

Münchentől Budapestig, a fesménytől a regényig (Gárdonyi Géza: Ida regénye)

Absztrakt. Gárdonyi művészregényének egészét a kinnlevőség problematikája határozza meg. A főszereplők történetének alakulását a „jelenvalólét állandó kinnlevőségének” (Heidegger) tapasztalata hatja át. A történet keretét pedig a magyar művészeti élet müncheni másholléte határozza meg. A tanulmány annak a feltételezésnek a bizonyítására tesz kísérletet, hogy a szövetségsszerveződést is a kinnlevőség befolyásolja: a regény számos jelenetének verbális felépítését a magyar festészet bizonyos századfordulós alkotásainak vizuális kompozíciója ihlette.

Gárdonyi Géza a Pesti Hírlap 1915. februári és márciusi hasábjain megjelenő *Szenvedni akarok (Egy haditudósító elbeszélése)* című világháborús novellájában az egyes szám első személyben megszólaló haditudósító különös vitába száll Lyka Károllyal, a XX. század első felének egyik jelentős művészettörténészével.¹ A haditudósító 1914. szeptemberének elején, a belga fronton egy éjszakára megszáll egy kis falu mellett elhelyezkedő kastély kápolnájában, ahol egy németalföldi mesternek tulajdonított Krisztus-fesményére lesz figyelmes. A kép egy ritkán tematizált jelenetet ábrázol – azt, amikor a tanítványok Jézus elé visznek egy vakot, és ezt kérdezik: „Mester, mondd meg, ez vétkezett-e, hogy vakon kellett születnie? Vagy hogy a szülei vétkeztek?”² A világháború tapasztalatainak tükrében hatványozottan súlyossá váló kérdés egzisztenciális problematikája annyira megérinti a haditudósítót, hogy belső beszédében vitába kezd szállni Lyka Károllyal:

Különös! Minden festő azt a részt választja a bibliából, amelyik legjobban foglalkoztatja. A szívét vagy az elméjét. Ki lehetett ennek a képnek a festője? Festő, aki nemcsak a formákon és a színeken gondolkodik! – igaz-e Lyka Károly, hogy ritkaság? Dehát mért éppen ezen a részen állott meg annak a festőnek a szeme?

S egész éjjel a tanítványok kérdése gomolygott a fejemben:
– Ez vétkezett-e?³

1 Gárdonyi és Lyka már 1896-ban találkoztak az Új Idők szerkesztőségében. Vö. Lyka visszaemlékezésével: „eljött Gárdonyi Géza is, a »szerkesztőségbe« szokott beállítani, ahol hosszú pipával, még hosszabb léptekkel járt föl-alá, szép lassan, tempósan. Nehéz volt megszólalásra bírni”. LYKA Károly, *Vándorlásaim a művészet körül*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1970, 178.

2 GÁRDONYI Géza, *Szenvedni akarok = Szegény ember jó órája. Elbeszélések II.*, szerk. Z. SZALAI Sándor – TÓTH Gyula, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964, 586–623., 589.

3 GÁRDONYI, *l.m.*, 590.

Mi a szemléleti jelentősége ennek az apró bekezdésnek? Milyen művészeti kérdést tematizál a Lyka Károly irányába tett ironikus célzás?

Lyka Károly munkásságának középpontjában – az általános történeti és elméleti könyveken túl – a XIX. század második fele művészeti újításainak értelmezése áll. Elsősorban azt kutatja, hogy az 1850-es évektől kezdve az elvont normákhoz ragaszkodó akadémiai festészettel és szobrászattal szembeszegülő képzőművészeti naturalizmus, impresszionizmus és századvégi stilizáló irányzatok (pl. szecesszió) történeti egymásra következése milyen gyökeres változást hozott az európai képfelfogásban. S munkásságának talán legjelentősebb részét annak a feltárása alkotja, hogy ezek az európai művészettörténeti és képelméleti változások milyen hatást gyakoroltak a magyar művészeti életre, vagy hogy éppen milyen önálló törekvések kialakulását ösztönözték a 1870-es és 1880-as években alkotó hazai népszerű festők munkájában, a müncheni magyar festőkörökben, az 1896-os milleniumi ünnepségek óriási tárlatainak eredményeiben, a nagybányai festőtelep szerveződésében, a gödöllői, kecskeméti, szolnoki művészkörök munkásságában és az 1910-es évek modern magyar képzőművészetében.⁴ A történeti áttekintések egyik átfogó elméleti következtetéseként Lyka megállapítja, hogy „az újító mesterek majdnem mindig s mindenütt a zsarnokoskodó akadémiák ellenfelei, sőt ostromlóiként léptek fel”,⁵ s ez elsősorban abban mutatkozott meg, hogy az újító munkákban „maga a festési processzus rendszeren a témától függetlenül fejlődik, alakul; a kép novellája, tárgya ritkán van rá döntő befolyással; és a festési processzus alakulása, a sok új ötlet, amelyet nyújt, sokkalta nagyobb mértékben formált új művészi hitvallásokat, semmint a képek tárgya” (13.). A művészeti akadémiákon a XIX. század közepén a festési technika és a festmény témája két teljesen különálló dolognak számított: „törvénytelen volt a témának a vásznon való megszületése” (34.). Egyfelől témaként adott volt egy nagyjából szabadon választható eszme, amelyet rendszerint egy sablonos táj, egy jelentős történelmi esemény vagy egy tipikus romantikus polgári (esetleg népi) életkép operaházi tablóként való kiemelése szolgáltatott. Ezek a témák „természetüknél fogva irodalmi jellegűek voltak” (34.). Másfelől pedig adott volt a megjelenítés technikája, amely az alaposan begyakorolt elvek alapján működő rajz dominanciájából, illetve az aszfaltalpra felvitt, s ezáltal a barna, szürke és fekete tónusok által élesen elválasztott színek felfestési eljárásából állt (68.). „A tárgy és az előadás tehát két különböző dolog volt, nem egyetlen tömör, egységes koncepció műve.” (34.) Ehhez képest jelentett gyökeres változást a naturalisták, az impresszionisták és a stilizáló művészek képfelfogása. „A művészek látópontja eltolódott.” (26.) Ettől kezdve nem a témát analizálták a rajzolással és a sötét alapra felvitt festékekkel, hanem maga a szín vált témává. Az a gesztus, hogy a festők kiléptek a műteremből, s *en plein air*

4 Vö. LYKA Károly, *Magyar művészet Münchenben. Magyar művészet 1867–1896*, Budapest: Corvina Kiadó, 1982. *Közönség és művészet a századvégen. Magyar művészet 1867–1896*, Budapest: Corvina Kiadó, 1982. *Szobrászatunk a századfordulón. Magyar művészet 1896–1914*, Budapest: Corvina Kiadó, 1983. *Festészeti életünk a milleniumtól az első világháborúig. Magyar művészet 1896–1914*, Budapest: Corvina Kiadó, 1983. *Festészetünk a két világháború között*, Budapest: Corvina Kiadó, 1984.

5 LYKA Károly, *A képírás újabb irányjai*, Budapest: Singer és Wolfner, 1906, 14. (A továbbiakban ennek a kötetnek a lapszámaira hivatkozom a főszövegben.)

készítették képeiket, nem csak azt jelentette, hogy megváltozott a festés helyszíne. A kép elkezdte „magán viselni születésének bélyegét” (51.) is. Lyka meglátása szerint a szabadban készülő képen a levegő (vagyis a lineáris- vagy vonaltávját helyett a *légtávlat*) és a szín viszonyának kutatása vált a festés témájává: inentől kezdve már „nem az irodalmi elem, nem a címbe foglalható tartalom dönt, hanem igenis a kép festői tartalma”,⁶ vagyis „a levegő- és fény-szóródási jelenségek az igazi, belső tartalma, az igazi témája” (87.) a festménynek. Az új látásmódnak megfelelően „a képek egyedüli tényezője, egyetlen eleme a szín” lett, s így „a forma fogalma ki volt küszöbölve: novelláról, librettoról szó sem lehetett” (105.). A képen a művészi forma specifikuma, vagyis a sajátos festési eljárás által újra felfedezett szín (s ezzel együtt valahol maga a látás) vált a festmény belső tartalmává: immár „a festő szín-gondolatokra, színötletekre építi képét”.⁷ „A szín volt itt tehát a kép igazi témája” (100.) – vagyis a kép tartalma egyesült a kép előállításának, a színekkel való kísérletezésnek a folyamatával, amelyben ráadásul még a festői szubjektum is feltárul.⁸

Amikor Gárdonyi a *Szenvedni akarok* című novellája főszereplőjének szájába adja a fent idézett ironikus mondatot – „Festő, aki nemcsak a formákon és a színeken gondolkodik! – igaz-e Lyka Károly, hogy ritkaság?” –, akkor egyértelműen száll vitába azzal a felfogással, amely a művészi alkotásban az eljárást helyezi az előtérbe. Arra igyekszik rámutatni, hogy a gondolatilag súlyos téma előzetes kiválasztása legalább annyira fontos, mint a műalkotás létrehozását meghatározó fogások kidolgozása. A mondat iróniája fenn látszik tartani azt a tételt, hogy a téma igenis megelőzi az alkotásfolyamatot; s bár a művészi eljárás valóban változtatni tud azon, hogy hogyan lássuk a problémákat, azonban magát a kép témáját szolgáltató gondolatot mégsem az alkotás folyamata szüli, hanem fordítva: a téma választja ki az előadásmódot. Így vitatkozik Gárdonyi novellájának elbeszélője Lykával. Elkerülhetetlenül felmerül az elméletileg máskülönben nem túl helytálló és releváns kérdés, hogy lehet-e azonosítani ezt a hangot Gárdonyi művészetről alkotott gondolkodásával? Vajon Gárdonyi más műveiben is azt a vélekedést fedezhetjük fel, miszerint az értelem mindig megkérdőjelezhetetlenül megelőzi az értelem megnyilatkozását? Az író „művészregénye”, az 1920 és 1921 során az ugyancsak a Pesti Hírlapban megjelenő *Ida regénye* teljesen más művészi látásmódról ad tanúbizonyságot.

