

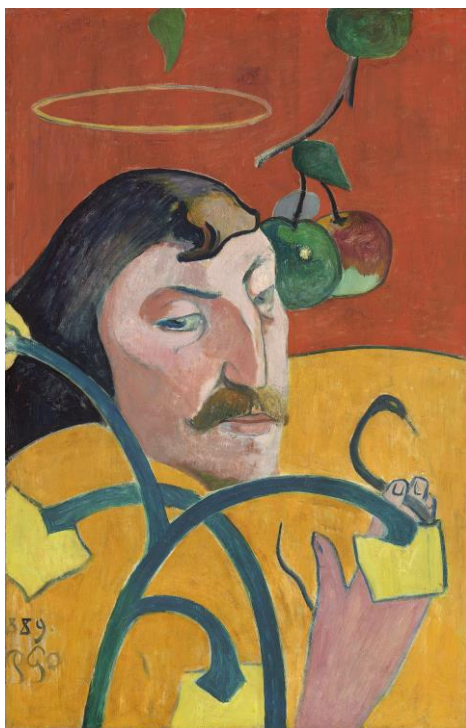
A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

172. szám

DEBRECENI BALÁZS

Gauguin-triptichon

PAUL GAUGUIN HATÁSA ADY ENDRE, JUHÁSZ GYULA ÉS TANDORI DEZSŐ
KÖLTÉSZETÉRE



1. KÉP: PAUL GAUGUIN (1848–1903) ÖNARCKÉP, 1889

Ady Endre rakoncátlan vére

Ady Endre az 1906-os nagy retrospektív párizsi kiállításon találkozott Paul Gauguin művészetével. Elmondhatjuk, hogy ott volt a Kezdet Kezdeténél, hiszen az immáron halott festőművész hírneve ezen a kiállításon szilárdul meg, a képei iránt való érdeklődés pedig csakhamar annyira megélénkül, hogy műveit valóságos világméretű turnéra viszik, és a planéta minden jelentősebb múzeumában bemutatják. Ady a Budapesti Napló számára küldött tudósítást a nagy jelentőségű kiállításról. Költőnk újságírói nagyságát jelzi, hogy Párizsból küldött cikke

minden más magyar nyelvű Gauguin-tanulmánynál felkészültebb, olvasmányosabb és kifejezőbb. Helyenként már-már annyira személyes hangvételő, hogy voltaképpen egy alig leplezett „lírai-önvallomásnak” tűnik. Ady Endre mindenekelőtt saját „vad, rossz, nomád” vérért csörgedeztetni át Paul Gauguinbe, ebbe az „újból élő és makacs halottba”, akit egy tévesen diagnosztizált rákos sejtnek vetett ki magából a túlfinomult európai immunrendszer: „*Paul Gauguin huszonhat éves korában megbolondul és festeni kezd. Kalandos, misztikus, szilaj élete itt kezdődik Gauguinnek. Vad, rossz, nomád vére akként úzi, mintha két ember volna. Az egyik: apostol, szerencsétlen, szent. A másik: állati, gonosz, utálatos. (...) Ő eleven tiltakozás a sablon ellen. Egy köpködő, utálatos, de hatalmas, de civilizálódott lény. (...) Talán szobrászkodni is akkor szobrászkodott csak, amikor minden vászna elfogyott. Talán, talán, csupa talán ennek az embernek az élete. Talán azért volt olyan nagy és eredeti, mert volt ereje teljesen szakítani mai étellel, közönséggel, ízléssel, kultúrával, civilizációval. Nem túlzó modern ő, nem is modern. Túlzó erő, túlzó valaki, túlzó egyéniség.*”

Az 1906-ban keletkezett Ady-vers, a *Temetés a Tengeren* komor sorai egyértelműen a festő bretagne-i korszakának nyomasztó légkörét és „lélekharangra” emlékeztető tompa színeit visszhangozzák. A félrímek csengése olyan fakó, mint fából faragott papucsok csoszogása az utcai kövezeten. Jóllehet, Bretagne alapvetően derűs vidék, ám Gauguinnél ennek semmi nyoma, Ady versében pedig csak arra való, hogy a jellegzetes főköttöt viselő „siratóasszonyok” viking királyoknak kijáró tengeri temetést rendezzenek a tiszteletére.

