani utcarészlet (Acrobatmania)*, 1908 körül; *A hídon bolondos, furcsa népség vonult keresztül*, 1908; *A púpos vénkisasszony régi emlékeit meséli Herbertnek*, 1911–1912; *Na’Conxypani alak (Deux Gulácsy)*, 1909 körül; *Bohócok (Na’Conxypani alakok)*, 1911–1912.

⁹ Allegórián a Paul de Man-i értelemben vett terminust értem, vagyis olyan retorikai alakzatot, amelynél jel és jelentés kapcsolata szükségképpen temporális elemet tartalmaz. Tehát az allegorikus jel olyan jelre utal, amely időben megelőzi azt, az általa alkotott jelentés pedig a korábbi jel ismétlése, amellyel időben sohasem eshet egybe. A szimbólummal ellentétben az allegória lemond „az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét az

olvasatokként jelennek meg. Különbség azonban, hogy míg a *Dalok NaConxypan-ból* esetében felfejthetők a temporálisan korábbi Na'Conxypan-világ elemei, jellemzői, addig a *Csontváry-vásznakban* „csupán” a név köthető a versekhez, a képi felajánlás mögött nincs megbízható analógia, nincs sem motivikus, sem stilisztikai kapcsolat Csontváry képei és a versek között, a „vásznak” tehát valójában üresek. Kézenfekvő lenne, hogy bizonyos versek egy-egy nyelvi megnyilvánulását párhuzamba vonjuk a Csontváry-képek jellegzetességeivel. Ilyen analógia lehetne Csontváry festményein az erőteljes színek dominanciája vagy a szigorú, pontos kompozíciós szerkesztettség. Ez Weöres verseiben is megjelenik például a *Fughettában* a színek sokaságával („piros csörgők tündökölnek,” „kék tojások énekelnek,” „tarka csigaszarvak lengnek” (130.)) vagy a *Hetedik szimfónia* logikai struktúrájában, amely a klasszikus szimfónia szerkezetét képezi le.¹⁰ De mivel ezek a weöresi költészet alapvető jellemzői, nem gondolom megalapozottnak, hogy ezeket a csontvárys jegyek átvételének, megidézésének tekintsük. Harmath Artemisz a mitikus alakversek (például a *Médeia*, a *Minotauros*) többszólamúságából és a mítosz mint monologikus és emlékező médium jellegéből adódónak tekinti azt, hogy a versekben a „távollevő jelenlévővé tételének” kísérlete és egyben kudarca jelenik meg, amely egybecseng Csontváry – a ciklus mottójában is feltüntetett – esztétikai szemléletével: a műalkotáshoz szükséges transzcendens ihlettel.¹¹ Ezt azonban szintén nem tartom elegendő, specifikus tulajdonságnak a festmények és a szövegek közötti kapcsolathoz. Ebből következően az értelmezésben csupán a „Miért éppen Gulácsy?” kérdés lesz hangsúlyos.

Weöres és Gulácsy művészetfelfogása, magatartása több szempontból is hasonlóságot mutat, és éppen e hasonlóság lehet kettejük művészetének kapcsolódási pontja. Mindketten radikális újítók,¹² jellemző műalkotásaikra a maszkhúzás, a jelmezöltés, illetve ezzel összefüggésben egyrészt az én elfedése, másrészt az önteremtés, az én-keresés. Weöres sokat emlegetett „próteuszi magatartása,” az alak-, szerep-, sőt nem-váltás (lásd *Psyché*, 1972) párhuzamba állítható a Gulácsy festészetében (és magánéletében is) megjelenő maszkhúzás gesztusával. Gulácsy esetében fontos jelentésképző szerepe van annak az életrajzi ténynek is,

időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg.” (MAN, Paul de, *A temporalitás retorikája*, ford. Beck András = *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 5-32, 31.)

¹⁰ A *Hetedik szimfónia* és a szimfóniaszerkezet kapcsolatáról lásd: ÚJVÁRI Edit, Weöres Sándor mariológija: *A Hetedik szimfónia értelmezése a Szűz Mária-tisztelet szemszögéből*, Tiszatáj 2003/6, 58-69.

¹¹ HARMATH (2008), i.m., 163-164.

¹² A szakirodalom mindkettejüket – Weörest a költésztörténetben (vö.: SCHEIN, i.m., 5–7.), Gulácsyt pedig a művésztörténetben (vö.: SZABADI Judit, *A modernizmus sorskérdései [bevezetés]*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2008, 7; EISLER Mihály, *Gulácsy Lajos*, Magyar művészet, 1993/2, 65-70, 66; KESERÜ Katalin, *Gulácsy Lajos*, = K.K., Rippl-Rónai, Csontváry, Gulácsy, Bp., Noran, 1999, 33-34.) radikális újítónak tartja.

hogy osztálytársa elmondása alapján ő saját életében is valóságos jelmezeket öltött,¹³ a jelmezt azonban nem egyszerű játékként fogta fel, hanem teljes lényével próbálta megélni, ezt bizonyítják egyrészt beöltöztetései, másrészt bohócképei, amelyek valójában egytől egyig önarcképek.¹⁴ Gulácsy önarcképfestészetében csupán kétszer fordul elő, hogy maszk nélkül vállalja az arcát: legkorábbi, 1903-as, illetve 1908-as *Kalapos önarcképén*. Számosak életművében a jelmezes önarcképek; hol szerzetesként (*Önarckép szerzetes ruhában, Abbés önarckép*),¹⁵ hol dandyként (*Egy hivalkodó fiatalember / Cravate rouge*), hol Don Juanként (*Don Juan kertje*), hol reneszánsz jelmezben jelenik meg (*Önarckép virággal / Reneszánsz ruhás önarckép virággal*). A gondolat fontosságáról vallott nézetét az az Oscar Wilde-idézet többszöri felhasználása is bizonyítja, miszerint „az ember legkevésbé önmaga, ha saját személyében beszél. Adjatok neki álarcot, és az igazat fogja mondani.”¹⁶ Ezt *Pauline Holseel* című írásába is beilleszti, a *Cevian Didoban* pedig mottóként szerepel. Sőt a festő *A Hét* nevű hetilapban is álneveket választott magának,¹⁷ életművének legjellegzetesebb darabjai pedig a bohóccá maszkírozott önarcképek (*Csapszék a Tökölkóhoz; Bohóc, szájában szegfűvel; A bolond és a katona; Bohóc szegfűvel*).¹⁸ Mindez a na'conxypani képek értelmezésére nézve is jelentős: bár a kontúrokkal, az eltérő testrészmérettel, ruhaviselettel az alakok egyértelműen elkülönülnek egymástól, az arcok mégis kidolgozatlanok, stilizáltak. Az emberek csupán jellegzetes, élesen eltorzított tulajdonságokban (orr mérete, alakja, testalkat, magasság) különböznek egymástól, finom vonásaik hiánya bizonyos szempontból egységessé teszi őket. Így bármelyikük maszknak, álöltözetnek, jelmeznek tekinthető, amelyek bármelyikébe kedvére belerajzolhatta/festhette magát az alkotó.¹⁹

¹³ „A feszes bársonynadrágban, csipkezsabóval, csipkemandzsettával és kúp alakú baretten olyan Don Quijote-megjelenése volt...,” egy jelmezbálon pedig reneszánsz ruhában fényképeztette le magát (Idézi SZABADI Judit, *A káprázat festője: Gulácsy Lajos = Sz.J., A modernizmus sorskérdései*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2008, 75.).

¹⁴ SZIGETI Lajos Sándor, *„Nakonxipánban hull a hó, Egy menekülésmítosz története = Sz.L., Modern hagyomány*, Bp., Lord Könyvkiadó, 1995, 59.

¹⁵ A képcímek a két, Gulácsyval igen behatóan foglalkozó művészettörténész (Szabadi Judit és Marosvölgyi Gábor) által szerkesztett albumokban nem minden esetben egyeznek. Szövegemben elsődlegesen Szabadi Judit címeit adom meg (Vö.: SZABADI Judit, *Gulácsy Lajos = Sz.J., Gulácsy-album*, h.n., Corvina, 1969.), Marosvölgyi Gábor címvariánsait első említésükkor a főszövegben második helyen, a lábjegyzetben pedig zárójelben jelzem (Vö.: MAROSVÖLGYI Gábor, *Gulácsy Lajos*, Bp., Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2008.).

¹⁶ Idézi SZABADI Judit, *Gulácsy Lajos = Sz.J., Gulácsy-album*, Corvina, h.n., 1969, 17.

¹⁷ CSÉVE Anna, *Lirizálódás mint összművészeti jelenség a századfordulón = Kődlovagok: Irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón 1880-1914*, szerk. PALKÓ Gábor Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2012., 59.

¹⁸ Szabolcsi Miklós *A clown mint a művész önarcképe* című tanulmánykötetében az irodalom- és művészettörténeten végigvitt bohóc-motívumok sorában Gulácsy is helyet kap. Szerinte önarcképein a bohóctopos olyan konnotációkat idéz fel, mint a „fent” és a „lent” egyesülése vagy a parodisztikus, ironikus, csúfodandós jelleg (SZABOLCSI Miklós, *A clown mint a művész önarcképe*, h.n., Corvina, 1974, 156.).

¹⁹ Szintén e feltételezést erősíti egy másik Gulácsy-interpretáció is: GROÓ Diana (rend.), *Tarka képzelet : A virágünnep vége – Gulácsy álmai* című kisjátékfilmjében (2006) Gulácsy *Na'Conxypánban hull a hó* című festményén meglevenedő alakok közül a háttérből elősétáló nő az asztalnál ülő férfit Louis Gaulois-nak szólítja,

A Gulácsy-féle és a weöresi jelmezöltés azonban különbözik is egymástól. Míg Gulácsy saját arcot adott a képein különböző szerepköröket betöltő alakjainak, személyessé téve ezáltal alkotásait és művészetét,²⁰ addig Weöres korai költészetében (ahová a *Dalok Naconxypan-ból* is tartozik) éppen a személyesség zárójelbe tétele, kivonása a cél. Bár Weöres (látszólag paradox módon) éppen az énben történő mélyebbre merüléssel véli elkerülhetőnek az ént, a lényeg mégis az az alkotói szemlélet, amely összhangban van a deperszonalizáló tendenciával, a modernség lírájának azon sajátosságával, amelyben a költői tevékenység alapfeltétele a mélyebb, személytelenebb, változatlan énné a megtalálása; ehhez pedig éppen annak a változékony énné a meghaladásával lehet eljutni, amely a korábbi szemlélet szerint a költészet művelésének elsődleges forrása volt.²¹ A weöresi poétikai magatartás tükrében Gulácsy művészeti attitűdje, képekbe, alakokba történő személyesség-projekciója ironikusnak tekinthető a versben. Ennek megnyilvánulása lehet az utolsó strófa „[e] vers is valóság, akár az álmod” (231.) sora, amely kiugróan eltér a többitől: az eddigi versszakok hosszabb, rendszerint három-négy soros mondataihoz képest e versszakfelütés rövid, szikár volta a felébredés nyelvi megnyilvánulása az addigi szürrealisztikus elemekkel megidézett álomszerűség után. Így a mondat szemantikája, párhuzamban a rövidségével, ereszkedő intonációs görbéjével, ironikus hatást kelt.