1. A mondattól a műalkotásig

Gárdonyi 1915 és 1922 között készített titkosírástól feljegyzéseinek poétikai vonatkozásai arról tanúskodnak,⁹ hogy az író – modern világirodalmi olvasás-

6 LYKA Károly, *Hogyan kell műtárlatot nézni* = Uő, *Kis könyv a művészetről*, Budapest: Singer és Wolfner, 1904, 9–21., 12.

7 LYKA Károly, *A színről* = Uő, *Kis könyv a művészetről*, 45–62., 51.

8 Vö. „Döntők az ecsetvonások: belőlük épül össze a kép, ők adnak neki életet. S ezek az ecsetvonások már magukban véve is sokat árulhatnak el egy festő lelkiállapotáról.” LYKA Károly, *Magyar tájképfestők* = Uő, *Kis könyv a művészetről*, 109–138., 113.

9 GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Titkosnapló*, szerk. Z. SZALAI Sándor, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974, 51–147. (A továbbiakban ennek a kiadásnak a lap-számaira hivatkozom a főszövegben.)

tapasztalatai nyomán – jelentős mértékben újragondolta mindazt, ami írásművészetét és általános művészetszemléletét meghatározza. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy elzárkózott volna mindattól, amit és ahogyan korábban alkotott, de az kétségtelen, hogy olyan új írásművészeti célokat tűzött ki maga elé, amelyek tükrében sok javítani valót talált korábbi munkáiban is.¹⁰

Az új elvek között szerepel többek között a téma és a művészi kidolgozás viszonyának újragondolása is.¹¹ Az 1915-ös *Szenvedni akarok* című novellának az a bekezdése, amely éppen ebben a vonatkozásban indít kisebb vitát Lykával, s amely nagy hangsúlyt látszik fektetni a témaválasztás jelentőségére, teljesen más értelmet nyer az alig pár évvel későbbi feljegyzések felől nézve. Újabb felismerései arra a belátásra vezetik Gárdonyit, hogy *a témának együtt kell születnie az írásaktussal*; nem szabad engedni, hogy egy túl hangsúlyos és eleve kijelölt tartalom diktáljon a művészi eljárásoknak; a kidolgozás nyelvi művészi formájának kell fokozatosan felépítenie a gondolatot is. Az egyik kiemelkedően fontos belátása ezzel kapcsolatban így hangzik: „a téma próbája: a tartalom egy nagy ellentézéses mondatba foglalható össze” (61.), s „a folytatás akkor könnyű, ha az író az ízt éppúgy egy mondatba foglalhatod, mint az egész regényt foglalhatod egy ellentézéses mondatba” (74.). Ez a poétikai megfigyelés arra mutat rá, hogy Gárdonyi számára nyilvánvalóvá vált: a tartalom és a műalkotás nyelvi kidolgozása elválaszthatatlan egymástól, s így a téma–forma dichotómiájának elve fenntarthatatlan. A tartalom és az alkotás egyszerre létesül és folyamatosan alakulóban van.¹² Egy gondolat csak annyiban válhat műalkotás témájává, ha egyszerre születik a szó művészetének specifikus *elemi* formaalkotó eljárásával: a nyelv újraalkotásával. Gárdonyi szerint a regény esetében ez a költői nyelvi minimum a mondatban ismerhető fel; pontosabban szólva abban a mondatban, amely valamilyen szemantikai feszültséget hoz létre önmagán belül: „ahogy a hegedűben a szép hang minden, írásban a mondat, amelynek szépségei: rövidség, könnyűség, ellentézés, ellipszis, allúzió, építet rare” (56.). A témakijelölő mondat költői szemantikai figuralitása avatja a problémát valóban a művészi szöveg tartalmává. Tehát a téma együtt születik a költői kidolgozás minimális prózanyelvi alapegységével: a belső szemantikai feszültséget teremtő és hordozó mondat. Ez alkotja a prózamű alapját – vagy ahogy Gárdonyi nevezi –, fundamentumát. „Ellentézés-fundamentum nélkül nincs műalkotás [...] Minden elbeszélés érdekessége ellentézésen alapul.” (79.) A szemantikai feszültséget, ellentmondást,

10 Pl. „Az összes 1921-ig írt könyveid ember- s miliőfestései a „más szóval a szót” s a „múltja is adódjék” szerint újraírandók. Hiszen itt ragyogtathatod művészvoldodat.” „Teljesen meg kell változtatnod az eddigi emberjelenítő jellemzéseidet.” (59.) „Én is megírtam összevissza mindent. Sajnos, csak ma (1918. okt. 31.) eszméltem rá: minden témámban keresnem kellett volna, hogy méltó-e a megírásra.” (60.) „Kezdődhetik a történet az ismert jelenet végső hullámainál. Az *Egri csillagok* és az *Isten rabjai* első fejezete rosszul van megválasztva: lomhán indul, nem szituációból. S éppen így *A láthatatlan ember* is.” (72.)

11 Gárdonyi poétikai elveiről részletesebben lásd: Kovács Gábor, *A szó kényszerhelyzetben. Bevezetés Gárdonyi regénypoétikájába*, Budapest: Gondolat Kiadó (Vniversitas Pannonica 14), 2011.

12 Ezt az „egyszerre születést” Gárdonyi nem *ihletnek* nevezi, hanem az alábbi módon fogalmazza meg: „meg kell várnod, míg nem pattan, mint a villamosszikkra, a fundamentális ötlet, amelyre ráépítheted a művedet” (70.).

ellentézist vagy „kontrasztot” (75.) hordozó mondat pedig azért válhat a műalkotás nemcsak nyelvi (formai), hanem tartalmi alapjává is, mert a jelentésbeli összeférhetetlenség mindig valamilyen gondolkodásbeli és – végső soron – egzisztenciális lényegiséget is feltár. A szemantikai összeférhetetlenséget, ellentézist tartalmazó mondatban rejlő egzisztenciális jelentőséget nevezi Gárdonyi „extázisnak”, s így határozza meg annak születését: a mondatbeli „ellentézis szüli a szituációt, szituáció az extázist” (88.). Az ekstázis alatt – a szó belső jelentését komolyan véve (*ex-sztaszisz* = ’nyugalmi helyzetből való kimozdulás’) – annak a kényszerhelyzetnek az eredményét érti, amelyben az ember kilép önmagából: „az izgalmat keresd, amelyben a karakter előtlik: bajt, szorultságot és a karaktert tengelyében bántó helyzetet, esetet”, „nagy-novellában fő a nagy gőzű, csökönös vagy egyébképpen rendetlen akarat, hogy valamit teljes erejével vagy lelke gyökerével, élete árán is akarva akar; olykor maga vesztére esztelenül, mert ez kelt extázist, nagy cselekedetet, nagy bajt” (77–78.). E felfogás szerint tehát a belső szemantikai feszültséget és értelmi ellentézist hordozó mondat olyan regényi jeleneteket képes megalapozni, amelyekben az ember kifordul önmagából, s így képes lesz önmagára „kívülről” rápillantani. Ennek elérése alkotná minden regényi eljárás célját. Gárdonyi még példákat is hoz azokra a belső jelentésbeli feszültséget hordozó mondatokra, amelyek rámutatnak az extatikus léthelyzetekre: „a mondat is örök, ha nagy ellentézis: »Szeresd ellenségedet«, vagy »Ismerd meg magadat«” (80.). Mindkét mondat olyan nyilvánvaló értelmi feszültséget hordoz, amelynek világirodalmi produktívására talán nem is szükséges külön felhívni a figyelmet... S Gárdonyi egy ugyanilyen jellegű mondattal határozza meg az *Ida regénye* című művének lényegét is: „hogy mennyire minden az ellentézis a fundamentumban, láthattad az *Ida regényében*. Magától dőlt belőle, mint a megfordított zsákból, mind a regény. Ha egy mondatba foglalod a témádat, a mondatnak nagy ellentézisnek kell lennie. Például *Ida regénye*: »Férj, aki beleszeret a feleségébe«” (84.).¹³

Gárdonyi új poétikai megfigyeléseiben tehát mondat, jelenet és létesemény szoros egysége a költői elbeszélés prózanyelvi előfeltételévé válik. S ahogy az a fenti idézetekből kitűnik, természetesen nem bármilyen mondatról vagy bármilyen jelenetről van szó. A prózaműben felmutatható létesemény a belső szemantikai feszültséget létesítő mondat és az abból kibontható „karakterkiforgató” jelenet értelmi energiájából szabadul fel. A három építőegység közös specifikuma a *máshollétben* és a *kinnlevőségben* ragadható meg: a jelentés máshollétében, az értelem kikökenésében, s a megértés során kikristályosodó kinnlevőségében.