Temetés a tengeren (1906)

*Breton parton sújt majd az álom
S alszunk fehéren és halottan
Tengeres, téli, szürke tájon.*

*Jönnek erős, breton legények
S fejkötős, komoly, szűz leányok
S fölzeng egy bús, istenes ének.*

*Köd és zsolozsma. Zúg a tenger,
Vörös bárkára visznek minket,
Könnyel, virággal, félelemmel.*

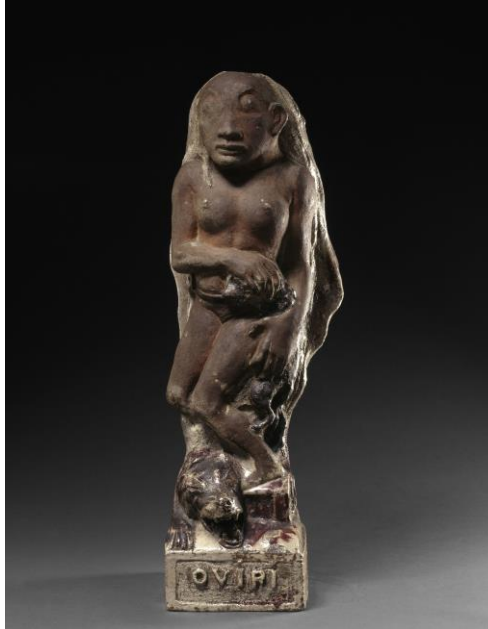
*S téli orkán vad szele dobban,
Vörös bárkánk tengerre vágat,
S futunk fehéren és halottan.*

Hiba lenne azonban Gauguin hatását Ady költészetében erre az egyetlen versre szűkíteni. A festőre aggatott jelzők és a „lázas mindenféle sablon ellen” akár az örökké harcoló Ady Endre állandó jelzői és ars poeticája is lehetnének. Tudjuk, hogy Ady nem beszélt idegen nyelveket, és Léda tolmácsolásában ismerte meg *A romlás virágait*, illetve Rimbaud néhány korai költeményét. A *Harc a Nagyúrral* szimbolizmusa kapcsán pedig Rodin *Gondolkodóját* szokás emlegetni, mivel Ady így vélekedett róla: „*Rodin megfaraghatná a pénzt. Borzalmas és*



megrendítő figura volna bizonyosan. És szembe kellene állítani a Gondolkodóval!. Ám vegyük észre, hogy a *Harc a Nagyúrral* disznófejű figurája leginkább egy isteni rangra emelkedett, primitív stílusban készült totemállatnak tűnik, és sokkal jobban hasonlít a Gauguin-képeken és faragványokon látható vérszomjas tahiti istenek monumentális szobraira, mint a Rodinére. Ez a „primitivizmus” gyakorolta talán az egyik legjelentősebb és legfelszabadítóbb hatást Ady Endre költészetére. És ha már itt járunk: érdekes ellentmondás rejlik e primitív életérzés, illetőleg a távoli Édenkert keresztény mitológián alapuló víziója között. Adyhoz hasonlóan Gauguin is előszeretettel ábrázolta magát a Művészet Megváltójaként, krisztusi pózban, jelezvén, hogy szenvedése és sikertelensége a művészet oltárán vállalt egyfajta önkéntes „mártíromság”. Gauguin híres *Karikatúra önarcképe (1889)* a primitív és vallásos motívumrendszer hatáson egyeztet. Festőnket ezúttal Keresztelő Szent János képében látjuk, azazhogy inkább csak a fejét. A háttérben gömbölyödő almák a Tudás Fájáról valók, ugyanakkor kétségtelenül „férfiassági szimbólumok”. A fej körül aranyszínű glória ragyog, felette pedig – igen ötletes megoldásként – megvillan egy falevél formájú „lángnyelvecske”, ami szintén a biblia és a szentek témaköréhez kapcsolódik. Közben az előtér absztrakt növényi ornamentikája egy felágaskodó kígyóvá alakul át! A Tudás Fájának Sátánja Ő, de alakja a művész ujjai közt kavargó szivarfüstre is emlékeztet. Láthatjuk, ahogy a növényi indák fenyegető ollóként indulnak el a nyak irányába: nyilván ők fogják „lefejezni” az önarcképet; másrészt egy aprócska növényi kacs, tulajdonképpen a kígyó farkincája, valóságos vasszögként fúródik Gauguin tenyerébe. A képet behálózó fekete kontúrvonalak olyan durvák, mint egy seb varratái. Mintha Gauguin tűt, ollót, cérnát és sebészkezt forgatott volna ecset helyett! Figyeljük meg a haj, az orr és különösen az arcszörzetről és szemöldökívekből kiinduló vonalak S alakú, fekete „öltéseit”! – Újabb kígyók az elveszett Édenkertből! Abból az Elveszett Paradicsomból, ami után a festő egész életén keresztül epekedett. Mert Paul Gauguin csakugyan megcsömörlött a kapitalista elvek mentén polgárosodó Európától. Ám a közhiedelemmel ellentétben, első tahiti útja alkalmával csupán átmenetileg kívánt letelepedni a trópusokon. Úgy számított, hogy az új impulzusok hatására kiteljesítheti művészetét, majd családja körébe visszatérvén, sikeres európai festőművésszé válhat. Az erkölcsi és anyagi haszonszerzés mellett ugyanakkor őszinte csodálattal és lelkesedéssel tekintett a bennszülött lakosságra. A gyarmatosítók mohó táborából csakhamar átpártolt az őslakosokhoz, művészként és magánemberként egyaránt kigúnyolta a Tahitin meghonosított európai bürokráciát és vallási missziókat. Második tahiti útja során – miután Európában minden művészi törekvése zátonyra futott – a polinéz szigetcsoporthoz belseje felé vonult, felépítette a „Gyönyör Házát”, és valódi „vadember” módján élt és viselkedett. De még a vadak közül is a legvadabb alakot nézte ki magának példaképpül: az „Oviri” névre hallgató helybeli Mauglit, akit a legenda szerint erdei állatok neveltek fel Tahiti dzsungelében. S akiről egyébként legkedvesebb munkáját készíttette. Ma ez az ijesztő ábrázatú csodálatos szobor őrzi Paul Gauguin örökké tartó álmát a Hiva Oa szigetén fekvő aprócska temetőben. És erre a fura figurára utal az „O” betű is a művész „kettős személyiségét” jelző szignón. Mert a kép jobb alsó sarkán, a lángoló aranytálca szélén, az 1889-es dátum mellett a festő különös szignója olvasható: „P. G. O.” – értsd: Paul Gauguin „Oviri”. – Tehát a vastag, fekete varratokra emlékeztető „öltések” szeszélyesen *kígyózó* tánca ezúttal a művész aláírásán folytatódik. – Mindez kiváló előképe lehetne annak a sokszor emlegetett messianisztikus Ady-önarcképnek, ami a magyar költőnél elsőként *A magyar Messiásokban* (1907) jelentkezik, majd olyan versekben folytatódik, mint például *Az*