A maszk mögött a Gulácsy-képeken mégis „csupán” egyfajta illúziójelleg rejlik, amely az én-kereső, önteremtő gesztus mögött az én megragadhatatlanságát sugallja. Képei illúziószerűségét egyrészt stilisztikai eszközei – áttetsző árnyalatok, vékonyan felhordott festékrétegek, egységes tónusok, foszforeszkáló, csillámló színek, ködbe burkolózó alakok – hordozzák; másrészt feltűnővé teszi összevetése a kortársak képeivel is: Gulácsyval ellentétben például Klimtnél vagy Márfy Ödönél²² központi jelentőségű a test, a tőlük való tudatos elhatárolódás még hangsúlyosabbá teszi az alakok megragadhatatlan jellegét.

s számon kéri, hol hagyta bolondos, furcsa emberkéit; ami egyértelműen a na'conxypani mesebirodalom szereplőinek megidézésére és Gulácsynak a képen ülő férfival való azonosítására utal.

²⁰ Ő maga a képeit például „kis Gulácsyk”-nak nevezte (SZABADI Judit, *A káprázat festője: Gulácsy Lajos* = Sz.J., *A modernizmus sorskérdései*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2008, 83.).

Szabadi Judit Gulácsy önarcképeiről írott tanulmányában „alanyi festőnek” nevezi a művészt: „Ha van alanyi költő, Gulácsyt alanyi festőnek mondhatjuk, akinek egy sereg képe vallomásos jellegű, olyannyira, hogy álmainak gyakran ő a folytonosan álcázott, illetve átváltozott, és ezáltal megsokszorozott arcú hőse” (SZABADI Judit, *Gulácsy Lajos önarcképei* = Sz.J., *A modernizmus sorskérdései*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2008, 123.).

²¹ HERNÁDI Mária, *A névre szóló állomás, Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Bp., Szent István Társulat, 2012, 11.

²² Lásd például: KLIMT, Gustave, *Danae*, 1907-1908; vagy MÁRFFY Ödön, *Akt*, 1911.

III. Mediális különbségek (*Dalok NaConxypan-ból*)

A *Dalok NaConxypan-ból* című versben elsősorban nem önmagában a képzőművészet, a másik médium jelent inspirációs forrást, hanem egy másvalaki által már megteremtett világ, annak jellegzetességei, illetve a képek tematikus elemeiből és stilisztikai eszközeiből kibomló művészi magatartás. Ehhez az is hozzájárul, hogy Gulácsy nem kifejezetten és nem kizárólagosan képzőművészként jelentős. Képei mellett szépírói munkássága is ismert, a nyelvi elemek jelenléte egész művészetében hangsúlyos, Szabadi Judit szavaival „festés és írás, kép és szó egybecsengenek nála.”²³ A festéssel párhuzamosan folyamatosan írt,²⁴ a na'conxypani képeket is mesék kísérik *Na'Conxypani történetek* címmel, amelyek elszórtan jelentek meg napilapokban, időszaki közleményekben.²⁵ A na'conxypani képein is fontos szerep jut az írásnak, több képen jól (*Sétálók Na'Conxypanban*) vagy éppen kevésbé (*Na'Conxypan-i utcarészlet*) kiolvashatóak a feliratok, a különlegesen hosszú, „novellisztikus címadások”²⁶ pedig a látvány történeti kibonthatóságának lehetőségét villantják fel. De a képei önmagukban is szövegszerűek, az egyes alakok szimbólumszerűek, olyan immanens, ön-azonos jelnek tekinthetők, amelyek nem fejeznek ki önmagukon kívüli jelentést, hanem a jelölők azonosak saját jelöltjeikkel.²⁷ Felfejthetetlen, hogy a jelölők mit jelölnek, de valójában nincs is erre szükség. Nem véletlen, hogy a Gulácsyról szóló művészettörténeti szakirodalomban sem egyértelmű, hogy pontosan mely képek tekinthetők na'conxypaninak, ugyanis Gulácsy ezen alkotásai (ellentétben például *Az ópiumszívó álmával* vagy az *Arte vita naturával*) nem az egyes műalkotások szintjén bírnak esztétikai értékkel. A rajzok, festmények, akvarellek nem különülnek el oly módon, hogy autonóm, önmagában is értékelhető és értelmezhető műalkotásokat hozzanak létre, hanem a Gulácsy által megteremtett mesés, varázslatos na'conxypani látomás az, amely egyedi műélményt hoz létre,

²³ SZABADI Judit szerk., *A virágünnep vége*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 15.

²⁴ Ezt jelzi a Széchényi Könyvtár Kézirattárában őrzött írásos hagyaték, illetve a Szabadi Judit szerkesztésében megjelent *A virágünnep vége* című kötet, amely az *Összegyűjtött írások Gulácsy-képekkel* alcímet kapta. Gulácsy szépirodalmi munkái iránt csupán az utóbbi időben nőtt meg az érdeklődés, komolyabb figyelmet legelőször az 1994-ben kiadott *Pauline Holseel* című regénye kapott (Vö.: GYARMATI Krisztina, *Az esztéta modernség etikai alapkérdéséhez való visszatérés Gulácsy Lajos Pauline Holseeljében* = Gintli Tibor /szerk./, *Vázlatok a modernitásra*, Bp., Anonymus, 2001, 99-106; GYÖRFFY Gabriella, *Gulácsy Lajos: A virágünnep vége* = Gintli Tibor /szerk./, *Vázlatok a modernitásra*, Bp., Anonymus, 2001, 107-117.).

²⁵ SZEPESE Erika, *Ezredvégi menekülések – utópiák, mítoszok, nosztalgiák, Na'Conxypan születése* <http://mek.oszk.hu/04900/04953/html/erdekes.htm> [2012-11-02]

²⁶ KÁLLAI Ernő, *Új magyar pikktúra*, Bp., Gondolat, 1990, 32.

²⁷ A szimbólumhoz Paul de Man terminológiáját használom, vö. MAN, i.m., 31.

az egyes képeket nem stilisztikai és festészetnyelvi eszközök választják el, hanem a képcsoportra összességében jellemző kifejezésforma újszerű.

A Weöres-vers ezt az újszerű kifejezésforma által megteremtett világot idézi meg másik médiumon, az ebből adódó mediális különbségek pedig a képek tükrében, a stilisztikai összecsengésekkel ragadhatók meg. Ebben jelentős az ekphraszisz-jelleg, hiszen az ekphraszisz egyik fontos jellemzője, hogy jellegzetes módon reflektál a közvetítés aktusára és médiumára.²⁸ Ennek megnyilvánulása lehet a címben a „*dalok*” főnév (utalva akár a lírai, akár a zenei műfajra), néhány sor leíró, tárlatvezető jellege („*A városban, mit hét napig kerülhetsz, / arany-szekrényben él a nagy majom / körötte szétpancsolt vér és kidült szesz;*” (228.) „*Hol lila fák közt lankadoz a lélek, / ott alszik a huszonnégy madár;*” (228.) „*Ott áll a halvány szurokfáklya-fénynél / egy vérző-talpú szegény katona.*” (230.)) vagy az utolsó versszakban az „*[e] vers is valóság, akár az álmod*” (231.) sorban a reflexió a versírásra. De ennél lényegesebb, hogy a mediális különbségek a vers és a képek közötti hasonlóságok vizsgálatával kerülnek előtérbe. A közöttük lévő összetartozás megítélésem szerint három jellegzetességben ragadhatók meg: az egyik a groteszk hangsúlyozása (III.1.), a másik az ember és a természet viszonyának tematizálása (III.2.), a harmadik pedig az alakváltás és a hangnembváltás kérdéskörének megjelenítése (III.3.).

III.1. A na'conxypani groteszk

A vers és a Gulácsy-képek között a legfontosabb összekötő elemek a meséket idéző motívumok, illetve ezzel összefüggésben az erős groteszk.²⁹ Különösen izgalmas azonban, hogy a groteszk a képek és a vers esetén másból fakad, sőt a Weöres-szövegben még dominánsabb is, mint a festményeken.

A na'conxypani képeken a groteszk a gyermekien mesés, bájos motívumok, a nevetséges, olykor félelmetes elemek és a finomkodó, rokokós túlesztétizáltság egyszerre való érvényesüléséből fakad. Gulácsy világa egyfelől védett, bűbájos mesebirodalom; a kanyargó vonalvezetés, a háromszögletű kalapok, bumfordi cipők, a figurák testrészméretének, ruhaformájának eltúlzása bájos gyermekrajzok szereplőire emlékeztetnek. Emellett az elmosódó kontúrok, az egymásba áttetsző színek, a titokzatosságot sugalló homály egyben varázslatossá is teszi a mesebirodalmat. A bájos, védett világ azonban – főként a

²⁸ MILIÁN, i.m., 29.

²⁹ Groteszken azt a fogalmat értem, amelyet Bahtyin határoz meg a „romantikus groteszk” tárgyalásakor, tehát olyan ambivalenciát hordozó esztétikai minőséget, amely ellentétes értékek, minőségek (szép-rút, fenséges-bájos, ijesztő-nevetséges) egymásmellettségéből fakad (Vö. BAHTYIN, Mihail, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCÖL Csaba, RAINCSÁK Réka, Bp., Osiris, 2002, 47-70).

Na'Conxypan-i mesékben – egyben félelmetes is, a mesékben állandó jellegű a veszélyeztetettség, illetve a hatalom körül forgó harc. Bizarra hatást kelt, hogy valójában a Gonosz sem gonosz, félelmetessége mellett rút, nevetséges, groteszk.