A szemantikailag összeférhetetlen szavakat összeillesztő, látszólag abszurd értelemmel bíró mondat nem az értelmetlenség állítása (legalábbis a költeményben nem az). Az alkotásban az értelmetlenség tűnő mondat mindig egy olyan értelem felé mutat, amely még nem áll rendelkezésre. Ez azonban nem jelenti azt, hogy nincs. Inkább jelenti azt, hogy nincs még értelmezhető nyelvi formája. Jelentése már születő félben van, de értelmezhető jelölője még nincsen. Ennek a hiányzó jelölőnek az eljövételét provokálja vagy anticipálja az értelmetlenség tűnő mondat. Vagyis a kétértelmű mondat értelmetlenségében az új értelem megszületése van megelőlegezve. A jelentés valahol máshol

13 Vö. LIPP Tamás, *Így élt Gárdonyi*, Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1989, 180.

már születőfélben van; csak meg kell találni azt a beszédmódot, amely jelenlevővé tudja tenni. Addig áll fenn a „szeresd ellenségedet” mondat értelmetlensége, amíg az evangélium elő nem számlál egy olyan létszituációt (ez lenne az új jelölő), majd pedig egy olyan történetet, amely rámutat arra, hogy az értelmetlenségben egy olyan igazság rejlik, amely kétségkívül létezik, de még nem fedeztünk fel (s amelyet azóta is folytonosan újra fel kell fedeznünk). Csak addig áll fenn a „férj, aki beleszeret a feleségébe” mondat értelmetlensége, ameddig Gárdonyi élénk nem állít egy olyan jelenetet, s egy olyan történetet, amely rámutat arra, hogy a szeretet talán nem is az alapja a házasságnak, hanem egyik folytonosan elérendő kihívása.

Az ilyen szemantikailag abszurd mondat annyiban tehet szert értelemre, amennyiben tehát elbeszélést provokál. Az elbeszélés második foka a jelenet lesz – az a narratív alapegység, amely már képes a cselekvés analízisére (erre a mondat még nem képes). Ám a látszólagos értelmetlenséget állító mondat csak egy bizonyos specifikus jelenet létrehívására képes – olyanra, amelyben a cselekvés alanya saját értelmi képességeivel kénytelen szembesülni. Az, a történet egészét megalapozó jelenet, amely a jelenetet megalapozó mondat értelmetlenségét viszi színre, csak úgy képes valamiféle új igazságot felépíteni az értelem romjain, ha a benne megjelenő szereplőt szembesíti saját világmegegyítő képességeivel. Vagyis a mondat értelmetlensége a jelenetalkotás során a szereplői „tudatban” (a karakterben) mérettetik meg, s egy olyan szituációt eredményez, amelyben a szereplő saját határaival kénytelen szembesülni. Az ilyen – nevezzük így – kényszerhelyzetnek mindig az a tétje, hogy a szereplőt kifordítsa önmagából, aki ezáltal felismeri világnézetének korábbi határait,¹⁴ képessé válik kívülről rápillantani önmagára, s ezzel együtt sejteni kezdi, hogy kivé (ti. milyen új cselekvésprogram és világlátás alanyává) kell válnia. A kényszerhelyzetben a szereplő elkezd felismerni, hogy merre is van az a máshol, ahol legalább részlegesen megtalálhatná azt, akivé lennie kell.

Az értelem kényszerhelyzetét dramatizáló jelenet végeredményben mindig a megértő emberi lét saját régióját tárja fel. Mindig azt a léteseményt tematizálja, amelyben így vagy úgy magának a személyes létezésnek az értelme kerül a kérdés középpontjába. Ezt a pillanatot nevezi Gárdonyi *eksztázisnak* – a nyugalmi helyzetből való kimozdulásnak. Mit is jelent itt a nyugalmi helyzet? A megértés automatizmusát (az értés „sztázisát”, pangását). S mit jelent a nyugalmi helyzetből való kimozdulás? A megértés provokációját – vagyis azt a pillanatot, amikor nyilvánvalóvá válik, hogy az eleve adott (előzetes) világ-és önmegértés elégtelen. Ebben a pillanatban mutatkozik meg az, hogy aki vagyok, az nem lehetek többé. Valaki olyanná kellennem, aki még nem vagyok, de már sejtem, hogy hol van, és hogy milyen is lehet az a létmód. Heideggeri terminológiával ezt nevezhetnénk a „jelenvalólét állandó kinnlevőségének”.¹⁵ Az emberhez eredendően hozzátartozik valami, ami még nem ő, de ami ő majd lesz. Minden súlyos léthelyzet éppen ezt a tendenciát teszi fel-

14 Ehhez természetesen az kell, hogy a kényszerhelyzetet demonstráló jelenet elé olyan jelenetek kerüljenek, amelyek feltárják azt a szereplőhöz kapcsolódó már meglevő nyelvi világlátás, amelyet aztán az elbeszélés kikezdhethet.

15 Martin HEIDEGGER, 48. §. *Kinnlevőség, vég és egész-volt = Uő, Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Budapest: Osiris Kiadó, 2001, 280–286. (Illetve lásd még: 24. §. *A jelenvalólét térbelisége és a tér*, I. m., 135–138.)

ismerhetővé: rámutat arra, hogy sohasem lehetek befejezett, s mindig valami olyan felé kell tartanom, amivel még nem vagyok egyenlő. De természetesen az is igaz, hogy a kényszerhelyzetben megvalósuló rádöbbenés aktusában az embernek ez a „kinn levő része” valójában már valahol hozzá is tartozik. Ez tekinthetjük az ember már saját, de még nem „itt” levő, hanem valahol „máshol” rejlő énjének. Az emberi létnek éppen ez a *hozzátartozó kinnlevősége* ad értelmet és dinamikát. Ez lenne tehát magának a megértésfolyamatnak a lényegisége. A szubjektum megvalósulásnak az a különlegessége, amely szerint mindig az vagyok, ami még nem érkezett el bennem, de már készül; ami úgy van távol vagy máshol, hogy csírájában már a jelen pillanatban benne gyökerezik. Körülbelül úgy, ahogy a „férj, aki beleszeret a feleségébe” mondatban már benne rejlik a még valahol máshol levő *Ida regényének* egésze, amely tehát még nincs itt, de már valahogy mégis jelen van,¹⁶ arra várván, hogy a mondat jelentésének látszólagos abszurdításából, s egy megelőlegezett létszituáció látszólagos értelmetlenségéből kibontsák.

2. A kinnlevőség szervezőereje az *Ida* regényében

Gárdonyi poétikai töredékei arra a belátásra vezethetnek bennünket, hogy a műalkotás kompozíciója és az „eksztázis” megértésbeli szerkezete között egyenértékűség áll fenn. A műalkotás úgy mutat rá arra a lényegi egzisztenciális tapasztalatra, hogy az ember állandóan keletkezik, s így (befejezettség nélkül) mindig csak úton van önmaga felé, hogy – minden más megnyilatkozással szemben – a művészi megnyilatkozást is a keletkező tárgy (téma, tartalom) felé irányítja. Kész eszme, kész tárgy és kész téma nincs a művészi kidolgozás eljárásait megelőzően; merthogy az ember is csak „készülni” tud. Az *Ida regénye* a műalkotás minden szintjén (történet, narráció, szöveg) ezt a dinamikát valósítja meg.¹⁷

A karakter formálódása a történetben

A „férj, aki beleszeret a feleségébe” mondat belső grammatikai szerkezete kijelöli a regénybe foglalt történet szerkezetét. Ahogy a mondat három elemből áll („férj”, „feleség”, „beleszeret”), úgy a történet is háromszor kezdődik el.¹⁸

16 Vö. az *Az a hatalmas harmadik* című Gárdonyi-regény háttérében húzódo schopenhaueri létfilozófia azon aspektusát, amely a még jelen nem levőnek az akartban való jelenlétéről szól (*Az érzéki szerelem metafizikája* kapcsán).

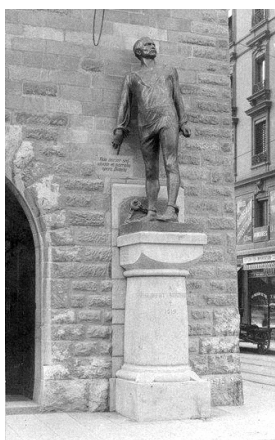
17 GÁRDONYI Géza, *Ida regénye. A háború előtt való időből*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963. (Az alábbiakban Z. Szalai Sándor és Tóth Gyula által szerkesztett kiadás oldalszámaira hivatkozom a főszövegben. A kiadást egyetlen elemében javítom: a II. részben az 5. fejezet [66.] után egy számozásai hiba miatt a 7. fejezet [73.] következik.)