akármilyen csúnya életet (1910); *A Nagyranőtt Krisztusok* (1912); *Az izgága Jézusok* (1914) és a *Rabbiság sorsa* (1915). A krisztusi párhuzam minden valószínűség szerint *A föltámadás szomorúsága* (1910) című modern hosszúversben éri el művészi tetőpontját. Érdekes alkotáslélektani analógia kínálkozik Gauguin nagyon expresszív stílusban készült *Sárga Krisztus-a* (1889) és *Az izgága Jézusok*ban feltűnő forradalmi „Vörös Krisztus” között.



2. KÉP: PAUL GAUGUIN: OVIRI, 1894

A magyar Messiások (1907)

*Sósabbak itt a könnyek
S a fájdalmak is mások.
Ezerszer Messiások
A magyar Messiások.*

*Ezerszer is meghalnak
S üdve nincs a keresztnek,
Mert semmit se tehettek,
Óh, semmit se tehettek.*

A föltámadás szomorúsága (1910)

(Részlet)

*Sírom sziklái szétgurultak,
Füstölt a Golgotha s kiléptem
Föltámadottan, tétován
Mély Sárkány-sírából a Múltnak
S mint akinek kevés a vére
Elindultam új apostolok
Keresésére.*

Ezeket a verseket természetesen nem feltétlenül a párizsi kiállításon látott Gauguin-festmények inspirálták. Ám kétségtelen, hogy mindkét nagy művészt hasonló célok vezérelték. Tehetségükkel a korabeli sablonos művészet, a megcsontosodott társadalmi viszonyok és begyepesedett erkölcsi normák ellen tiltakoztak. A megoldást mindketten a kereszténység és a pogány, primitív népek kultúrájának egyfajta *keresztvezésében* találták meg. Ady Párizsba menekült Budapestről. Míg néhány évtizeddel korábban Paul Gauguin éppen Párizsból menekült az emberi civilizáció legvégső határáig.

Juhász Gyula és a Noa Noa

A Gauguin nevével fémjelzett nagy retrospektív kiállítás 1907-ben érkezik Budapestre. Valóságos „szellemi pezsgés” alakult ki a Nemzeti Szalonban bemutatott képek körül. Ezen a kiállításon ismerkedett meg egymással és kötött életre szóló barátságot Gulácsy Lajos és Juhász Gyula, de Csáth Géza is lelkes szavakkal köszöntötte Paul Gauguin festészetét.