Emellett a finomkodó rokokós jegyek és a nevetséges, esetlen ruhák, bumfordi emberalakok egymásmellettsége is groteszk hatást kelt. A rokokó stílusjegyei, a finom vonalvezetéssel, az alakok karcsúságával, kecsességével egyszerre a törékenység, a báj, az idill, a szépség hordozói, tehát alkalmas forrásai az artiztikumnak, túlesztétizáltságával, látszólag problémamentes világával azonban egyszerre a karikatúra lehetséges eszközei is lehetnek.³⁰ A túlzott finomkodással az önirónia kifejezésére alkalmas stílus bizarr eszközökkel párosul. A természeti elemek (virágok, fák) esetében azok vonalvezetése, karcsúsága, ég felé törése, a szépség jegyeinek kiemelése vagy a méret eltúlzása dominál. (A *Sétálók Na'Conxypanban* című képen egy fa oldalhajlása legalább kétszer akkora, mint az emberek, egészen a kép tetejéig ér.) Az emberi alakok esetében a groteszk eszköze a torzítás: a *Sétálók Na'Conxypanban* vagy a *Na' Conxypan-i jegyespár* című képen megmarad a nők kecsessége, nőiessége, s a ruhájuk: kabátjuk, kalapjuk, szoknyájuk eltorzításával, a ruhaviseletben a pöttyös-csíkos kombinációval, az egyszerű, szinte gyerekes minták (pontok, nagyobb pettyek, csíkok) kombinációjával válnak csúffá, egyben nevetségessé. A *Cökypon* című képen az egyik nő kopaszságával, a másiknak eltúlzottan nagy csípőjével, az egyik úr lehetetlenül hegyes, a másiknak bumfordi orrával nemcsak a ruhák, hanem a testrészek alakja, mérete, a női szépség is természetellenessé válik.

Weöres versében a groteszk olyan ellentétes minőségek egymás mellé rendeléséből fakad, amelynek egyik oldalát (szintén) a mesés elemek tobzódásából fakadó kicsiség, szépség, báj, humor képezi, a másik oldalát pedig fájdalmat, kint tükröző képek alkotják. A mesebirodalomra utal a szövegben a hetes, a huszonnégyes szám mint tipikus meseszám; a két fejű-három ujjú mesés lényre emlékeztető alak vagy az állatok hangsúlyos jelenléte (majom, huszonnégy nagy madár, szélkakasok, hal). Mesés elem a lila fa, a herceg, a megszólított kis királynő, a kútban alvó vadrózsa, a síró angyalka, a csöppke mézes csésze képe, valamint a színek (lila fák, kék vitorla, zöld hínárok, hamuszín szem) hangsúlyos jelenléte, amely a képekkel való stilisztikai kapcsolat is egyben. Emellett mesélést idéző beszédhelyzetnek tekinthetők „[a] városban, mit hét napig kerülhetsz, / arany-szekrényben él a nagy majom,” (228.) „[h]ol lila fák közt lankadoz a lélek, / ott alszik a huszonnégy nagy madár,” (228.) „[a] költő-herceg várt rám a hegy ormán / négy asszonnyal” (228.) sorok. A

³⁰ MAROSVÖLGYI, i.m., 56.

színek által meghatározó, erőteljes vizuális élményt a szöveg a különböző érzékszervekre utalva is kiegészíti: a forróság, a szűk fémcső, kővé vált párna, a „*kővé fagytam*,” „*holtan a havon*,” kifejezések, a „*vérző talpú katona*” képe tapintásélményt, a „*kidült szesz*” nazális, a „*mézes-csésze*” íz-és illatélményt, a „*bőgne*,” „*hallom hangotok*,” „*zokogtunk*” szavak akusztikai élményt hordoznak. A mese gyermekien bájos volta mellett a szépség motívumainak sokasága ugyancsak a groteszk egyik fele. Az arany-szekrény, a „*lila fák*,” a kútban alvó vadrózsák, az „*elhamvadt reggelek*,” a Hét Harangvirág Tere, a csöppke mézes csésze képe, az éjfél vad tengerszemre hajló ág-boga mind-mind felfokozott szépségélményt hordozó értéktelített, esztétizáló képek.

Ahogy azonban Gulácsy mesebirodalmának is csupán egyik oldala gyermekien védett, a weöresi NaConxypan-világnak is csak az egyik jellemzője a báj és a felfokozott szépség. De míg Gulácsynál a groteszk főként a szépség elemeinek eltúlzásából, az alakok, testrészek, ruhák nevetséges és bizarr jellegéből fakad, addig Weöresnél a groteszk forrása inkább a szépség ellentétbe állítása a hangsúlyozottan értékhiányos, sőt félelmetes képekkel, illetve ezen ellentétes minőségek egymásmellettiisége. A versben ugyanis a szépség mellett erős a kétségbeesést, kint, bánatot, fájdalmat kifejező *sírás* motívuma („*s mindannyian zokogtunk reggelig*,” (228.) „*egy sovány angyalka sír magába*,” (229.) „*ki sírva faggatsz, hű baráti lélek*” (230.)). Hangsúlyosak az olyan veszteséget, lemondást tükröző elégikus életképek, mint a „*hasztalan reméltem, hogy kiérek az igazság elé*,” (227.) „*csak két fejem maradt és három ujjam*,” (228.) „*[e]rkélyemet már fölverte a bő fű. / A halk patak elmosta kertemet*,” (229.) „*mert ókulája elhagyta szegényt*,” (229.) „*[c]sak a sorsok közt nincs találkozás*,” (230.) „*[r]omok alól a menny cafrangja látszik*” (231.) sorok. A „*[t]üdőd velem volt, míg én verekedtem / s amint elnyúltam holtan a havon / és kővé fagytam*,” (230.) a „*szétpancsolt vér és kidült szesz*,” a „*vérző-talpú szegény katona*” képe pedig az erőszak, a brutalitás és az ebből fakadó testi fájdalom képi megjelenítői.

III.2. Az antropomorfizált természet

A groteszkhez hasonlóan szintén közös elem az ember-természet viszony tematizálása. Mindkét műalkotásban ember és természet sajátos egyenrangú viszonya jelenik meg, a közelítés azonban fordított, míg Gulácsynál az emberi alakok olvadnak be a természeti jelenségekbe, inkább az ember közelít az animális szinthez, addig Weöresnél a természeti elemek és a tárgyak „megemelése,” antropomorfizációja történik.

A Gulácsy-képek központi motívuma az ember, hol mérete miatt (*Na'Conxypani jegyespár*, *A Na'Conxypani polgármester*), hol a kompozíciós megszerkesztettség szempontjából a központi elhelyezkedésük révén (*Na'Conxypan. Látomás Veronában*), hol a létszámuk által (*Cöxpon, A hídon bolondos, furcsa népség vonult keresztül, Sétálók Na'Conxypanban*). A természeti elemek és az épületek is valójában vagy emberi alakokat, vagy rejtetten valamilyen emberi testrészletet formálnak, sejtetnek. A *Sétálók Na'Conxypanban* című képen a háttérben kirajzolódó kemenceszerűség szélén emberalak sejlik, a kemence szájaként funkcionáló lyuk is két stilizált emberalakot idézhet. Az *Utca Na'Conxypanban* című képen a háttérben a házból felszálló füst egy égbe olvadó ördög alakot, körülötte tűzmaradványokat formáz. A *Cöxpon* című rajzon a felirat fölötti ábrán szem, száj, orr rajzolódik ki a vonalakból, a *Na'Conxypan (Látomás Veronában)* című rajzon a jobb-középen álló épületek kontúrjai csuklyás alakokat körvonalaznak, amelyek az alatta felsejlő apácákhoz hasonlóak, a környezetbe olvadva akár azok másának is tekinthetők. A *Na'Conxypan-i jegyespár* című képen a nő ruháján a gyomortájékon megjelenő minta egy női fej körvonalait sugallja, a jobbra-balra szinte szabályosan kunkorodó kacsok, motívumok leomló hajfürtöket idéznek; a nő eltúlzott, buggyos szoknyanadrágjának formáját pedig visszatükrözi az általa érintett virág formája, ezzel is szoros kapcsolatot létesítve egy emberi, mesterséges tárgy (a ruha) és egy természeti motívum között. Ez a tendencia Gulácsy Na'Conxypan-meséiben is megnyilvánul, nemcsak azáltal, hogy a legtöbb szereplő állat, hanem a legtöbb hasonlat, szókapcsolat, elnevezés is valamilyen állatnévből áll („*álló egérfark végű nagy bajusz*,” „*pókhasú, veres ragyás Bucurka*,” „*te sátán cimborája, te bagolytojás*,” egy város neve pedig Birkabordiána /*A Nagy Létra és egyebek*/). Ember és természet viszonyának tematizálása önmagában még nem lenne humoros, de az az eljárás, hogy a természeti elemekbe beleolvadnak az emberi alakok, testrészek, az emberi alakok pedig visszatükrözik a természeti elemeket, sajátos egyenrangú viszonyt tükröz, amely a mesés elemen túl ember és természet közötti határvonal elmosódását sugallja; mindez a többi humoros, sőt groteszk elem keretében játékos könnyedséggel jelenik meg, fanyar humort, burkolt gúnyt sejtetve ezáltal.