18 Vö. „A mű cselekményébe szinte háromszor, három felől vág bele a szerző.” Z. SZALAI Sándor, *Háborúban, forradalmak idején* = Uő, *Gárdonyi műhelyében*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1970, 265–279., 276. Továbbá: Z. SZALAI Sándor, *Ida regénye* = Uő, *Gárdonyi nagy útja*. Budapest: Kairosz Kiadó, 2013, 409–415. Illetve vö. Nagy Sándor elemzésével, amely ugyancsak a hárompillérű cselekményszerkezet jelentőségét veti fel. NAGY Sándor, *Ellentétis a fundamentumban. Ida regénye* = Uő, *Gárdonyi közelében*, Eger: Dobó István Vármúzeum, 2000, 148–159.

A regény legrövidebb, első része (I/1–I/3, 9–29.) Balogh Csaba, a leendő férj helyzetét tárja fel. A regény második része már egy hosszabb egységet képez (II/1–II/7, 33–133.), s Ó Ida, a leendő feleség történetét mondja el. A regény leghosszabb, harmadik része (III/1–III/18, 137–347.) a férfi és a nő esküvőjéről, a „mézeshetekről” és a Münchenben együtt töltött szerződéses házassévról szól. A történet felépítése tehát meglehetősen világos: két személyes kényszerhelyzet eredményezi a két főszereplő új közös kényszerhelyzetét. Ahhoz, hogy világossá váljon, mit is jelent a karakterek és a történet szintjén a más-hollét és a kinnlevőség problematikája, parafrázeálnunk kell a cselekményalkotó kényszerhelyzeteket.

Sajátos módon Csaba és Ida közös története már azelőtt elkezdődik, hogy találkoznak. Történetük közös eleme a karakterformáló belső erő különös kinnlevőségében ragadható meg. Vizsgáljuk meg először a férfi karakter alaphelyzetét! Csaba két okból kényszerül kihasználni az Ó Péter által újsághirdetésben közzétett házassági ajánlatot. Egyfelől azért kényszerül a főszereplő arra, hogy ezen az úton jusson pénzhez, mert húga egy olyan férfihoz ment feleségül, aki eljátszotta az apai vagyont, s így Csabának kell megoldást találnia arra, hogy a birtokra terhelt adósságot felszámolja. Másfelől – s a regényben elmondott történet szempontjából ez a hangsúlyosabb – a férfi főszereplőnek azért van szüksége pénzre, hogy azzá válhasson, aki még nem ő. Apja akarata ellenére Csaba tanulmányait „a Lotz iskolájában, később meg Münchenben folytatta; rajzolni, festeni tanult” (13.). Művészeti kísérletezései során kialakult felismerései arra vezetnek, hogy szobrásznak kell lennie. Két műalkotás megfigyelése vezet rá erre: Ampellio Regazzoni genfi Berthelierszobra és Carpeaux-nek a *Tánc* című szobra.¹⁹

54



Ampellio Regazzoni:
Berthelie – 1909



Jean-Baptiste Carpeaux:
Tánc – 1865–1869

Az előbbi egy falhoz láncolt férfit ábrázol, az utóbbi a mozgás szabadságát jeleníti meg. A két alkotás egymásra vonatkoztatása a regényi karakter átala-

¹⁹ A regényben itt felfedezhető egy kisebb következetlenség: a Berthelie-szobor 1909-ben készült, a regénybe foglalt történet azonban beazonosíthatóan az 1880-as évek végén játszódik, így Csaba ezt még nem láthatta.

kulásának tendenciáját jelöli ki – ti. a felszabadulást, amely Csaba esetében a művésszé válást jelenti. S a férfi főszereplő ennek megfelelően próbálja definiálni magát már a regényben megjelenített történet legelején is:

De én festő vagyok, kész festő. Székely Bertalan azt mondta, hogy bűnt követtek el aznap, amelyiken nem mártok ecsetet a festékbe. Lotz azt mondta, hogy paletta volt az ujjamon, mikor születtem. Hát én meg, most már második esztendeje, hogy rá se nézek az ecsetre. A szobrászaton a lelkem. Csak időt nem találok rá meg költséget. (11.)

Gárdonyi már a regény legelején saját szóhasználatát illeszti Csaba gondolatmenetébe azért, hogy rámutasson a művésszé válás folyamatára. „Ez a szó: *eksztázis*” (14.) – Csaba azt a témát keresi mindenhol, amely létrehozza az ekasztázist, s amelynek megragadásával művésszé avathatja magát. Természetesen ez a folyamat lassú: „de hát mikor jut már ő oda, hogy monumentális műveket alkothasson? Most már huszonhat éves. A kezében benne van minden fogása a művészetnek, de nem bír kigázolódni sehogy a maga útjára!” (16.). Végül is anyagi gondjai miatt nem maradhat tovább Münchenben, s így nem válhat művésszé. Pesten keres újságírói állást, s az így keresett pénzből kénytelen megélni. Az Ó Péter újsághirdetésében ígért vagyon azt a lehetőséget vetíti előre Csaba számára, hogy azzá válhat, akivé mindig is válni akart, de nem sikerült. Ezért dönt a különös házasság mellett. A karakter regényi felépítésének a specifikuma tehát: a kinnlevőség. A férfi főszereplői karakter lényegisége az egész történet során valahol máshol, a karakteren kívül helyezkedik el – s a regény ebben a tekintetben arról szól, hogy a karakter hogyan nyeri el azt a formát, amely még rajta kívül van, de már alakítja.

Ó Ida jóval részletesebben előadott története a totális szeretetlenségről szól. Anyja halálának, zárdabeli tanulóéveinek és végül az apjával kialakult viszonyának az elbeszélése egytől egyig arról számol be, hogyan számolódik fel az otthonosság érzete a női főszereplő körül. Ennek a végpontja az, ahogyan édesapja meg akad szabadulni tőle egy újsághirdetésben közzétett és nagy pénzüsszeget ígérő kiházasítási ajánlat segítségével. Mindebből nyilvánvalóvá válik, hogy a karakter célja csakis az lehet, hogy elérje a soha jelen nem levő szeretetet. Ezt a célt egy Petőfi-idézet folytonos ismétlésével jelöli meg a regényszöveg. Ida belső beszédében – a regényben elbeszélte történetének elejétől a végéig – állandóan ezt a mondatot kántálja: „Szabadság, szerelem! E kettő kell nekem” (34, 53, 74, 79, 89.). A Petőfi-idézet a regényi karakter átalakulásának tendenciáját jelöli ki – ti. a felszabadulást, amely Ida esetében a szerelem megtalálását jelenti. A szeretetlenség pedig természetesen egyben rabságot is jelent: ugyanúgy a zárdában,²⁰ mint később a szabadságot csak látszólag felkínáló apai házban,²¹ és a még szabadabb életet kínáló müncheni tartózkodás során is.²² Igencsak sajátos megoldása a regény cselek-

20 Amelyet Ida „ketrecben” (62.) való „raboskodásként” (84.) él meg.

21 Lásd az alábbi idézetet: „Ida hát csak üldögélt, mint valami rab” (106.). Illetve lásd még a „szobafogságot” (83.), a „pórázon” létet (107.) és pénzbeli függés fogságát, amely az arany- és gyémántlakatos, láncszemekkel összeállított karperec szimbolizál (90–91, 109.).

22 Vö. „A klastromi és apai ház rabságának emléke nyomta még a szívét” (256.).

ményszövéseinek az, hogy Ida a szabadságot és a szerelmet végül is a kényszerházasság rabságából és a Csaba iránt érzett ellenszenvből bontja ki. Már az üzletszerű házasságkötés előtt így pillant Ida a számára teljesen tisztességtelennek tűnő Csabára: „Ida csak nézett, ahogy gonosztevőre néz a vizsgálóbíró: hideg utálattal” (III/1, 141.). A szabadulás és a szerelem az egyéves rabságon és ezen az utálaton keresztül talál utat. Mindenesetre Idát a regényben végig a jelen nem levő vagy éppen fel nem ismert szeretet vezérli. A női főszereplői karakter lényegiségéről is azt mondhatjuk tehát, hogy az az egész történet során valahol máshol, a karakteren kívül helyezkedik el – s Ida „regénye” arról szól, hogy az írott figura hogyan nyeri el azt a formát, amely még rajta kívül van, de már alakítja.