A modern ekphraszisz műfaját minden jel szerint Juhász Gyula honosította meg magyar nyelven. A festmények művészi szintű megverselése és „életre keltése” természetesen ókori eredetű irodalmi forma. Sokan Homérosz csodás fegyverleírását, az Akhilleusz pajzsának elkészítéséről szóló Iliász-beli részt tartják a legelső fennmaradt ekphraszisznek.¹ Az újkori világirodalomból érdemes megemlíteni John Keats versét – *Óda egy görög vázához* –, mint a műfaj egyik közismert és vitathatatlan csúcását. Juhász Gyula számára Gauguin képei az elvesztett és újra megtalált Édent, az elvesztett és újra megtalált görög aranykort, egyszóval: „Citérét” jelentették. Ennek megfelelően, tőle rendkívül szokatlan derűvel, vidámsággal és önfeledtséggel interpretálja Gauguin festményeit. Talán ezzel is magyarázható, hogy a Juhász Gyula által írt Gauguin-ekphrasziszek sokkal közelebb állnak a köztudatban máig elevenen élő „tipikus” Gauguin-képhez, mint az imént idézett Ady-vers, a *Temetés a Tengeren* ködös, köhögős látomása. Mindez azonban semmiképpen sem csökkenti Ady versének nagyságát, épp ellenkezőleg: Ady képes volt bemutatni a sanyarú sorsú művészt a sugárzó napfényben fürdő képek mögött. Éppen ezért Adyt aligha lehetett volna beoltani egy távoli Édenkert eszményével, ő túlságosan is jól ismerte a „megszépítő messzeség” minden misztériumát ehhez, és saját „praktikáival” szemben éppoly immunis volt, mint mérgével szemben a csörgőkígyó.

¹ Ld. Lanczkor Gábor: *Templom és Szentély*, Huszadik századi magyar ekphraszitikus versek és versciklusok az egyes világirodalmi minták tükrében, PhD-értekezés, Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2015, 10.
(http://doktori.bibl.u-szeged.hu/2773/1/Lanczkor_Templom%20es%20szentely.pdf)

Ady alighanem egy magához hasonló „kivert ebet”, egy terhei alatt rogyadozó Titánt csodált annyira Paul Gauguinben. Juhász Gyula ezzel szemben „naivan” közelített a történethez, és szinte gyermeki lelkesedéssel alkotta meg legelső Gauguin-versét, a *Primitívát*. Egy évvel később keletkezett második Gauguin-ekphraszisz, a *Noa Noa*.

Primitíva (1907)

(Egy Gauguin-kép alá)

*Már jártam e rőt avaron,
Oly ismerős e buja vadon,
Álmosan, szabadon.*

*És rokonom e barna csapat,
Mely álmatagon tovahalad
A lesült fák alatt.*

*És testvérem e nagy feledés,
Elpihenés, elheverés,
Elcsöndesedés.*

*Ó, táj, Tahiti, Citere,
Álmatlan álmod szigete,
Ó, vágyam ligete:*

*Szent televény, velem rokon,
Be jó volna, túl gondokon
Heverni e homokon!*

Noa Noa (1908)

*Fáradt, fantasztikus és beteg zene árad,
Idegen illatok és idegen zene.
Látok égő talaj ölén nagy, szomjú fákat,
Melyeknek bús vihar áldása kellene!*

*Látok a végtelen meddő méhébe veszve
Fehér madarakat lebegni nesztelen,
Óriás, bíboros virágok néma kelyhe
Ujjong a nap felé, mely áll a rőt egen!*

*Táncolj, Noa Noa, beteg vágyak virága,
Táncolj, Noa Noa, asszonyok asszonya,
Hajad, mint Tahiti égő fövénye sárga,
És gyilkosan forró szád véres mosolya!*

*Táncolj, Noa Noa, táncolj be bús szívembe,
Tiporj közönyösen, táncolj, Noa Noa,
Ó, részeg feledés, ó, gyilkoló szerencse,
Táncolj, Noa Noa, asszonyok, asszonya!*