Ennek legszembetűnőbb megnyilvánulása a *Sétálók Na'Conxypanban* című kép egyik részlete. A festmény bal oldali tartományán végighúzódnó fa képéből emberi vagy állati arc rajzolódik ki, az oldalhajítás két levele a tövében megjelenő két fekete folttal egy szempárt jelenít meg szemgolyóval, alatta-közötte egy orrot, a fölötte nyúló lapulevélfarmával pedig egy fülpárt ábrázol. Az orr meghosszabbítása azonban tekinthető akár madárcsőrnek vagy ormánynak is, a fülek pedig méretükből és formájukból adódóan elefántfüleknek, amely már

önmagában is groteszk hatást kelt, hiszen a növény kecses, hajlékony, finom indázása éles ellentétben áll az elefánt képéhez köthető monumentalitás, tömpesség jelentésképzetével. A groteszk hatást fokozza, sőt a komikum minőségével párosítja, hogy e képrészlet alatt álló férfi kalapja belelóg a kompozícióba: a kalap karimája mintegy kiegészíti azt, száját formáz. A konstrukció nevetségessé teszi az embert egyrészt azért, hogy önkényesen elemévé választja, ezzel alacsonyabb rendűként kezeli; másrészt azért, hogy ráadásul egy nevetséges konstrukció létrehozásába „illeszti be.” A komikum fő forrása az, hogy e kimerevített állókép csupán kívülről szemlélve válik humorossá, a férfi szemszögéből nézve mindez nem látszik, ő maga tehát nincs tudatában annak, hogy gúny áldozata.³¹

A *Dalok Naconxypan-ból* című vers rájátszik e sajátos ember-természet viszonyra, hasonlóképpen egyenrangú kapcsolatba lépnek, csavar azonban, hogy a „közelítés” fordított. Míg Gulácsynál az emberi alakok olvadnak bele a természeti jelenségekbe, inkább az ember közelít az animális szinthez, addig Weöresnél a természeti elemek és a tárgyak „megemelése,” antropomorfizációja történik. Ennek nyelvi megnyilvánulásai egyrészt az állatokhoz tartozó nyelvi elemek; az állatok mozgása, cselekvése, emberi tulajdonsága az emberi léthez való felemelés hordozója, a nevük előtti határozott névelő („a nagy majom,” „a huszonnégy nagy madár”) pedig a bensőséges viszony, az ismertség jele, amely persze a mesebirodalom szinte természetes sajátossága is egyben. A természet emberhez közelítésének metaforikus megjelenítői az „[e]rkélyemet már fölverte a bő fű. / A halk patak elmosta kertemet” (229.) vagy a „víz alatti házban éldegélek, / fölfalnak tengermélyi csillagok” (230.) sorok. A természeti elemek megemelésének pedig kifejezetten poétikai jegyekkel megjelenő kifejezőeszköze a versben az antropomorfizmus („erre futnak / a régesrég elhamvadt reggelek,” (228.) „mert ókulája elhagyta szegényt,” (229.) „[a] tenger fújta mérgét itt” (231.)), amely természetesen nem egyedi technika egy versben, a Gulácsy-képek tükrében azonban jelentésképző szereppel bírhat. Paul de Man szerint az antropomorfizmus lényege valamit valami másnak venni, ami aztán adottként feltételezhető.³² Emberinek veszi a természetet, s ezzel adottnak veszi az emberit, ami pedig az emberi természetesnek vételét,

³¹ Emberalak és növényzet egyetlen közös dekoratív motívumként történő összeolvadása nem ritka jelenség a századforduló irodalmában és képzőművészetében, ezzel az eszközzel él például Kacziány Aladár (*Vágy*, 1912), Kozma Lajos (*Oláh Margit ex librise*, 1909), Sassy Attila (*Ópium-álmok*, 1909) vagy Vaszary János (*Illusztráció Petőfi Sándor verseihez*, 1900). Ez a tendencia érvényesül Gulácsy egyik (nem na'conxypani) szövegében is: „A Nő beszél: a hallgató Nő, ki soha nem szokott nyílt lenni hozzád. (...) Feléd nyújtja ívelt karjait, az ágakat, melyek hótéstéből nőnek s kék hálóját vetik feléd a titkolt szent bűnök özönének” (GULÁCSY Lajos, *Beszéd egy ismeretlen műremekről = A virágünnep vége*, szerk. SZABADI Judit, Bp., Szépirodalmi, 1989, 50.).

³² MAN, Paul de, *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, ford. NEMES Péter = P. de M., *Olvasás és történelem*, Bp., Osiris, 2002, 369-394, 371.

az ember természetes voltának megteremtését jelenti.³³ A versfelütés „[h]ová repültök, háromélű kardok, / forróságtokra mely ég szele fűtt, / e jeltelen világon mit akartok” (227.) sora, a „[s]zélkakasok, vihar-ütemre forgók, / mohos kriptámban hallom hangotok!” (229.) vagy a „[v]ilág hajósa, hajnal, tiszta néne, / egy csöppke mézes-csészét adj nekem” (229.) sorok az aposztrophé alakzatával a tárgyak antropomorfizációjának eszközei, mégpedig oly módon, ahogyan az alakzatot Jonathan Culler sokat hivatkozott tanulmányában értelmezi: funkcióját egyrészt a világ dolgainak érzékennyé tételében jelöli ki, másrészt abban, hogy az aposztrophé lehetővé teszi, hogy az objektum is szubjektumként, én-ként konstituálódjon, ami egy te-t implikál.³⁴ Weöres versében tehát a tárgyak szubjektumként kezelése az aposztrophé alakzata révén egyenrangú viszonyt tükröz.³⁵ Culler mégis az aposztrophé legfontosabb szerepét abban jelöli ki, hogy az alakzat lehetővé teszi, hogy a költői hang „egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát,” amikor is „a költő egy hangképen keresztül megalkot magának egy költői jelenlétet.”³⁶ Kulcsár-Szabó Zoltán úgy fogalmaz, hogy az aposztrophé tárgya abból a szempontból érdekes, hogy „milyen hatással van arra, aki beszél,” valójában „nem a dolgokra utal, hanem a beszélőre vonatkozik.”³⁷ E jegyekből adódóan a *Dalok Naconxypan-ból* című versben még ott is előtérbe kerül a beszélő, ahol konkrét nyelvtani elemekkel nem jelenik meg, mindez pedig azt erősíti, hogy jelenléte, illetve annak vizsgálata kiemelkedő jelentőségű a szöveg értelmezéséhez.

III.3. Alakváltás - hangnemváltás

A NaConxypan-vers (eddig általam is csupán egyes számban emlegetett) lírai énje nem feltétlenül egyes egyedülinek tekinthető. A hatodik versszak „[l]átták kék vitorlám” sorában például a beszélő akár egy hajóval azonosítható, a hetedik strófában a „szolgám” megszólításból pedig feltételezhető, hogy a lírai én az előző versszak „költő-herceg”-ével azonos. Az egyes versszakok különböző beszélőinek feltételezését a strófák eltérő tér- és időképzete, eltérő életképei, szituációi is felerősítik. A kérdésre, hogy ki az egyes versszakok

³³ CHASE, Cynthia, *Arcot adni a névnek, De Man figurái*, ford. VÁSTYÁN Rita, Z. KOVÁCS Zoltán = Pompeji, 1997/2-3, 108-144; illetve <http://users.atw.hu/irodalomelmelet/chase.pdf> [2012-06-17], 2.

³⁴ CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 370-389, 372.

³⁵ Kenyeres Zoltán szerint a dolgok antropomorfizáló módon való felfogása Weöres költészetét a huszadik századi költészet egyik fő irányát alkotó objektív líra ellentétes vonulatához sorolja, hiszen „megvalósítója ugyan a versben kifejezendő tartalmat a személyes benyomástól eltávolodva és a jelenségek közvetlenül tapasztalható hatásától elszakadva igyekezett megragadni,” a dolgokat mégsem „csupasz önmagukban, hanem a határtalan egység, a «teljesség» eszméjének nevében átleltelkesítve, alapvetően antropomorfizáló módon fogta fel” (KENYERES, i.m., 95.).

³⁶ CULLER, i.m., 376-377.

³⁷ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Én” és hang a líra peremvidékén = K.-Sz.Z., *Metapoétika, Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Bp., Kalligram, 2007, 101.

beszélője, a lehetséges válasz összefüggésben állhat azzal, hogy Weöres verse éppen Gulácsy képeit idézi meg, tehát azzal a (már részletezett) képeiből kibomló művészi magatartással, hogy szinte mindegyik képébe belefestette az arcképét. Efelől nézve a különböző strófák eltérő beszélői közül néhány vers(szak) megszólalóját akár egy megalkotott Gulácsy-hang is képezheti, mely értelmezési kísérletet még izgalmasabbá teszi, ha figyelembe vesszük Weöres „próteusziként” emlegetett poétikai magatartását. Ahogyan Gulácsy játszik valós és fikciós szint elbizonytalanításával, ahogyan szinte belép a saját megalkotott világába, ez a játék a Weöres-szövegben úgy jelenik meg, hogy a versben hol egy ismeretlen, hol akár egy „Weöresével”, hol pedig egy „Gulácsyával” azonosítható hang szólal meg.

A harmadiktól az ötödik strófaig például működhet ez a beazonosítás, a határozott névelők hordozta ismertségérzet múzeumi, városlátogatói, tárlatvezető-jelleget kölcsönöz a soroknak, ami Gulácsy saját városának vagy városainak egyfajta „idegenvezetőként” történő bemutatását sugallja. A hatodik versben szintén lehet Gulácsy a beszélő, a „költő-herceg” pedig Weöresre történő utalásként értelmezhető. A lírai én és a hajó azonosulása a Gulácsy-képeken megjelenő emberek természetbe olvadását idézheti. A következő, hetedik versszakban a „szolgám” megszólítás az előző strófa „költő-herceg”-ének megszólalását jelentheti, ezáltal ugyanúgy weöresi hangként értelmezhető, mint a tizenkettedik versszak beszélője, amelynek megszólítottja a festő. A tizenötödik versben a megszólaló akár bármelyikük lehet: a weöresi hang tételezése esetén a csízzé válás metamorfózisa Gulácsy folytonos alakváltozására, maszkhúzásaira, saját arcának képeibe festésére utalhat, a Gulácsy-féle hang lehetősége pedig a weöresi próteuszi költőszerepet idézheti, ezáltal önreflexiónak tekinthető.³⁸ A hangöltési játék tehát a legtöbb strófában tetten érhető, ezáltal a versszöveg egy Weöres-Gulácsy párbeszédes játékként is olvasható, mely párbeszéddel a szöveg önmagában is modellezi a műalkotások közötti kommunikációt. A „párbeszédes játék” azért is jelentős, mert e ponton kibillen a vers ekpraszisz-jellege: felszámolódik az ekphrasziszokra jellemző stabil, kívülálló hang, amely vagy a megjelölt festményről/festményhez vagy tárgyról/tárgyhoz beszél a klasszikus ekphrasziszokban.³⁹

Az alak- és hangváltás azonban *hangnemváltással* egészül ki, és ezen a ponton válik hangsúlyossá a másik médium megidézése. A Weöres-szövegben ugyanis a líra hangzósága

³⁸ Érdekes hasonlóság Gulácsy és Weöres művészi magatartásában az is, hogy a metamorfózis egyes alkotásokban mindkettejükénél nem-váltással is párosul. A *merengő rózsalovag* című kép például egy férfiruhába öltöztetett nőt ábrázol, amely egybecsenghet Weöres *Psyché*-beli nem-váltásával.