A regény legproduktívabb cselekményszövési fogása az, hogy a felszabadulás felé irányuló karaktereket egy olyan helyzetbe állítja, amely mindkettő számára látszólag a rabságot jelenti. A házassági szerződésben kikötött egy év – úgy tűnik – mind Csabát, mind Idát akadályozza abban, hogy azzá váljon, aki lenni szeretne. Ráadásul mindketten belátják, hogy mégiscsak az egyéves elköteleződés jelenti az egyetlen utat a felszabadulás felé. Az egy évet le kell küzdeniük, és túl kell élniük ahhoz, hogy végül egymástól megszabadulva elkezdhessék igazi (egyfelől művészi, másfelől szeretetteljes) életüket. A regény lényegében ennek az egy évnek az eseményeit mondja el. Bár Csaba újra elkezdi festeni Münchenben, hosszú ideig mégsem találja meg azt a nagy pillanatot, amely elvezeti az ekstázis felismeréséig, s amely a művésszé avatásához szükséges első főművének témáját adhatja. Végül ott találja meg a felszabadulást, ahol a legkevésbé keresi: abban a nőben, aki eleinte a kötöttségeket és a kínos kötelelességeket jelenti számára. A művésszé válás feltétele tehát nem is elsősorban a karakterében, hanem máshol, ti. a nőben adott. Kiderül, hogy nem akkor szabadul fel végérvényesen, ha megszabadul a nőtől, hanem akkor, ha vele marad. S ugyanezt láthatjuk Ida esetében is. A nő számára a szabadságot a szerelem jelenti. A Csabával együtt töltött idő alkotja azt a kényszert, amelyet le kell győznie ahhoz, hogy a szerelemre épített élete elkezdődhessen. Ida a történet során nem is sejti, hogy az adott pillanatban a legnagyobbak tűnő akadály, vagyis a Csabával kötött különös házassága és az azzal együtt járó kötelelességek rejtik magukban a szerelem felé vezető utat. Csak lassan ébred rá arra, hogy a felszabadító szeretet máshol van: az utálatos másikba van kihelyezve. Hogy hogyan valósul meg Csaba esetében az igazi művésszé válás felszabadító folyamata egyfelől, s hogyan következik be Ida esetében a szerelem megszületésének éltető pillanata másfelől, arról a regény már nem igazán beszél. A regény tárgya az, hogy hogyan kínozzák és akadályozzák egymást, s hogy sajátos módon éppen ebben a gyötrődésben hogyan dereng fel mindkettőjük számára a megoldás. A történet ott fejeződik be, ahol elkezdődne a két karakter közös kiformalódása.²³ A regényi cselekmény a karakterek kialakítása tekintetében tehát egy olyan cél felé tör, amely a regényen kívül, az elmondott történeten túl, valahol máshol található.

23 Vö. „A leharapott vég nagy távlatot vet. Nem oda vetíti ugyanis a fantázia előre játszódó végképét, ahova várta az olvasó”. GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 105.

A történet kerete: a magyar művészet másholléte

Az *Ida regényének* cselekménye azonban nem csak a két központi karakter formálódásában tárja fel a máshollét és a kinnlevőség problematikáját. A történet keretét az 1880-as évek végére jellemző müncheni magyar művészkör világának verbális felépítése alkotja, amely ugyanúgy a máshollétet és a kinnlevőséget mutatja fel. Mielőtt rátérnénk arra, hogy ez a világ milyen prózapóétikai eljárások révén kerül kialakításra, érdemes pár szót szólni arról, hogy miért fontos már a tematikus szinten is ennek a kontextusnak a kiválasztása. A saját kinnlevőségüket különösen keservesen megtapasztaló főszereplőket azért kell bevezetni a müncheni magyar művészkör világba, mert a magyar művészet máshollétének ténye hatványozottan képes kidomborítani a szereplők kinnlevőségéből fakadó kényszerhelyzeteket. Egyfajta egyenértékűség ismerhető fel tehát a megjelenített szereplők és a megjelenített világ között. A közös nevező pedig: a máshollét, a kinnlevőség.

A XIX. század második felében a magyar kulturális életben hosszú ideig nem létezett művészképzés. 1871-ben kissé javult a helyzet, amennyiben megalakult a Magyar Királyi Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde, amely a pedagógusok alapfokú rajzképzését már el tudta látni. 1882-ben a Münchenből hazahívott Benczúr Gyula vezetésével a kormányzat megalapított egy mesteriskolát, amely hosszú ideig a művészképzés legfelsőbb fokát jelentette. Végül pedig csak 1908-ban alakult meg a Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola, amely a művészeti oktatást biztosította Magyarországon. Akik tehát művészeti képzésben akartak részt venni, hosszú ideig arra kényszerültek, hogy külföldi akadémiákra járjanak. Elsősorban Bécsbe, Münchenbe, Párizsba és Rómába. A magyarországi támogatók az 1870-es és 1880-as években elsősorban a müncheni Művészeti Akadémiára való jelentkezést finanszírozták. Ebben az időszakban szinte minden jelentős magyar művészettörténeti esemény Münchenben zajlott le egészen az 1880-as évek közepéig, amikortól kezdve a (régi és 1896-tól az új) Múcsarnok országos kiállításai és éves tárlatai, majd az 1896-os milleniumi rendezvények, végül pedig az ugyancsak a Münchenben működő Hollósykör hazatelepült alkotói a nagybányai művésztelep létrehozásával (1896–1897) fellendítették a hazai művészetet.²⁴

Az *Ida regénye* eseményeinek keretét szolgáló kontextus azt a müncheni művészetet viszi színre, amelyben az akadémiai konzervatív festői képszemlélettel (a Piloty-iskolával) szemben kialakul a naturalista, az impreszionista és a stilizált látásmód. A szöveg a saját főművén dolgozó férfi főszereplő gondolkodását kihangsúlyozva vezeti be a regény olvasóját ennek a látásmódváltásnak néhány jellemző művészeti és világszemléleti felismerésébe. Nyíltan látjuk, hogy a saját témáját kereső és a saját képességeivel küzdő Csaba belső beszédében és festőtársaival vitatkozva, hogyan gondolja végig mindazt, amit Courbet, Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret, Manet, Cézanne és Gauguin forradalmasított a festészetben (188.). És természetesen abba is

²⁴ Mindennek történetéről bővebben lásd: LYKA Károly, *Magyar művészet Münchenben. Magyar művészet 1867–1896, I. m.*

bepillantást nyerünk, hogyan lehet beszélni egy müncheni perspektívából Székely Bertalan (11.), Madarász Viktor (201.), Benczúr Gyula (201, 292, 308.), Lotz Károly (11–13.), Zichy Mihály (310.), Vágó Pál (201.), Tölgyessy Artúr (203.), Munkácsy Mihály (263, 286, 292, 308–310.), Szinyei Merse Pál (188, 201.), Mednyánszky László (195.), Hollósy Simon (253.) és Körösfői-Kriesch Aladár (328.) alkotásairól. A müncheni bohém művészetet sörházi, kávéházi és műtermi szinterei adják meg ennek a festészetről alkotott gondolatmeneteknek a megfelelő díszletet, amely az egész regény során téma és forma, tartalom és kidolgozás, gondolati eksztázis és színeksztázis körül forog. Csaba első főművének létrehozása párhuzamosan halad mindannak elsajátításával, amit a képzőművészet az 1880-as évek végére hozott létre Európában.²⁵ Ezúton Csaba és Ida közös müncheni történetének regényi kidolgozását követve annak is tanúi lehetünk, hogyan tud megszemélyesülni (vagy allegorizálódni) a magyar kulturális élet máshollétének általános jelensége a prózanyelvi párhuzamalkotás (a narratív paralelizmus) segítségével: a két főszereplő összefonódó történetét prezentáló keretbeszélésben a magyar művészet történetét is olvashatjuk. S egyben így válik a magyar művészet müncheni máshollétének sajátos világa egy olyan közzé, amely szoros értelmi és értelmező viszonyba tud lépni a szereplői karakterek kinnlevőségének központi regényproblematikájával.

A festményekből épülő szöveg

58

Amint az már a fentiekből is jól látszik, az *Ida regénye* több szempontból is a máshollét és a kinnlevőség természetét kutatja. Valójában már a regény jól ismert első sorai is ezt tematizálják. Gárdonyi egy különös „előszót” illeszt a három részben elmondott történet elé:

Sötétben állunk néha, magunk se tudva, hogy kerültünk belé. Csak meresztjük a szemünket, csak tapogatózunk, bizonytalankodunk. És a szívünk hüledez.

– Merre?

S véljük, hogy semerre.

Csak tapogatózunk. Lépünk. Meg-megállunk vakul. Fejünk felett talán kőszikla csügg? Lábunk előtt talán farkasverem vagy szakadék tátong? Talán kígyóra lépünk? Szívünk remeg, mint a nyárfalevél.

– Istenem!...

De mennünk kell, hogy kijussunk valamerre. Hát lépünk, bizonytalankodunk tovább és tovább. Az iránytalanságban. Vakon. Dermedezve. Tapogatózva. Szemünket olykor könny önti el. Szívünket olykor elszorítja az aggodalom. Aléldezünk.

– Hova jutok?!

S nem érezzük a sötétségben, a bizonytalanságban, a veszedelmek között, a Halál el-ne-csússz ösvényén, nem érezzük, hogy egy láthatatlan jóságos kéz van a kezünkön. Vezet. (5.)

25 Vö. „nem kevés alkalom nyílik arra, hogy dialógusokba sűrítve kapjuk az író véleményét a festészetről, az »en plain air« ábrázolásról, a modellek használatáról s hasznáról, a színek alkalmazásának fortélyairól, szuverén egyéniségekről, a »maguk kedvére« alkotókról és piacra termelőkről” Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi írói világa = Gárdonyi-émlékkülés*, Eger: Gárdonyi Géza Társaság, 1973, 48–83., 78.