A *Noa Noa* című versből látható, hogy költőnket még mindig lenyűgözi a földre szállt távoli Paradicsom. Ám a negyedik strófában megjelenő „szőke szépséget” bajosan fogjuk megtalálni Gauguin festményein. A „véres mosolyú száj” és a „gyilkoló szerencse” kétségtelenül a Juhász versvilágához tartozó Anna attribútumai. A vers tehát személyesebb hangvételű és talán kevésbé naiv és bizakodó az egy évvel korábbi *Primitív*éhoz képest. A valódi *Noa Noa* (jelentése: Bódító Illat) egyébként Gauguin egzotikus naplórégénye a Tahitin töltött esztendőkről. A regényből megismerhetjük a festő hősieis küzdelmét az anyatermészettel, továbbá a tahiti mitológia néhány elemét is, így például Hina holdistennő beszélgetését Tiki földistennel. Az alábbi regényrészlet rendkívül színes stílusban meséli el egy helyi esküvő viharos történetét: *„Mateieában nagy lakodalmat tartottak, igazi törvényes esküvőt, ahogyan a hittérítők kívánják meg a megtért tahitibeliectől. Az ünnepség fénypontja a lakoma volt. (...) Forró kavicsron süttött malacok, a halak özöne, vadbanán és tarokgyökerek alatt roskadozott az asztal. (...) Az ifjú pár valamennyi rokona és barátja megjelent. A lány (...) a papaetói szerzetesiskolából került ki, s állítólag a protestáns püspök, aki maga is érdeklődött iránta, unszolta erre a kissé sietve összecsapott házasságra. (...) Mellettem egy százesztendő, roskadozó vénységében riasztó anyóka ült; sértetlen kannibál fogsora csak még szörnyűbbé tette. Nem törődött vele, mi történik körülötte; mozdulatlanul, mereven ült, akár egy múmia. Arcán azonban tetoválás látszott, határozatlan formájú komor jel, egy latin betű vonalait idézte, s mintha helyette beszélt volna. Sokféle tetoválást láttam már, de ilyen formájút még soha: ez föltétlenül európai volt. Mint mondják, hajdanában a misszionáriusok – bujaság vétke ellen harcolva – némely nőt az aljaság jelével, a pokol bizonyosságával jelölték meg (...) Ekkor értettem meg a maorik bizalmatlanságát az európaiak iránt. (...) Az éveknek milyen szakadéka nyílik a pap által megbélyegzett anyóka meg a pap által kihazasított fiatal lány közt! (...) Öt hónap múlva az ifjú asszony egészséges gyereknek adott életet. A szülők fölháborodva követelték a válást (...) A történet egy mozzanata azonban homályban maradt: vajon miért sürgette annyira a kiváló gall kakas hírében álló püspök a házasság törvényes és vallási szertartását? A rossz nyelvek váltig hangoztatták: azért, mert... eh! Mit ki nem találnak ezek a rossz nyelvek! A kinyilatkoztatás anyyala talán erre a rejtélyre is tud választ... – És talán nem is olyan fontos!”²*

Sok évvel később, a *Gulácsy Lajosnak* című, elégikus hangvételű versben Juhász Gyula ismét felidézi megismerkedésük pillanatát Gulácsy Lajossal és az 1907-es Gauguin-kiállítást. Mintha a nagy francia festőművész ecsete által életre keltett tahiti Édenkert jelentené kettőjük történetében a közös kiindulási pontot. Juhász mesteri módon, a „kép a képben” technika segítségével eleveníti fel a közösen átélt emlékeket, így Gauguin festményei mellett Watteau, Leonardo és persze Gulácsy egy-egy remekműve is megjelenik az 1922-es költeményben.

² Paul Gauguin: *Noa Noa*, [1893], Rónay György fordítása, Filum Kiadó, Budapest, 1999, 52–55. E kiadás alapja: Paul Gauguin *Noa Noa*, Bibliotheca, Budapest, 1943.

Gulácsy Lajosnak

(Részlet)

*Lajos, emlékszel, amikor először
 Kerített össze minket alkalom,
 A boldogságos, békés délelőttön
 Gauguinnek száz lázálma a falon?
 A sárga fényben a kövér banánok,
 S a sárga tájon barna emberek,
 Az Elveszett Éden, mely fájva fájón
 Bennük zokog, ujjong, ragyog, remeg.
 S a furcsa bálvány, szent fából faragva,
 Mosolya sír, és bánata mosoly,
 Önarcképem! – mondottad, és a zajban
 Kacajod bongott, mintha szél dobol.*

A „szent fából faragott furcsa bálványt” a művészettörténészek rendszerint az *Oviri* valamelyik változatával azonosítják. Az eredeti szobor ugyan agyagból készült, de a motívum – egy hatalmas bálvány formájában – Gauguin festményein és litográfiáin is megjelenik. Az idézet két utolsó sora már előrevetíti Gulácsy Lajos elméjének későbbi tragikus elborulását.