³⁹ Hasonlóképpen értem ezt, mint ahogyan William Carlos Williams *Egy hölgy arcképe* című versében Fragonard *A hinta* című festménye válik a vers helyszínévé. A tolagódó kérdező hang, akár a festményen szereplő nőalak hangjával is azonosítható, aki türelmetlenségében folyton megszakítja az ekphrasziszt (Vö. MITCHELL, i.m., 211.).

is előtérbe kerül, az egyes strófákban nemcsak a megszólalók különbözőek, hanem a beszédmód is modulál. A harmadik és negyedik versszak leíró jellege higgadt, mesélő beszédhelyzetet idéz. Az ötödik strófában „*a kis hidon mindennap vártalak*” sor hiányt és csüggedést tükröző hangvétele után a következő „*[a]zóta mennyit halványult az éjjel!*” (228.) sor felkiáltása örömet, reményt sugall. A hetedikben a megszólaló hangja gondoskodást hordoz („*[p]olcold föl lábadat s pihenj, aludj csak, / elfáradt szolgálám*” (228.)), nyolcadik versszak „*[c]sak két fejem maradt és három ujjam: / bujdosnom kellett zöld hinárokra, / és meg nem mondta senki, hova fujjam / sóhajomat, mely veletek rokon!*” (228-229.) felkiáltása kétségbeesést tükröz. A tizenharmadik versszakban a lírai én könyörgő hangon beszél („*Világ hajósa, hajnal, tiszta néne, / Egy csöppke mézes-csészét adj nekem / S megengedem hálából és cserébe, / hogy árnyamat elnyújtsd a nagy hegyen*” (229.)), majd az ezt követő strófa „*[e]zer sugár találkozik az űrben (...) [c]sak a sorsok közt nincs találkozás*” (230.) kijelentő mondatai nem csupán tényközlő jellegűek, hanem kívülálló, bölcséleti hangnemben szólalnak meg.

IV. Médiumkeveredés

(Csontváry-vásznak: *Fughetta, A megállt idő*)

A Csontváry-vásznakban – a *Dalok Naconxypan-ból*tól eltérően – a cím az azonosítással már eleve médiumkeveredést ígér. Emellett érdekes és lényeges szempont a versek képzőművészeti technikája, hiszen a szövegek és Csontváry festményei között nincs kapcsolódás, a cím mégis olyan olvasási stratégiát indít be, amelynek köszönhetően a versek Csontváry-festményekként olvasandók vagy olvashatók. A szövegek tehát fiktív vásznakat konstruálnak, ecset helyett azonban tollal és szavakkal festenek.

Ha elfogadjuk a cím sugallatát, és a festmények felől olvassuk a verset, akkor *A megállt idő* már a címében is a képzőművészet ugyan nem inherens, de jellemző tulajdonságára, a statikusságra, a kimerevített időpillanatra utal.⁴⁰ Harmath Artemisz találóan világít rá arra, hogy a ciklus azt a deleuze-i koncepciót tükrözi, miszerint a művészetben egy

⁴⁰ A képzőművészet tulajdonságain hangsúlyozottan nem a klasszikus lessingi paradigmát értem, amely a képzőművészet és irodalom kettősehez – élesen elkülönítve – a térbeliség-időbeliség, statikusság-dinamizmus oppozíciókat rendeli (vö. LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoön. Hamburgi dramaturgia*, ford. VAJDA György Mihály, TÍMÁR Ilona, Bp., Fekete Sas Kiadó, 1999, 9.). Ehelyett a vizuális művészetek – ahogyan Mitchell hangsúlyozza – nem inherens módon térbeliek, statikusak, materiálisak; a festmények is elbeszélhetnek történeteket, a szavak pedig térbeli állapotokat is leírhatnak” (MITCHELL, i.m., 201-203.). A jellegzetességek emlegetésekor tehát nem kizárólagos oppozíciókra, hanem *domináns* tulajdonságokra gondolok.

médium tulajdonságait egy másik médiumon keresztül lehet kifejezni.⁴¹ Ezt a „*csip-tik csepitak*” grammatikai hapax legomenon értelmezésével szemlélteti, amelyben rámutat, hogy a címben szereplő idő fogalmisága a hangzósságon keresztül materializálódik: az idő ritmusát kimérő csapcsepegés filozófiai komplexitást nyer. Az óra ingájának, mutatójának mozgása és hangja a két ikerszó összevegyítésével szó szerint is a vízcsapcsepegés hangjára íródik rá, így a hétköznapi hangeffektus és a mozgás többletjelentést nyer az óra szimbolikájától.⁴² A deleuze-i gondolat a Csontváry-vásznak egy másik darabjában, *A megmozdult szótár* című versben nemcsak a megjelenítés módjában tükröződik, hanem a megfogalmazás szintjén is megjelenik: „*csillag és rózsa násza csilrólágzsa /.../ egymásból mintázódnak / egymáson kirajzolódnak / egymásba vetkőznek / hulláimok*” (kiemelés az eredetiben) (108.).

Kérdés, hogy ha nem Csontváry-festmények leírását, megszólaltatását vagy elképzeltetését szolgálják a versek – mint ahogyan azt bármely klasszikus ekphraszisz vagy részben a *Dalok NaConxypan-ból* is teszi – akkor vajon milyen képek bomlanak ki a szövegekből vagy milyenek lehetnek azok a fiktív vásznak, amelyeket költészeti tárgyként választanak. A *Fughetta* egyedüli változatlan, „*egy gerenda legurul*” (130.) sora szövegtérbeli mozgásával a többi sor fokozatos értékvesztését idézi elő: az első versszak „*tündökölnek,*” „*énekelnek,*” „*lengnek*” értékhordozó igei állítmányait az utolsó versszakra az „*összetörnek,*” „*szétfeccsennek,*” „*tűnnek*” értékhiányos igék váltják fel. A fokozatos változás szigorú logikával valósul meg: a gerenda-sor versszakról-versszakra egy-egy sorral később fordul elő, ennek megfelelően azok az igék változnak meg, amely sorokkal az adott versszakban helyet cserél. Egyrészt az egyes versszakok *piros csörgő, kék tojás, tarka csigaszarv* motívuma értelmezhető metaforikus szinten, a gyermekkor vagy egy idilli állapot képi megjelenítőjeként. Ez esetben nem a motívumok külön álló volta fontos, nem az a hangsúlyos, hogy szám szerint mindegyikből négy-négy jelenik meg a versben, hanem az, ami az általuk – és a gerenda „esése” által – valamiféle egységességgel megragadható a versben: a rombolás képze. Azáltal, hogy a gerendához – a többi motívumtól eltérően – sem jelző, sem többes szám nem társul, kemény, póre, szikár, dísztelen jellegével, szövegtérbeli és metaforikus értelemben vett mozgásával a főnevekhez kapcsolódó igék értékvesztését, így a motívumok által hordozott gyermeki báj, vidámság, szépség, törekenység pusztítását fejezheti ki. A gerenda mozgásának oka és célja meghatározatlan, a gurulás által bekövetkező pusztítás-képzet tehát nemcsak megrendítő, de ok és cél, eredet és vég ismeretének hiányában

⁴¹ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éd. de Minuit, 1991, idézi HARMATH, i.m., 147.

⁴² HARMATH, i.m., 152-153.

szorongást keltő is. Bár mindamelllett, hogy a gerenda célirányos, lefelé irányuló mozgása és „megérkezése” a linearitás, a célelvűség hordozója, a megegyező első és utolsó sorral a vers szerkezete egyben körré zárul, végtelen ismétlődést érzékeltetve ezáltal. Másrészt értelmezhetjük a motívumokat kevésbé absztrakt szinten is, tekinthetjük őket különállónak, ez esetben fontossá válhat, hogy mindegyik négyszer szerepel a szövegben. Az ebben az értelmezésben megalkotott képen konkrétan is megjelenik négyszer a csörgő, a csigaszarv, a tojás és a gerenda, illetve annak mozgása. Ezáltal olyan fiktív festmény konstruálódik, amely „narratív -”⁴³ vagy más szóval „elbeszélő festményre”⁴⁴ emlékeztet, hiszen az egyes versszakok egy adott folyamat négy eltérő időpillanatát ragadják meg úgy, hogy mindeközben azonos marad a szubjektum.

A megállt idő „fiktív vászna” holland festmények szobabelsőit idézi. A vers olyan képet alkot, amely mind a motívikájában, mind a képkezelésében elsősorban Jan Vermeer festményeinek témájával, kompozícióival és megjelenítés módjával mutat hasonlóságokat. A legszembeűnőbb egyezés a szoba, az ablak, a fény motívuma, amely már a vers felűtésében is kirajzolódik: *„ablakkereszt mögött zöld lomb imbolyog / ablakpárkány előtt mosdóállvány / kinn sincs senki / benn sincs senki / nyári napfény szobába merűl.”* (131.) A tér otthonosságát hordozzák emellett a *falióra*, a *csipketerűtű* mint szobai, és a *borotvaszappan*, a *mosdókancsó*, a *fogkefenyél*, a *fűsűtartó*, a *körömmolló* mint fürdőszobai kellékek is. Vermeer szobabelsőt ábrázoló festményein szinte kivétel nélkül ablak húzódik végig a kép bal oldali tartományán, amelyből puha, meleg fény árad. Amikor az ablak nem látszik, jelenléte akkor is megidűződik, mert a fény nagyon hangsűlyosan vetűl a kép központi alakjaira, elemeire, erűteljesen irányítva ezáltal a tekintetet.

A vers és Vermeer képei nemcsak motívikájukban, hanem a kép épűtkezésének módjában is hasonlítanak. Vermeer művészetében – és egyűbként más 17. századi holland képűzművészek, például Gabriel Metsu, Gerard Dou, Rembrandt van Rijn, Dirck Hals, Gerard Terbroch festményein is – gyakori a levelet/kűnyvet olvasó nő alakja, ahol a fény hangsűlyosan mindig az olvasót és a levelet világítja meg.⁴⁵ Az ábrázolt nők azonban olyan levelek olvasásába műlyednek el, amelyeknek tartalma rejtve marad elűttűnk. Svetlana Alpers értelmezésében a képek nem a levelek tartalmára utalnak, hanem a levélre mint a vizuális

⁴³ Wendy Steiner terminusa, vű. STEINER, Wendy, *Narrativitás a festészetben*, ford. MILIÁN Orsolya = *Vizuális és irodalmi narráció*, Szűveggyűjteműny, szerk. FűZI Izabella <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/mediatar/vir/szoveggyujtemeny/steiner/index.html> [2012-10-03]

⁴⁴ E. H. Gombrich terminusa, vű. GOMBRICH, E. H., *Művészet és illűzió, A képi ábrázolás pszichológiája*, ford. SZABÓ Árpád, Bp., Gondolat, 1972, 125.