Az „előszónak” felmerülhet egy olyan nyilvánvaló értelmezése, amely a szöveg bölcséletének kifürkészése során – teljes joggal – valamilyen metafizikai erőhöz köti a „láthatatlan jószágos kezét”. Jómagam a fentiekben a kinnlevőség és – Gárdonyi máshonnan idézett szavaival élve – az eksztázis egzisztenciális értelme felől próbáltam megragadni azt a mozgatóerőt, azt a különös dinamikát, amit az idézet „érzékelhetetlennek” és „láthatatlannak” nevez. Azonban a regényszöveg építkezését tekintve akár szó szerint is vehetjük azt az állítást, hogy „egy láthatatlan jószágos kéz van a kezünkön, s vezet”. A regényíró Gárdonyi kezét ugyanis valóban irányítja egy másik kéz: a képíró keze. Gárdonyi számos nagyhatású képzőművészeti alkotást nevez meg regényében, s végigköveti azt, hogy Csaba kezét és Ida szemét vagy a többi szereplő figyelmét hogyan irányítják ezek a művek.²⁶ Azonban felismerhetünk jó pár olyan alkotást is, amelyet a szöveg nem nevez meg, mégis nagy hatást gyakorol annak alakulására. Immár nem a szereplők tudatára, hanem a regényíró Gárdonyi művészi eljárásaira. S talán éppen ezért nehéz rámutatni arra, hogy ez a mű milyen regényi műfajba sorolható...²⁷

Gárdonyi titkosírástörredékei között találhatunk egy, a képi narráció tekintetében jelentős megfigyelést: „perspektíva: ahogy a festő csak egy jelenetet ad a történelmi képen, de abban az egy jelenetben benne van a múlt és a jövő...”²⁸ Ez a mondat megismétlődik a regényszövegben is: „a történelmi képen mindig látható az is, ami nincs rajta: az előzmény. Mi ennek a történetnek az előzménye?” (309.). Az *Ida regényében* az író következetesen alkalmazza ezt a megfigyelést: a festő alkotta képet történetképző potenciáljában ragadja meg. E mű esetében szó szerint kell vennünk azt, hogy az elbeszélő „mondatba a kép vetíti a perspektívát”.²⁹ Amennyire Lykának igaza van abban a tekintetben, hogy a zsánerképekre jellemző novellás szüzsé már nem lehet témája az „új” festészetnek, annyira igaz mindennek a megfordítása annak a Gárdonyi-regénynek a vonatkozásában, amely – még tematikus szinten is – részben ennek az „új” festészetnek a megértéséről szól: az *Ida regénye* ugyanis jelentős mértékben festmények átverbalizálására építi bizonyos novellisztikus sűrűségű jelenetek szüzséjét. A Gárdonyi-regénynek tehát pró-

26 A teljesség igénye nélkül: *A belvederei Apolló, A kapitóliumi Vénusz, A milói Vénusz*, Tiziano: *Urbinoi Vénusz*, Tiziano: *Mária templomba menetele*, Murillo: *Mária mennybemenetele*, Antonio Canova: *Mária Krisztina főhercegnő síremléke*, Jean-Baptiste Carpeaux: *Tánc*, Ampellio Regazzoni: *Berthelier*, Lenbach: *Titusz diadalíve*, Böcklin: *Hullámjáték*, Dagnan-Bouveret: *Mária*, Kaulbach: *Halhatatlanság*, Meissonier: *A visszatérő Napóleon*, Benczúr Gyula: *Buda visszafoglalása*, Benczúr Gyula: *Vajk megkeresztelése*, Zichy Mihály: *Hullócsillagok*, Munkácsy Mihály: *Honfoglalás*, Munkácsy Mihály: *Mozart halála*, Munkácsy Mihály: *Siralomház*, Munkácsy Mihály: *Krisztus Pilátus előtt*, Munkácsy Mihály: *Sztrájk*, Szinyei Merse Pál: *Pacsirta*.

27 A regény lehetséges műfaji olvasatairól lásd bővebben: KUSPER Judit, *A műfaj mint az olvasás lehetősége – Gárdonyi Géza: Ida regénye = Uő, A csillagok fényezése. Emlékezet és narrativa Gárdonyi Géza műveiben*, Eger: Líceum Kiadó, 2015, 93–100.

28 GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 105.

29 *Uo.*, 132.

zapoétikai értelemben is van egy számottevő kinnlevősége – festészeti alkotások képíró technikáját törekszik átfordítani verbális világgá, írássá.³⁰

Mindez már a regényalkotás első lépésében meghatározó jelentőséggel bír. A mű címszereplői karakterének legalapvetőbb vonásait, illetve a regény második részét kitöltő egyre fokozódó krízishelyzetnek az egészét vissza lehet vezetni egy Benczúr-festmény képi világára. Az *Elhagyatva* című festmény két női alakja egyszerre mintázza meg Ida írott figuráját.³¹



Benczúr Gyula: *Elhagyatva* – 1886 (?)

30 Gárdonyi írásművészetében többször is előkerül a festészet problematizálása, például a *Vallomás* (1916) című kisregényben vagy a *Festő falun* (1898) című novellájában. Ezzel kapcsolatban lásd bővebben: KOVÁCS Gábor, *A regény vallomása = Uő, A szó kényszerhelyzetben*, 73–94. Illetve: SURÁNYI Beáta, *Festő a szövegben. Az ábrázolás ábrázolása Gárdonyi Géza Festő falun című novellájában = Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. BEDNANICS Gábor – KUSPER Judit, Budapest: Ráció Kiadó, 2015, 241–255.

31 A Vasárnapi Újság ezt írja az azóta elkallódott festményről: „Milyen kétségbeesés tragédiája lehet az, mely e megragadó képből sötétlik felénk oly egyszerű és keresetlen kompozíciójában! Milyen lehet e bánat, mely nem talál többé megnyugvást csak a világról való lemondásban, s a zárdák sötét és hideg czellájába temetkezik, hogy oda-dobja széttépet lelkét a sanyargatások tengerébe, mely egyedüli megváltása a mosolygó, de hazug, édes, de álnok világ által ütött sebből! E forró szenvedélyektől dagasztott kebel tegnap még az élet vágyától dobogott, ezek az ajkak vidáman mosolyogtak, a szemek ragyogtak s a halvány kék erekben melegen lüktetett a vér. Ma gyászos szőr-csuha horzsolja testét, gyolcs kámzsa borul halotti fehérségével szűzi homlokára s a megtört szemeknek többé nem akad más dolguk, mint önfeledten nézni az olvasószemek lassú pörgését a »hora matutina« szürkés derengésében, az oltár hideg lépcsőjén térdelve. »Ave Maria, gratia plena.« A jó soror némán meghatva áll ennyi fájdalomtól. Megilletődött vonásai részvétet és tiszteletet tükröznek vissza a bánat szentsége iránt, mely e fiatal keblet dúlja. Földi szavakkal ki merné is szavakra nyitni ajkát? És mégis, mintha a nyugodt hideg arc, melyen a megtisztult lélek megdicsőülése ragyog, halk sóhajban mondani látszanék: »Szegény leány! Ismerem búdat, az én szívemet is tépték emésztő szenvedélyek, de feltaláltam az utat oda, a hol nincs gyűlölet, nincs földi kín, nincs tisztátalan vágy, nincs önvád, csalódás és lelki mardosás. Jer és kövess, én visszaadom homlokodnak márvány fehérségét, vissza szívednek a nyugalmat, a békét, a hitet.« A szent barka ott az imakönyvön tavaszi illattal hinti be a refektorium komor bolthajtásait”. Vasárnapi Újság, 1886/4. február 14., 105–106.

A festményen látható két tekintet és kétféle gesztusrendszer ellentéte alkotja a kompozíció lényegét. A világi ruhában megjelenített nő teljes kétségbeesését, összetörtségét és önmegadását ellensúlyozza az apáca szilárd és egyenes testtartása, illetve együttérző és nyugodt tekintete. Ez a kettős gesztusrendszer és ez a kettős tekintet egyszerre van jelen Ida karakterében. Nyilvánvaló hogy elhagyatottságában ugyanazt az állapotot éli át, ami a kép bal oldalán látható női alakban testesül meg. Így telnek a napjai azután, hogy hazatért a klostorból apja házába:

Ida csak ült a szobájában, s olvasgatta a könyveket. Vagy csak lógatta a fejét, s bámuldozott maga elé. Senki ismerőse, csak a néma leány. Az ebédjét, vacsoráját is az szolgálta be. Ha templomba ment, az a lány kísérte. Ha bent nem volt dolga a lánynak, az ajtó előtt kötögetett, varrogott. Ida hát csak üldögélt, mint valami rab. Lógatta a fejét. Könnyes szemmel bámuldozott. Sápadozott. Könyökölt a szék karján, és olvasásra erőltette a figyelmét, de a könyv levele nem fordult: csak nézte-nézte olykor a könyvnek azt az egy lapját, s bele-belekezett, de nem haladt a harmadik mondatig. Azokban a napokban sokat imádkozott. (106.)