Tandori Dezső feltétlen tisztelete

A huszadik század második felének két legtermékenyebb és legnagyobb hatású költőóriása szintén kitüntetett figyelmet szentelt az ekphraszisz műfajának. Tandori Dezső *A feltételes megálló* (1983) című kötetében híres impresszionista és posztimpresszionista festők műveiről készített képleírásait (köztük két Gauguin-képét) adja közre, míg Juhász Ferenc életművének tanulmányozásához elengedhetetlen Hieronymus Bosch és Hantai Simon látványvilágának behatóbb ismerete. Tandori Dezső egy művészeti albumot lapozgatva alkotta meg *A feltételes megálló*³ említett költeményeit, míg Juhász Ferenc valószínűleg egy „térhálókra” osztott Bosch-album segítségével dolgozta ki a verseit jellemző „Légy szem-perspektívát”, ezt az ötezer látókristályból összenőtt Szuperszimbólumot, amelyen keresztül feltárul előttünk a létezés összes aspektusa, és Isten Mindent Látó Szemével gyönyörködhetünk a köröttünk lebegő teremtés-teljességben. A Juhász-verseket jellemző, állandó és visszatérő szövegparafrázisokon alapuló bonyolult költői látásmód véleményünk szerint sokat köszönhet Paul Gauguin felszabadító hatású, szintéziszeremtő és motívumismétlő festészetének. Bizony, sokan álltak értetlenül Gauguin képei előtt, vagy vádolták egyszerű plágiummal ezekért az „ellopott” motívumokért a francia festőművészt, még egykori mestere, Pissarro is: „*Nem vetem Gauguin szemére a cinóbervörös hátteret, sem a két egymással küzdő harcos alakját, de még a kép előterében látható bretagne-i falusi asszonyokat sem. Azt vetem a szemére, hogy mindezt a japánoktól, a bizánci és más festőktől vette át.*”

Ha Juhász Ferenc szigorú tekintetét a „Légy szem-perspektívával” jellemeztük, akkor nagy a kísértés, hogy *A feltételes megálló* Tandoriját egy olyan költőként mutassuk be, aki valami-

³ Ld. Tóth Ákos: *Mint egy megérkezés*, tanulmány, Jelenkor, 2010, 53. évf., 1. szám.



féle „madártávlatból” szemlélte egész életünket. Az általa megidézett impresszionista, poszt-impresszionista, szintetista, pointillista stb. képek nem csupán külső, belső és köztes terekre nyíló „időkapuk”, de rajtuk keresztül mintha egy emberen túli létezés színpompás forgatagába nyerhetnénk bepillantást. Tandori tájai, városképei, vízpartjai, templomtornyai és teraszai ennek megfelelően a verebek szemszögéből is felmérhető és hasznosítható, egyszerre absztrakt és funkcionális geometriai formák. Hiszen: „(...) bármilyen absztrakt formán talál / valamit a veréb, mi konkrét”.⁴ Tehát: ha Juhász olvasásakor *léggyé kell legyünk*, hogy egyetlen szempillantással átláthassuk a teremtés teljességét, akkor Tandori verseinek elolvasása előtt legjobb, ha már eleve „madárnak nézzük” önmagunkat. Ez a „madártávlatból” történő „poszthumanista” megközelítés *A feltételes megálló* lapjain egy jelentéktelennek tűnő falusi templom, egy Utrillo-festmény leírásában éri el szó szoros értelmében vett *művészi tetőpontját*.⁵ A fehér falú kis falusi templomot Tandori a „verebek katedrálisává” nemesíti, és egyik leghíresebb verébéről, „St Spero”-ról nevezi el. De Tandori nem áll meg itt, a szóban forgó képleírásokat egységbe foglalja, és az egész ciklust „A verébfélék katedrálisaként” építi be a kötetébe. Kétségtelen tehát, hogy az említett Utrillo-ekphraszisz a képversek közös „gravitációs-középpontja”.

*A verébfélék katedrális*a című ciklus elején két Vincent van Gogh képeiről írt ekphraszisz olvasható: így a sötétben készített *Éjszakai kávéház* külső terének csillagokkal díszített tornáca után máris egy másik *Éjszakai kávéház* belső terének nyomasztó képei következnek: a csillagok helyett itt kénsárga gázlámpa ég, a vörös és sárga színek intenzitása pedig olyan erős, mintha a festményt két kidörzsölt emberi szemmel néznénk. Az értelmetlen önpusztítás eme alkohollal fertőtlenített szentélyében természetesen semmi keresnivalójuk a madaraknak, ez a „gyarmat” kizárólag az embereké. A dehumanizált, méltóságukat elvesztett, sanyarú sorsú embereké, akiknek egyetlen mondanivalójuk – Tandori keserű „szójátékával” élve – hogy még „van”-nak... Nem sokkal ezután, az abszintban pácolt lueszes rémálom után következik Paul Gauguin jóval békésebb festményének idilli leírása, a *Pouldu-i táj*.