⁴⁵ Pűldául: Gerard Dou: *Rembrandt anyja*; Rembrandt van Rijn: *űregasszony*; Gerard Terbroch: *Levelet írű hűlgy, Levelet olvasű hűlgy*; Gabriel Metsu: *Levelet írű fűrfi, Levelet olvasű nű* (1658), *Levél közben meglepett nű*; Jan Vermeer: *Levelet olvasű nű* (Drezda, 1656), *Levelet olvasű nű* (Amszterdam, 1664).

figyelem tárgyára, mint olyan felületre, amelyet valaki néz.⁴⁶ Az a figyelem, amelyen Terbroch vagy Vermeer képeinek nőalakjai tanulmányozzák a leveleket, pontosan azt a fajta figyelmet sugallja, amellyel nekünk, a kép szemlélőinek kell megfigyelnünk a háttérben húzódó elemek részleteit, kimunkálását.⁴⁷ Mindemellett pedig azáltal, hogy a levél (vagyis valami megismerhetetlen) és az olvasó kerül középpontba, a látvány centrumában vákuum keletkezik.⁴⁸ A fény tehát egyrészt bizonyos értelmezési eljárásra, befogadói mechanizmusra hívja fel a figyelmet, másrészt „üres helyre” irányítja a tekintetet. De hasonlóképpen a fény irányító szerepe dominál Vermeer *Gyöngymérő nő* (1665) című festményén is, amelyen a falon függő *Utolsó ítélet* című kép melletti megvilágított szegnyomról rendkívül érzékeny elemzéssel állapítja meg Mieke Bal, hogy azt a festőnek nyilván nem kellett volna megfestenie, még akkor sem, ha műtermének felállítása közben ténylegesen elmozdíthatta is az *Utolsó ítéletet*. Így a lyuk „a bemutatott festmény megfelelő elhelyezésére irányuló első kísérlet sikertelenségét” és az azt megelőző próbálkozást jelzi.⁴⁹ Vagyis azt sugallja, hogy „az *Utolsó ítélet* kezdetben nem volt bemérve, holott központi témája a mérlegelés.”⁵⁰

A *megállt idő* című versben a fény ugyancsak a tekintetet irányítja, a második versszak szobába merülő nyári napfénye után finom, apró motívumok villannak fel: „*cukorhabcsipketerítő / (...) tortaszelet-borotvaszappan / (...) cirkuszmenet-árnyék / (...) üveglapon sugár síkál / zománcon kis csillag kúszik / repedésben árnyék bujkál / (...) körömmolló énekel.*” (131-132.) A fény olyan mikroelemeket „világít meg,” amelyek apró, leheletnyi finomságukkal szintén a holland szobabelsők aprólékos kidolgozottságával vonhatók párhuzamba. Vermeer festményei olyannyira megmunkáltak, hogy különleges részletességgel látszanak a nők fülbevalóinak gyöngyszemei, a terítők, ruhaszegélyek hímzése, a szőnyegek rojtja vagy a már említett lyuk és a szög közelében található árnyék a *Gyöngymérő nőn*.⁵¹

A motivikán és a fény szerepén túl hasonlóságot mutat a vers és a Vermeer-festmények diszharmóniája is. Vermeer szobabelsői a gondosan megmunkált bútorokkal, a

⁴⁶ ALPERS, Svetlana, *Hű képet alkotni, Holland művészet a XVII. században*, ford. VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 2000, 214, 220.

Alpers mindemellett arra is rávilágít, hogy az említett festők munkái között lényeges különbség, hogy míg Vermeer-nél egyáltalán nem, Rembrandt van Rijn vagy Gerard Dou képein – ha nehezen is, de – kivehető a levelek tartalma.

⁴⁷ Uo., 221.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ BAL, Mieke, *Látvány és narratíva egyensúlya*, ford. HARTVIG Gabriella = *Narratívák 1. Képleírás*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 155-180, 156.

⁵⁰ Uo., 157.

⁵¹ Hollandiában a század közepén a festészet általános jegye a tökéletes kivitelezés és a részletes kidolgozás. A finoman megmunkált holmik visszaadására összpontosított figyelem nemcsak a képzőművészek virtuozitásának fitogtatását jelentette, hanem egyben közvetítő szerepet is töltöttek be, ők szolgáltatták a mintákat a mesterembereknek (ALPERS, i.m., 136.).

békésen olvasó, beszélgető, zenélő, festő alakokkal, az ablakon beáradó, nyugalmat hordozó fénnel látszólag harmóniát, mozdulatlanságot tükröznek. A képek kompozíciója azonban minduntalan megbontja ezt. Vermeer számos képén⁵² a háttérben térkép vagy festmény függ a falon, ezek azonban sohasem teljes terjedelmükben szerepelnek, hanem vagy elvágja őket a kép széle, vagy a felét eltakarja valamelyik alak, bútor, függöny. A „leveles” festményekre jellemző felszíni jelenlét és belső elérhetetlenség közti kapcsolatot a képeken belüli feszültségek is jelzik, a *Levelet olvasó nő (Drezda)* című festményen például a gondosan megszerkesztett előtér – a részben félrehúzott függöny, a szőnyeg választóvonal, az asztal a gyümölcstállal – elzárja a kép világába vezető utat, még ha meg is erősíti jelenlétüket.⁵³ De ugyanilyen diszharmóniának tekinthető az is, hogy a *Gyöngymérő nő* látszólag minden narrativitásnak ellenáll, a szög és a lyuk azonban olyan jel, amely megzavarja a passzív tekintetet, dinamizálja a képnéző tevékenységét, hiszen a befogadó automatikusan eljátszik a kép visszaüllesztésének aktusával.⁵⁴

A *megállt idő* című Weöres-versben szintén hangsúlyos a kettősség, de hasonlóképpen finom, rejtett eszközökkel: a külső és belső tér ellentétének egyszerre való megidézésével, illetve a mozgás mögött rejlő mozdulatlansággal, a mozdulatlanság mögötti mozgással jelenik meg. A második versszak nominalitása statikusságot hordoz, a főnevek azonban nem vesszővel elválasztva, felsorolásszerűen kerülnek egymás mellé, hanem összetett szóvá válnak („*cukorhab-csipketerítő / királykisasszony-mosdókancsó / tortaszelet-borotvaszappan / halkocsonya-fogkefenyél / buzatarló-fésűtartó / holdsarló-körömolló / cirkuszmenet-árnyék*” (131.)), egymás felé mozdulnak, vagyis az igehiány sugallta mozdulatlanság mögött, folyamatos mozgás rejlik. Emellett jelentéstanilag is erőteljes a mozgás, a vers olyan otthonképzetet jelenít meg, amelyben gyors egymásutánban villannak fel az egyes helyiségek képei: az összetett szavakon belül is váltják egymást a szobai (*csipketerítő, falióra, királykisasszony*), a konyhai (*cukorhab, halkocsonya*), a fürdőszobai (*mosdókancsó, borotvaszappan, fogkefenyél, fésűtartó, körömolló*) és az udvari, kültéri elemek (*buzatarló, holdsarló, csillagkoszorú, holdsugár, mennyvihar*). Ezzel szemben a hatodik versszakban éppen ellentétes mechanizmus lép működésbe. Az ige hordozta dinamizmus, az akusztikai hanghatás („*üveglapon sugár sikál /.../ csipketerítő hárfát penget / mosdókancsó zongorázik / borotvaszappan dobol / fogkefenyél hegedül*” (132.)) egyben statikusságot fejez ki. A szavak ugyanis nemcsak a szótári jelentésük alapján zeneiek, hanem az ismétlődésből adódó

⁵² Például a *Katona és a nevető lány*, *A festőművészet*, a *Levelet olvasó nő*, a *Zenelecke*, a *Nő vizeskancsóval* (1663), a *Koncert* (1662) című képeken.

⁵³ ALPERS, i.m., 228.

⁵⁴ BAL, i.m., 157.

monoton ritmikájuk által is, időtlenséget és mozdulatlanságot érzékeltetve ezáltal. A kettősséget pedig igen tömören fejezik ki a vers olyan paradoxonai, mint az „*egyhelyben mérföldeket*” (131.) vagy a „*háromévesen mindörökké*” (133.) sorok.

A Csontváry-vásznak sorai által konstruált képek tehát nem csontvárysak, az elfordulás azonban nemcsak destruktív, hanem dekonstruktív mozzanat is egyben, a kiforgatással a versek olyan „Weöres-vásznakat” hoznak létre, amelyek vagy teljesen újak (*Fughetta*), vagy pedig ironikus módon egy másik képzőművész vásznaival esnek egybe (*A megállt idő* – Vermeer).

V. Vásznon – szöveg – partitúra

(A líra heterogenitása, textuális zene és képszöveg)

Weöres verseinek igazi különlegessége, hogy a képzőművészet költészeti tárggyá emelése zenével kombinálódik, a szövegek nemcsak ecsetre íródnak, hanem ecsetre komponálódnak. E versek a líra alapvetően heterogén⁵⁵ jellegére játszanak rá, de ezt más-más hangsúlyokkal, azok más-más oldalának felvillantásával teszik.

A *Dalok NaConxypan-ból* című versben a cím megnevező ereje által előhívott előzetes képek (a Gulácsy-képek) és az azokra való reflektálás, illetve a tipográfia a hangsúlyos. A strófák számozása külön, lezárt egységeket sugall, ráadásul minden egyes versszakot négy sor alkot, amely vizuálisan egységes, szinte szabályos téglalap alakú versszaktestet eredményez. Ez a tipográfiai eljárás (természetesen azon előzetes tudással, hogy a költemény festményeket, rajzokat idéz) a verseknek (vagy strófáknak) egy-egy szöveggént megalkotott képhez való azonosítását vagy hasonlítását teszi lehetővé. Az egyes versszakok tehát különálló képecskék szövegbeli lenyomatai, vizuális élményt hordozó lezárt műalkotások verbális kivetülései lehetnek.⁵⁶ A zeneiséget a címben megjelenő „dalok” főnév tükrözi, utalva akár a lírai, akár a zenei műfajra, illetve a líra hangzó jellegének kijátszása hordozza az idézett hangnembváltással.