Ida a naplójában is ugyanezt az állapotot jegyzi fel: „csak imádkozok, és imádkozok, és sírok. De a könnyeim is csupa imádság” (126.). S amikor kiderül, hogy édesapja úgy akar megszabadulni tőle, hogy kiházásítja, akkor még fokozottabban vesz erőt rajta az elhagyatottság kétségbeesése:

Az első éjszakán semmit nem aludtam. Csak sírtam, hánykolódtam, hogy el kell pusztítanom magamat. Útban vagyok. Tulajdon édesatyám akar félretenni az útból. Gyermeki kötelességem, hogy előzékeny legyek. Tudom, hogy a legnagyobb bűnök közé tartozik, és én soha nem vétettem a tízparancsolat egyik pontja ellen se. De hát ha előttem a szakadék! És nem lehet visszatérnem! És nem lehet elkerülnöm! Pisztoly nincs a háznál. Se puska. De hát bemehetek-e én a vásárushoz, hogy pisztolyt vegyek? Lányoknak bizonyára nem adnak el pisztolyt, s éppen olyan lánynak, akinek a homlokára van írva a halál keze jegye. És mérge sincs a háznál. Ma már foszforos gyújtót se árulnak. És gondoltam vízre, kötélre, éhhalálra, vonat elé való fekvésre. Forogtam, fetrengtem az ágyban. Ó, hogy meghalni nem lehet csupán egy *akarov* szóra! Ó, sötétség! sötétség! Pokoli sötétség! Se előre, se hátra benne! Megint csak imádkoztam. Ahogy Dániel imádkozhatott a bestiák barlangjában, s a miatyánknak mindjárt a harmadik mondatán megállt a nyelvem:... *legyen meg a te akaratod*. És akkor megindult könnyeim árja. (129–130.)

Bár másféle okok miatt, de a regény harmadik részében, a müncheni időszakban is jellemző Idára az elhagyatottság ilyen jellegű átélése. Azonban ez a tipikus gesztusrendszer csak egyedüllétében érvényesül. Amint emberek közé lép (apja és új felesége elé, Csaba és barátai elé), felölti azt a testtartást, amelyet a Benczúr-festmény jobb oldali alakjában láthatunk. Ida ekkor a nyugalmat, a határozottságot, a kiegyensúlyozottságot, a megközelíthetlenséget és a megrendíthetlenséget sugározza. És bár egyáltalán nem akar apáca lenni („Nem akarok apáca lenni [...] Élni akarok. Asszony akarok lenni” [57.]), merthogy se makacssága, se hiúsága (Ida igencsak szereti nézegetni magát a tükörben, és azt is szereti, ha szépségével megigéz másokat) nem engedi

ezt, viselkedésében, morális érzékenységében és értékrendi elhivatottságában ragaszkodik a klastromi években elsajátított világszemlélethez. Ida akkor vetkőzi majd le először ezt a kettős arcképet, s akkor mutatkozik meg teljes őszinteségében, amikor sebesülten fekszik Csaba karjaiban a regény végi párbajjelenet után, illetve amikor a regény utolsó képében immár teljes bizalommal simul Csaba karjaiba.

Ugyancsak a második részhez kötődik egy másik festmény is. Ida a klastromból kilépve úgy szembesül először a külvilággal, hogy körbejárja szülővárosának belső részét. Apja tanácsára „először is a cselédszerző boltot kereste meg, hogy fogadjon valami jóképű leányt, mentől úribb megjelenésűt, s vele kísértesse magát a bevásárlásaiban” (89.). Ennek az epizódnak, a cselédszerző boltban játszódó jelenetnek (II/6, 89–96.) a forrása egy Csók István festmény:³²



Csók István: *A cselédszerzőnél* – 1892

Csók István korai festményén a Bastien-Lepage-féle naturalista kidolgozásnak az az egyik legfontosabb célja, hogy elkerüljön mindenféle kitaláltságot a kompozíció terén; ezzel éri el azt a hatást, mintha semmilyen közvetítő sem állna a megjelenített világ és a megjelenítő kép között.³³ Ezt a „szűz szemmel” történő rápillantást és megértést fedezhetjük fel akkor, amikor Ida körbejárja a belvárost, és közben sok mindent megtud édesapjáról is. S bár Ida szeme számára valóban minden az újdonság erejével hat, maga az elbeszélés módjában azonban nem enged a puszta felmutatás vonzerejének. Az elbeszélő kompozíció határozottan kijelölt perspektívából mutatja be a cselédszerző boltot, mert egyszerűen nem tehet úgy, mint a festmény. Mielőtt a nő belépne a boltba, történik valami különös: „a piactéren megtalálja a cselédszerző boltot, De orgonabúgást hallatszott ki a templomból. Betért hát előbb a székesegyházba” (89.). Gárdonyi egy kitérőt eszközöl tehát Ida sétájában: mielőtt megengedné, hogy belépjen a piactéren található emberpiacra, először megjárhatja vele a

32 A *Cselédszerzőnél* című festmény a Múcsarnok 1892/93. évi téli kiállításán lett bemutatva. RÉTI István, *A nagybányai művésztelep*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1954, 229.

33 Vö. LYKA, *A képzés újabb irányjai*, 63–70.

székesegyház, majd a piactér összes boltját. A kitérő jelentősége nyilvánvaló. A narratív kompozíció a cselédszerző boltban történő eseményeket egyfelől a székesegyház belső világán át, másfelől a tárgyakat áruló boltok tükrében törekszik élénk állítani. Így minden, ami a cselédszerző boltban történik a valóságos érzület kritikáján és a tárgyakat kínáló boltok üzletiességének perspektíváján keresztül mutatkozik meg. S bár amint betérünk a boltba, megint mindent Ida „szűz szemén” át látunk meg, azért ez a narratív kompozícióban kivitelezett kritikai él végig jelen marad. Ida szemével azt látjuk, amit a Csók István képen is láthatunk: „üldögélt ott vagy hét cseléd, kettő közülük úrias öltözetű. Az egyik már hervadt és beteges arcú, kopott télikabátban. A másik fiatalabb, legfeljebb ha tizenhét éves, vidám tekintetű, csinosabban öltözött, molyrágta rókaprémba is a nyakában [stb.]” (91.). Azonban az egyes cseléd-ekhez kötődő tragikus történetek, s mindaz, amit megtud a cselédszerző boltban édesapja viselt ügyeiről, igencsak elkésérik Idát. Tehát, bár a festmény jelenetképző ereje hat ebben a regényrészletben, maga a festmény látszólagos kompozíciódeficitje és semleges látószöge mégsem válik uralkodóvá: a regény cselekményképző aktusa a megjelenített mellékszereplőket nemcsak megmutatja, hanem élettörténettel képes felruházni, s így a narratív elrendezés kompozíciója értékítéletet is alkot. Innentől Ida már nem képes szűzi szemmel látni mindazt, ami a városban történik.

A festmény perspektíváját verbalizálni igyekvő írásmód az *Ida regényének* harmadik részében kap igazán lendületet. Ekkor a szövegeképés mondatai egyre felismerhetőbben építenek az 1880-as és 1890-es években készült képekre. Az elbeszélő mondatokban – a történetképzésen túl – ugyanúgy megjelenik a művészileg meghaladott kompozíciójú képek kifigurázása, mint az új kompozíciókat teremtő új művészet remekműveinek applikálása is.

A harmadik rész igencsak kínos kezdőjelenetei (III/1–III/5, 137–169.) egytől egyig a főként a 1880-as évekre jellemző életképeknek a paródiájaként ragadható meg. Az Ó Péter által megszervezett „lánykérés” csöppet sem ideális megvalósulásával Gárdonyi érzékelhetően provokálja a háztűznézés olyan zsánerképeihez hozzászokott olvasót, mint amelyeneket például Margitay Tihamér állított elő.



Margitay Tihamér: *A jó parthie* – 1887
(Forrás: Vasárnapi Újság 1895/1. január 6.)



Margitay Tihamér: *Háztűznézőben*

Krúdy említi, hogy „a Margitay képek mintájára volt formálva akkor egész Magyarország... Évtizedeken át Magyarország szebbik neme Margitay Tihamér ecsetjétől tanult mosolyogni, az eladólány tőle leste el a vőlegényváró

mosolyt”.³⁴ Gárdonyi ezt a látásmódot figurázza³⁵ ki akkor, amikor egy olyan „háztűznéző” jelenetet épít fel (III/1, 137–144.), amelyben a férfi és a nő feszengve és rettegve tekint egymásra, merthogy még sohasem látták egymást, s mert a lányt az apja pénz felajánlásával akarja mielőbb kiházásítani, a férfi pedig pénzhány miatt kénytelen elvenni őt. Ida fekete ruhát, „temetési toalettet” (138.) ölt. Mindketten kővé dermedve bámulnak egymásra: „Ida mozdulatlan márványszoborként meredt a gombig idegen úriemberre”, „Csaba azonban csak állt, mintha kővé vált volna” (139.). Az egész kényszeredett szituáció olyan, mintha egy „kriptában” (140.) játszódna le. Végül teljesen hidegen kötnek szóbeli szerződést egyéves kötelező együttlétük néhány betartandó szabályára („mindez óráig idegenek voltunk egymással. Ezután is idegenek maradunk” [143.]), majd pedig mindenféle ceremónia nélkül állnak a polgármester elé: „egykedvűen mondta mind a kettő az igent, mire a polgármester házastársaknak nyilvánította őket” (145.). A teljes jelenet arra irányul tehát, hogy lerombolja a háztűznéző megszokott vizuális beállítását és az édeskészsánerjelenetekhez szokott befogadói magatartást.