Gauguin: Pouldu-i táj – 1890

A tájnak engedményeket
tesz itt egy színvilág:
hogy még épp összeillenek,
s egyik a másikat
feltételezi, zöldeket
a mezsgye-barnaság,
más-kék tetőt, más-kék eget
a tanyák:
majdnem-egyszín felületek
úgy sugároznak át,
egymásba és egymás felett,
mintha tematikát

⁴ Ld. Tandori Dezső: *Utrillo: Falusi templom – 1912 körül*, In *Uó: A feltételes megálló*, Magvető Kiadó, Budapest, 1983, 161.

⁵ Ld. uo.

nem hordoznának, nyugüket,
 két óceánon át,
 hogy a rózsaszín szigetet,
 homokját, a lilát,
 zöldes fehér-ló szőrzetet,
 és bőrük aranyát
 festve megenyhülhessenek,
 érvén soha-tovább,
 személytelen-személyesek:
 a monotóniák,
 és mint körbeéréseket
 már Nélküle alább
 adhassuk: vannak köz-helyek
 s köz-hieroglifák.

A Gauguin-tájkép a festő első tahiti útja után ismét Bretagne költőietlen vidékén keletkezett. Gauguin ide húzódott vissza, miután Tahitin festett képeit Párizsban kinevezték. A képet leíró Tandori-vers jellegzetes esszenciája Tandori költészetének, így az egyszerre átfogó és részletes műélményről árulkodó verssorokat érdemes tüzetesebben is megvizsgálni.

„*A tájnak engedményeket / tesz itt egy színvilág*”: A festmény színei valóban közelítenek a valósághoz. Gauguin itt nem „zenei harmóniákat” használt, a festmény így inkább realiztikus, mint dekoratív. Kék az ég, zöld a föld, tarka a tehén, barnák a földhányások.

„*Más-kék tetőt, más-kék eget / a tanyák*”: Kulcsfontosságú verssor. A házikók teteje sötétebb tónusú kék, az égbolté világosabb. A Tahitin festett képeknél merőben más a helyzet, Gauguin sokszor *ugyanazt* a kéket alkalmazza. A festő így jellemzi saját színalkímiáját: „*A Tiszta szín! Mindent fel kell áldozni érte! A természetben kékes-szürkés fatörzs tiszta kékké válik. A színek intenzitása azok természetéből fakad, így például a kék tenger kékebb lesz, mint a képen kékké váló szürke fatörzs. Ebben rejlik a hazugság igazsága.*”⁶

„*Hogy a rózsaszín szigetet / homokját, a lilát*”: Célzás az említett önkényes, dekoratív hatású színválasztásra, amely valósághű ábrázolás helyett Rembrandt önkényes árnyaihoz hasonló érzelmi erővel ruházta fel a Tahitin készült festményeket.

„*Zöldes fehér-ló szőrzetet / és bőrük aranyát*”: Utalás két kései Gauguin-képre a festő második tahiti korszakából. A *Fehér ló* alakját az athéni Parthenón frízének egyik ló-motívuma inspirálta. A kép, kivételesen, előzetes megrendelésre készült. A megrendelő – Ambroise Milaud – egy „szép és felismerhető” fehér lovat szeretett volna Gauguintól. A festményt azonban utóbb visszautasította, mivel a Ló „zöldszínű” lett... Egyik utolsó képén, az *És testük aranya* címűn, Gauguin szinte aranszínűre festi a tahiti asszonyok bőrét.

„*Érvén soha-tovább*”: Szójáték. A színek „megérnek”, és földrajzilag is a világ végére érnek.

„*Vannak köz-helyek / s köz-hieroglifák*”: Talán az egyik legsikerültebb Tandori-zárlat az egész életműben. Egyben utalás Gauguin azon műveire, amelyeket egyiptomi festmények és hieroglifek inspiráltak. Ilyen például a *Piac* című festmény, ahol a helyi kurtizánokat a festő

⁶ Híres Festők (3) Paul Gauguin, Eglemoss Hungary, Stephen Rose, 26. oldal

frontális ábrázolásban mutatja be. A sötét bőrű asszonyok békésen cseverésznek, és legyezik magukat bárcáikkal. A kompozíciót Gauguin egy egyiptomi sírkamra faláról kölcsönözte.