⁵⁵ A líra heterogenitásával kapcsolatban vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, i.m., 13-54. „Az, hogy a líra, vagy, szűkebb s tágabb értelemben, a költőiség lírai modellje, akárcsak a képiséget, a zeneiséget is önprezentációjának egyik aspektusaként vagy akár médiumaként képes szimulálni (...) magyarázatot nyújthat arra, hogy – mint médiaelméletileg alighanem minden művészet – valójában kevert vagy heterogén médium” (KULCSÁR-SZABÓ, i.m., 53.).

⁵⁶ Hasonló technikával járt el Babits Mihály *Messze, messze...* című versében, vagy a zenében Muszorgszkij az *Egy kiállítás képei* című zongoradarabjában, ahol egy-egy megkomponált tétel feleltethető meg az egyes képeknek.

A Csontváry-vásznak *Fughettájában*, illetve *A megállt időjében*⁵⁷ a képi aspektust nem az előzetes konstrukció hívja elő, hiszen a megnevezett vásznak üresek. Ehelyett a szövegek által konstruált, a versekből kibomló képek, az önálló és más képzőművészeti alkotásokkal is kapcsolatba hozható „Weöres-vásznak” kapnak jelentésképző szerepet. A képalkotás mellett hangsúlyos a nyelvi folyamat megidézése is: a gerenda-sor versszakról versszakra a szemünk láttára „gurul le,” a strófákon belüli konkrét mozgással töri össze a csörgőket, tojásokat, csigákat. Így tehát maga a folyamat konkrétan is megjelenik, Tamás Attila megfogalmazásában „a nyelvi alkotás itt érzékelhetően, mondhatni tárgyyszerűen *van*.”⁵⁸ (kiemelés az eredetiben) Az ismétlések hangsúlyos jelenléte e nyelvi megalkotottság szempontjából is kulcsfontosságú, hiszen ha egy szövegben egy jel többször ismétlődik, akkor az olvasó figyelme a jelentettről automatikusan a jelentőre helyeződik át.⁵⁹ Vagyis nem az válik fontossá, hogy az egyes képek mit jelölnek, nem (vagy nem csak) az a kérdés, hogy a csörgőkhöz, tojásokhoz, csigaszarvakhoz milyen jelentések társíthatók, hanem maga a jelölő, a nyelvi alkotás folyamata jut kulcsszerephez a versben.

A zenei aspektust az akusztikai hanghatások („*csip-csep csengeti léptét*”) és a zene tematikus átemelése hordozza („*mosdókancsó zongorázik / borotvaszappan dobol*” /*A megállt idő*, 132./). A legnagyobb szerephez pedig a zenei struktúra leképezése jut.⁶⁰ A *Fughetta* Pethő Ildikó értelmezésében fúgaexpozíciónak tekinthető, amelyben a szólamok külön-külön bemutatják a témát. A négy sor a négy szólam (szoprán, alt, tenor, basszus) partitúrasorba illesztése. A téma („*egy gerenda legurul*” (130.)) az első versszakban a szoprán, a másodikban az alt, a harmadikban a tenor, a negyedikben a basszus szólamban jelenik meg. A nem témát bemutató sorok egymást és a témát is imitálják mondatszerkezetükkel: jelző – alany – állítmány, értelmi ellentétükre fordulás pedig transzformált témát, tartalmi tükörfordítást hoz létre annak hatására, hogy a téma szólama üldözi az alatta lévő szólamokat. Azáltal, hogy a téma alatt és fölött is van egy transzformált téma, kettős ellenpont jön létre.⁶¹ De ha az egyes sorokat másképpen osztjuk fel, akkor a vers nemcsak a fúga-, hanem a duplafúga szerkezetének nyelvi megvalósítására is kísérletet tesz.

⁵⁷ E fejezetben a Csontváry-vásznokról tett megállapításaim már nem a ciklus egészére, hanem a részletezett versekre vonatkoznak.

⁵⁸ TAMÁS, i.m., 149.

⁵⁹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az ismétlés művészete* = Sz-M. M., *Világkép és stílus, Történeti poétikai tanulmányok*, Bp., Magvető, 1980, 367-465, 371.

⁶⁰ Maga Weöres így fogalmaz egyik Babits Mihályhoz írt levelében 1933-ban, több, mint tizenöt évvel a *Fughetta* megírása előtt: „Mostanában kevés verset írok, de annál több vázlatot és mindenféle törmelék. Zenei műfajokat próbálok behozni a költészetbe, szvitet már meg is valósítottam gyakorlatilag. (...) A szimfónia elméletével is kész vagyok. (...) A fúga, invenció, szonáta stb. poétikai párhuzamát még nem találtam meg” (*Weöres Sándor levele Babits Mihályhoz*, közli Gál Sándor, *Életünk*, 1973/3, 200-218, 203.).

⁶¹ PETHŐ, i.m., 41.

Az első strófában az első sor tekinthető az első témának, együtt a második-harmadik-negyedik sor pedig a második témának. A következő versszakok sorai a második téma három olyan variációjának tekinthetők, amelyek ellenpontoszó technikával tükörfordítást hoznak létre. Ezt pedig az idézi elő, hogy az első téma elkezd kergetni – sőt pontosabban keresztülvágni – a másodikat. Hasonló poétikai eljárást valósít meg a *Csontváry-vásznak* egy másik darabja, a *Hetedik szimfónia*, amely a klasszikus szimfónia szerkezetét ülteti át a költészetbe. A fuga zenei struktúrájának költészetbe emelése – legyen szó akár fugaexpozícióról, akár duplafúgáról – azért is jelentős, mert ezáltal Weöres verse kijátssza zene és irodalom azon alapvető különbségét, hogy a zenével ellentétben az irodalomból hiányzik a többszólamúság, legalábbis olyan formában mindenképpen (több különböző hang egyszerre történő megszólalásában), mint a zenében. Ha a fúgaszerkezet átemeléséről beszélünk, akkor az „*egy gerenda legurul*” (130.) sor mint téma az egyes versszakokban mindig a négy szólam valamelyikében szólal meg, miközben a többi szólam kíséri azt. Ha pedig a duplafuga zenei struktúra nyelvi megvalósításának tekintjük a szöveget, akkor a gerenda-sor mint első téma keresztülvágja a másodikat, s ezáltal valósul meg a többszólamúság. A vers mindkét esetben az ellentétes párhuzamosság (antitézis) zenei megfelelőjével él, azaz ugyanazon dallam más hangnembe transzponálást jeleníti meg nyelvileg. A zenében teljesen természetes e szólamok egyszerre történő megszólalása, a versben pedig nyilvánvaló ennek lehetetlensége. A zenei struktúra költészetbe emelése tehát egyszerre tükrözi a két művészeti ágra jellemző különbségek elfedésének kísérletét és egyben annak lehetetlenségét is.

Derrida a „textuális zenével” mutat rá arra, hogy nincs tiszta zene, nincs tiszta irodalom, hanem ezek már kezdettől fogva hanggal, írással, szöveggel fertőzöttek.⁶² Marshall McLuhan pedig az irodalom specifikus létmódjának tartja, hogy az irodalom önmegjelenítésében fokozottan rá van utalva azon médiumok teljesítményére, amelyek rögzítik: a hangzóságra, valamint az írásos létmód vizuális közegére. Egy adott közeg tehát nem állhat önmagában.⁶³ Weöres versei a kép – szöveg – hangzás, a képzőművészet – irodalom – zene hármasságát nemcsak felvillantják, hanem hangsúlyozottan is kifejezik, és elemeiben reflektálttá teszik, hol az egymásra vetítéssel, hol az „elemek” szétválasztásával és folyamatos párbeszédével.

⁶² DERRIDA, Jacques, *Ce qui reste á force de musique* = Uő, *Psyché, Invention de l'autre*, Paris – Galilée, 1987, 95-105, 98.; ill. ORBÁN Jolán, *A szöveg mint intermedialis esemény*
http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/orban_inter-med/szvegpertitk_derrida_s_mallarm.html [2012-10-12]

⁶³ MCLUHAN, Marshall *Understanding Media: The Extensions of Man*. Routledge & Kegan Paul, London, 1964, 57-63, illetve vö. KULCSÁR-SZABÓ, i.m., 33.

A kép – szöveg – zene hármásából nemcsak a kép és a zene, hanem a kép és a szöveg viszonya is fontos a versekben. A NaConxypan-vers címe dalokat, tehát – ha a lírai műfajra utalást vesszük tekintetbe – verbális műfajt ígér, a kis képecskéket idéző versszaktestek azonban a vizualitást hangsúlyozzák, domináns a képekre emlékeztető tipográfia, amely *a nyelv képszerűségét* hordozza. A *Csontváry-vásznak* cím ezzel szemben látványt (festményeket) ígér, helyette azonban (vers)szövegek következnek, amely a *kép szövegszerűségét* fejezheti ki. A versek tehát ugyanazt sugallják. Az általuk együttesen tükrözött poétikai szemlélet találóan kifejezhető és leírható Mitchell *képszöveg* fogalmával, pontosabban azzal, amit Mitchell a képszövegen ért, miszerint a két médiumot elválasztó oppozíciók mindig a képen és a nyelven *belül* húzódnak, tehát *nincs tisztán képi és tisztán nyelvi reprezentáció*.⁶⁴ A fogalmat azonban – ahogyan Mitchell sem – nem pusztán leíró jellege értelmében használok olyan szövegekre vonatkoztatva, amelyek a képek és nyelv határán helyezkednek el. Azt az elméleti alapfeltevést is értem alatta, ahogyan Kékesi Zoltán értelmezi Mitchell *képszöveg* fogalmát, miszerint a képszövegekre „az oppozíciós rendszerek dekonstrukciója,” „a nyelvi és képi reprezentáció beíródása” jellemző, a képszövegek afféle „belső elkülönöződésükben” képiek és nyelvek egyszerre.⁶⁵ E „belső elkülönöződés” a Weöres-versekben a zenével is kiegészül, így olyan „hibrid,” kevert alkotások jönnek létre, amelyek nemcsak a kép és szöveg, hanem kép – szöveg – zene határán helyezkednek el, és képivé – nyelvivé – zeneivé válnak egyszerre. Ez alatt nemcsak azt értem, hogy a versek a formai megoldások szintjén képiek – nyelvek – zeneiek egyszerre. (Bár a *Fughetta* akár képversnek is tekinthető.) Nem is csak azt, ami valójában minden lírai alkotásra jellemző, miszerint az egyszerre képi és nyelvi, egyszerre hangzós és vizuális. Hanem azt is, hogy a szövegek festészeti tárgyat idéznek meg, de nem ecsettel, hanem szóval festenek. A klasszikus ekphrasziszokhoz képest pedig csavar, hogy mindezt partitúrába illesztve, zenére komponálva teszik.