3. KÉP: GAUGUIN, POULDUI TÁJ, 1890

A rövidebb vers önmagában is kiválóan érzékelteti Tandori látszólag „szószátyár” költészetének mélységeit. A *feltételes megállóban* viszont egy másik Gauguin-verset is olvashatunk. Közvetlenül *A verébfélék katedrálisa* című ciklus után ugyanis a *Hérakleitosz utóidényben* című versciklus következik: csupa ötletes képvers és művészi szépségű hommage, köztük egy újabb Gauguin-költemény is. De ne szaladjunk ennyire előre, a Gauguin-vers megértéséhez elsőként vizsgáljuk meg a ciklus címadó költeményét! Ez a vers lényegében egy bizarr Tandori-parafrázis: *A Mirabeau-híd* című Apollinaire-vers érdekes átköltése. Ennek megfelelően a ciklus legtöbb verse a víz (és az elmúlás) motívumához kapcsolódik, és Hérakleitosz alakja is ebben az összefüggésben jelenik meg. Röviden: „Nem léphetsz kétszer ugyanabba a folyóba.”⁷

Az említett „vizes” tematikát mesterien vezetik fel az előző ciklusban olvasható impreszionista festők vízpartjai, különösen Claude Monet taviroszás sorozatának nagyszerű ekphraszisz, amely több tekintetben is *A Mirabeau-híd*ra emlékeztet. Tandori tehát rejtélyes kapcsolatot feltételez Hérakleitosz, Monet és Apollinaire között. A közös nevező természetesen ezúttal is a víz motívuma. Így Monet „virág-óráként” úszó taviroszásai tűnnek tova Hérakleitosz

⁷ Platón: Kratülosz 402 A

végtelen időfolyamában a *Mirabeau-híd* szilárd támpillírévei között. S talán Hérakleitosznak szánt hódolat lehet az alábbi John Keats-sírfeliratból készült költemény is:

Itt nyugszik, kinek vízre írták nevét

H₂OMMAGE⁸

És íme, az ebből „logikusan” következő Gauguin-vers:

Gauguin a Hérakleitosz-hajóstársaságnál

H₂OL

H₂ONNAN

H₂OVÁ

H₂MERRE

H₂MEDDIG

A vers Gauguin talán legfontosabb művének – *Honnan jövünk? Mik vagyunk? Hová megyünk?* – posztmodern ekphrasziszeként is olvasható. A két költemény között természetesen a közösen használt őselem, a víz teremt meg a szükséges kapcsolatot: Hérakleitosznál mint a változás szimbóluma, Gauguinnél pedig értelemszerűen az utazásé. Az 1897-es remekmű megfestése előtt Gauguin élete mélypontra jutott, a festő öngyilkosságot kísérelt meg. Összefoglaló művében a lét alapvető kérdéseinek tőprengett el. Vegyük észre, hogy Tandori szövegében a H₂ szótó önálló életre kelhet, és elhagyásával mintha többféle „választ” is kaphatnánk a költői kérdésekre:

H₂OL = HOL? → OL

H₂ONNAN = HONNAN? → ONNAN

H₂OVÁ = HOVÁ? → H₂O-VÁ (Tehát: vízzé. Vö.: „Porból vagyunk, porrá leszünk.”) – vagy:

H₂OVÁ = HOVÁ? → „O”-VÁ (Azaz: „Ovirivé”: Vaddá).

H₂MERRE = MERRE? → HM... ERRE... (+MER!)

H₂MEDDIG = MEDDIG? → HM... EDDIG...

Megtételésünk szerint, Tandori Dezső ebben a „intermediális” művében maga is olyan rejtelmes és szuggesztív erejű „köz-hieroglifákat” használt, amelyeket Gauguin festészetében fedezett fel. S míg Ady Endrét alapvetően a festő magányos, (az ún. művelt) világon kívüli titánként harcoló alakja nyűgözte le, Juhász Gyulát pedig a *Noa Noa*-ból áradó elveszett Édenkert eszményképe, addig a Tandori-versek ihlete – elsősorban a képek *formai* megoldásaiból kiindulván – Gauguin egyedülálló színeiből és a képek szuggesztív életérzéséből táplálkozott.

⁸ Ld. Tandori Dezső: *A feltételes megálló*, i. m. 191.

Keats nem akarta, hogy halála után nevét a saját sírjára írják. Így barátai a fenti sorokat vésették rá a sírkövére. Mindez kétségtelenül mutat némi rokonságot az „embergyűlölőnek” mondott nagy görög filozófus jellemével. Igaz, Hérakleitosz szerint a víz az emberben lakó démoni erőket jelképezi. A Tűz pedig len a szennyező nedvességektől való megtisztulást.