VI. Összegzés

Weöres Sándor *Dalok NaConxypan-ból* című versében és *Csontváry-vásznak* című versciklusában tehát a képi utalások olyan allegóriaként, előzetes konstrukcióként, felületként

⁶⁴ MITCHELL, W.J.T., *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1994, 5.

⁶⁵ KÉKESI Zoltán, *Képszövegek. Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban*, doktori disszertáció, Budapest, 2008, 4-5 <http://doktori.btk.elte.hu/lit/kekesi/diss.pdf> [2012-09-23].

jelennek meg, amelyekhez viszonyítva a szövegek új olvasatokként értelmezhetők. A különbség az, hogy a *Dalok NaConxypan-ból* esetében felfejthetők a temporálisan korábbi Na'Conxypan-világ elemei, jellemzői. Ebből adódóan a vers olyan ekphraszisznak tekinthető, amely értelmezi és újraértelmezi Gulácsy képzőművészeti alkotásait, közben néhány ponton maga is kibillenti a hagyományos értelemben vett alakzatot. Így csupán a *Dalok NaConxypan-ból* esetében fontos a képek és a szöveg egymás tükrében való értelmezése, illetve az adott festőhöz fordulás oka, amely Gulácsy és Weöres hasonló művészi magatartásában, a maszköltés és az én-keresés, önteremtés gesztusában érhető tetten. A Gulácsy-birodalom költészetbe emelése, a líra nyelvén történő megszólaltatása azt eredményezi, hogy a megidézett közös stilisztikai jegyek, a groteszk, az ember és természet viszonyának megjelenítése, illetve az alakváltás-hangnemváltás kérdése eltérő módon szólalnak meg. A *Csontváry-vásznakban* ezzel szemben csupán a név köthető a versekhez, a vásznak valójában üresek. Ezáltal Csontváry művészetének megidézése helyett maga a médiumkeveredés, illetve a versek képalkotási módja és azok fikatív vásznakra konstruált képei kerülnek előtérbe.

Weöres verseiben azonban a képzőművészet nemcsak a képalkotási stratégia kidolgozásához válik költészeti témává, hanem olyan poétikai technika megformálásához is, amelyben az a zeneiséggel, a zenei struktúrával kombinálódik. Így e versek a líra (önmagában is) kevert jellegére játszanak rá, de oly módon, hogy szétbontják és reflektálttá teszik a kevert jelleg elemeit. Együtt olvasásuk azért különösen érdekes, mert a heterogén jelleget éppen ellentétes módon, más-más hangsúllyal fejezik ki, mintha ugyanannak az éremnek a két oldalát képviselnék.

Bibliográfia

ALPERS, Svetlana, *Hű képet alkotni, Holland művészet a XVII. században*, ford. VÁRADY Szabolcs, Bp., Corvina, 2000.

BAHTYIN, Mihail, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, RAINCSÁK Réka, Bp., Osiris, 2002.

BAL, Mieke, *Látvány és narratíva egyensúlya*, ford. HARTVIG Gabriella = *Narratívák 1. Képleírás*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat Kiadó, 155-180.

BARTAL Mária, *Mítosztöredékek újraírása Weöres Sándor Médeia című költeményében*, Irodalomtörténet 2009/2, 200-242.

BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Bp., Magvető, 1979.

CHASE, Cynthia, *Arcot adni a névnek, De Man figurái*, ford. VÁSTYÁN Rita, Z. KOVÁCS Zoltán = *Pompeji*, 1997/2-3, 108-144; illetve <http://users.atw.hu/irodalomelmelet/chase.pdf> [2012-06-17]

CULLER, Jonathan, *Aposztrophé*, ford. SZÉLES Csongor, Helikon, 2000/3, 370-389.

CSÉVE Anna, *Lirizálódás mint összművészeti jelenség a századfordulón = Ködlovagok: Irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón 1880-1914*, szerk. PALKÓ Gábor Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2012.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Éd. de Minuit, 1991, idézi HARMATH Artemisz, *Hulláimok*, Studia Caroliensia, 2008/3-4, 145-164.

DERRIDA, Jacques, *Ce qui reste á force de musique* = J.D., *Psyché, Inventions de l'autre*, Paris – Galilée, 1987, 95-105.

EISLER Mihály, *Gulácsy Lajos*, Magyar művészet, 1993/2, 65-70.

GOMBRICH, E. H., *Művészet és illúzió, A képi ábrázolás pszichológiája*, ford. SZABÓ Árpád, Bp., Gondolat, 1972.

GULÁCSY Lajos, *Beszéd egy ismeretlen műremekről = A virágünnep vége*, szerk. SZABADI Judit, Bp., Szépirodalmi, 1989.

GYARMATI Krisztina, *Az esztéta modernség etikai alapkérdéseihez való visszatérés Gulácsy Lajos Pauline Holseeljében = Vázlatok a modernitásra*, szerk. GINTLI Tibor Bp., Anonymus, 2001, 99-106.

GYÖRFFY Gabriella, *Gulácsy Lajos: A virágünnep vége = Vázlatok a modernitásra*, szerk. GINTLI Tibor, Bp., Anonymus, 2001, 107-117.

GROÓ Diana (rend.), *Tarka képzelet : A virágünnep vége – Gulácsy álmai*, kisjátékfilm, 2006.

HAJDÚ András, *Mégegyszer a „Bóbita” ritmikájáról*, Magyar Műhely, 1964/7-8, 44-56.

HARMATH Artemisz, *Hulláimok*, Studia Caroliensia, 2008/3-4, 145-164.

HARMATH Artemisz, *Variációk hangadásra: Hang és kép kölcsönös medialitása Weöres Sándor és Marno János költészetében*, Alföld 2010/4, 81-87.

HEFFERNAN, James, *Ekphrasis and Representation = New Literary History* 1991/22,2, 297-316.

HERNÁDI Mária, *A névre szóló állomás: Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Bp., Szent István Társulat, 2012.

KÁLLAI Ernő, *Új magyar piktúra*, Bp., Gondolat, 1990.

KÉKESI Zoltán, *Képszövegek: Irodalom, kép és technikai médiumok a klasszikus avantgárdban*, doktori disszertáció, Budapest, 2008

<http://doktori.btk.elte.hu/lit/kekesi/diss.pdf> [2012-09-23]

KENYERES Zoltán, Tündérsíp, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.

KESERÜ Katalin, *Gulácsy Lajos* = K.K., *Rippl-Rónai, Csontváry, Gulácsy*, Bp., Noran, 1999.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Én” és hang a líra peremvidékén = K.-Sz.Z., *Metapoétika, Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Bp., Kalligram, 2007, 13-54.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoón: Hamburgi dramaturgia*, ford. VAJDA György Mihály, TÍMÁR Ilona, Bp., Fekete Sas Kiadó, 1999.

MAN, Paul de, *A metafora ismeretelmélete* = P.de M., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Bp., Osiris, 2000, 7-28.

MAN, Paul de, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = Az irodalom elméletei I., szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996, 5-32.

MAN, Paul de, *Antropomorfizmus és trópus a lírában*, ford. NEMES Péter = P.de M., *Olvasás és történelem*, Bp., Osiris, 2002, 369-394.

MAROSVÖLGYI Gábor, *Gulácsy Lajos*, Bp., Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2008.

MAROSVÖLGYI Gábor, *Gulácsy Lajos*, Kossuth Kiadó, Magyar Nemzeti Galéria, 2009.

MCLUHAN, Marshall *Understanding Media: The Extensions of Man*, London, Routledge & Kegan Paul, 1964.

MILIÁN Orsolya, *Az ekphraszisz fikciói*, doktori disszertáció, Szeged, 2009, http://doktori.bibl.u-szeged.hu/986/1/orsi_disszertacio.oldalszamokkal.pdf. [2012-10-10]

MITCHELL, W.J.T., *Picture Theory*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL, W.J.T., *Az ekphraszisz és a Másik* = W.J.T.M., *A képek politikája: Válogatott írásai*, szerk. SZÖNYI György Endre, SZAUTER Dóra, Szeged, JATE Press, 2008, 193-222.

ORBÁN Jolán, *A szöveg mint intermediális esemény*

http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/orban_intermed/szvegpertitrk_derrida_s_mallarm.html [2012-10-12]

PETHŐ Ildikó, *A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák Weöres Sándor költészetében*, doktori disszertáció, Szeged, 2006.

SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor*, Bp., Elektra, 2007.

STEINER, Wendy, *Narrativitás a festészetben*, ford. MILIÁN Orsolya = *Vizuális és irodalmi narráció*, Szöveggyűjtemény, szerk. FÜZI Izabella
<http://mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/mediatar/vir/szovegyujtemeny/steiner/index.html> [2012-10-03]

SZABADI Judit szerk., *A virágünnep vége*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.

SZABADI Judit, *A modernizmus sorskérdései*, Bp., Fekete Sas Kiadó, 2008.

SZABADI Judit, *Gulácsy Lajos = Sz.J., Gulácsy-album*, Corvina, h.n., 1969.

SZABOLCSI Miklós, *A clown mint a művész önarcképe*, h.n., Corvina, 1974.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az ismétlés művészete = Sz-M. M., Világkép és stílus, Történeti poétikai tanulmányok*, Bp., Magvető, 1980, 367-465.

TAMÁS Attila, *Weöres Sándor*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1978.

ÚJVÁRI Edit, *Weöres Sándor mariológija: A Hetedik szimfónia értelmezése a Szűz Mária-tisztelet szemszögéből*, Tiszatáj 2003/6, 58-69.

WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött költemények I-III.*, Bp., Helikon, 2008.

WEÖRES Sándor, *Levél Babits Mihályhoz*, Életünk, 1973/3, 200-218.

WEÖRES Sándor, *Szó és kép*, Bp., Pesti Szalon, 1993.