A „nászút” és a „mézeshetek” kényelmetlenségét is olyan epizódsorként dolgozza ki Gárdonyi (III/3–III/5, 147–169.), hogy közvetlenül támadja meg és kezdje ki az újdonsült házaspárokhoz szokott szem, az úgynevezett „elédésülő szem” (157.) látásmódját. Minden külső szemlélő ezzel az „elédésülő szemmel” pillant rá a vonaton és a budapesti szállodában Csabára és Idára, így nem látják, valójában mi is történik kettőjük között. Ehhez a látásmódhoz pedig természetesen az életképfestők szoktatták hozzá a szemet.

64



Zemplényi Tivadar: Mézeshetek



Bihari Sándor: Mézeshetek

34 KRÜDY Gyula, *A XIX. század vitzkártyái*, Magyarország, 1928. február 22. Idézi: Kovács Ágnes, *Gróf Margitay Tihamér – aki a magyarok szalonjait festette*, *Artmagazin*, 2009/1, 82–89., 82.

35 Gárdonyi ismerte Margitay munkásságát. Erre bizonyíték az az 1898-as írása, amelyben az egymást figyelő pókok „tekintetét” hasonlítja Margitay híres (legalábbis, számára hírnevet hozó) *Az ellenállhatatlan* című 1886-os festményén szereplő alakok tekintetéhez. Lásd: GÁRDONYI Géza, *A csonka pók = Tükörképeim. Önéletírások, karcolatok, esszék*, szerk. Z. SZALAI Sándor és TÓTH Gyula, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965, 480–486., 483.



Margitay Tihamér: *Mézeshetek*



Munkácsy Mihály: *Mézeshetek* – 1885

Még Munkácsy Mihálynak is van olyan festménye, amely a mézesheteknek egy olyan képi beállítást hozza létre, amely édeskés zsánérképként jeleníti meg a fiatalok egyre szorosabb megismerkedését, s a házaseset első napjait. Ennek a képi beállításnak igyekszik megfelelni Csaba és Ida. Még az első vonatútvjukon megígéri Ida, hogy bár négy szemközt idegenekként kell viselkedniük egymással, más emberek szeme előtt úgy fog cselekedni, mint egy ifjú feleséghez illik: „a világ előtt azonban eltűröm minden olyan bizalmaskodását, amellyel művelt körökben a házastársak egymás iránt viselkednek” (148.). S ez végig így alakul Budapesten, a vonatutakon, Bécsben és Münchenben, olyannyira, hogy mindenki el is hiszi: „Istenem, milyen boldogok lehetnek maguk” (158.). Természetesen ezeknek a jeleneteknek az kompozicionális lényege, hogy a felszínen kialakított szokványosan édeskés beállítás mögé olyan történetet állítson, amely teljes mértékben lerombolja a mézeshetek automatizálódott képzetét, a zsánérképek világához szokott látásmódot.

A festményi beállítások vonatkozásában azonban a harmadik résznek számos olyan jelenete is van, amely nem a paródiára épül. Azok a fejezetek, amelyek a müncheni festőkörben játszódnak (III/6–III/16, 169–320.), produktív példaként kezelnek festményeket, s segítségül használják fel azokat a regényszöveg kidolgozás során. Bizonyos bekezdéseket már-már ekphrasziszként is fel lehet fogni.³⁶ Például, az első müncheni jelenet (III/6, 175–182.), amely egy sörözőben játszódik, s amelyben a festők köszöntik a megérkező Csabát és Idát, egy – minden bizonnyal a korszakban jól ismert – képből meríti a kidolgozás lehetőségeit:

36 Az ekphraszisz kapcsán lásd Gottfried Boehm tanulmányát, de az egész hivatkozott kötet problematikáját is. Gottfried BOEHM, *A képleírás*, ford. Rózsahegyi Edit = *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat Kiadó, 1998, 19–36.

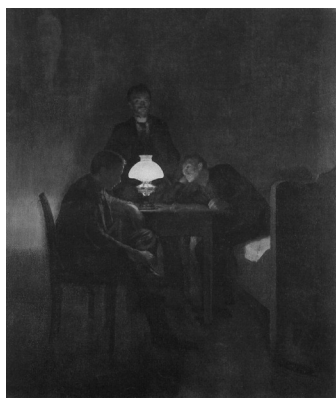


László Fülöp: *Müncheni sörözőben* – 1892

A köszöntést leíró regényrészlet nem minden eleme azonosítható a festmény által megjelenített helyzet összetevőivel. De nem is ez a lényeg. A kompozicionális beállítás a fontos: a festmény felépítése ugyanúgy a jobb oldalon látható két érkező alakra és a kép baloldalán a magukat már igencsak jól érző asztaltársaság különbségére épül, ahogy a regényjelenetben a megjelenítés nézőpontját hordozó Ida számára is egy ideig még meglehetősen idegen az a vacsorázó és italozó bohém művészkör, amely Csabát és őt a müncheni vendéglőben köszönti.

66

Talán még híresebb képekből meríti a megjelenítés legfőbb fogásait az a jelenet, amelyben Csaba első müncheni útjai során meglátogatja öreg és beteg festőbarátját (III/8, 201–204.), s amelyben közösen idézik fel az öreg művész magyarországi emlékeit. Az öreg szobájának részletes leírásában, az ágyban fekvő beteg művész állapotában, s a közös honvágyat ébresztő visszaemlékezésben immár egy későbbi nagybányai festő, Réti István müncheni ihletésű képeit ismerhetjük fel:³⁷



Réti István: *Bohémek karácsonyestje idegenben* – 1893



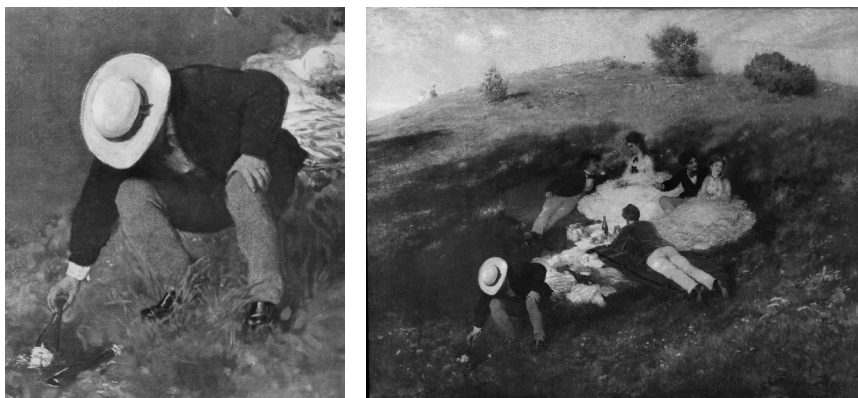
Réti István: *Gyötrődés* – 1893

37 A *Bohémek* az 1893/94-es műcsarnoki téli tárlaton, a *Gyötrődés* 1894/95 telén ugyancsak a Műcsarnokban került bemutatásra. A két festmény közös történetéről bővebben lásd: ARADI Nóra, *Réti István*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1960, 29–41.

Mindkét festmény „kifejezi az idegenbe szakadt, szülői ház után vágyódó fiatal-ember fájdalmas esti magányosságát, hazaszálló gondolatait”, s ebben különleges jelentőséget tulajdonít – a megjelenített testtartáson túl – a lámpafény kompozícióalkotó szerepének.³⁸ A *Bohémeken* a fénykör egyszerre kapcsolja össze a három megjelentettest embert és a sivár szobabelsőt, s az eltérő megvilágítási szög miatt egyszerre tartja távol egymástól az így már igencsak magányossá váló alakokat. A *Gyötrődésen* is ez a gyenge lámpafény szerepe: a kiürült szobát és a beteg alakot világítja meg és vonja egy fénykörbe úgy, hogy közben hatványozza a magára maradottság vizuális hatásait. Az *Ida regényének* kiemelt jelenete is ugyanezt a hatást próbálja előállítani. A magányos, beteg és öreg művész sötét és ócska szobájába Csaba hozza be a fényt: „Isten hozott, kedves napsugár öcsém! Hogy villansz ide az égből? No hát nekem is lehet még örömnappom. Ül le. Gyűjts rá, ha van szivarod. Beszélj sokat, mindent” (201.). A *napsugár* ez esetben azt a jóérzést jelenti, ahogyan a fiatal és életerős Csaba képes előhozni az öregben a budapesti emlékeket és a honvágyat („hadd érezzem még egyszer a hazámat” [201.]). A fénysugárral azonosított fiatalság a jelenet végére kontrasztba kerül egy másik fényvel. Az öreg így jellemzi magát: „az én lámpásomban már nincs olaj... Csaba... A végsőket pislogja” (203.). Ez az a halványan pislogó világosság az, amely uralkodik a Réti-festmények hangulatán is, s amely így összekapcsolja a kép világát a szöveg világával.

A müncheni sörözőben megismert társaság egy később lezajló jelenetben piknikezni megy. A bohémek kirándulásának részletező leírása alapján (III./11, 230–240.) egyáltalán nem okoz különösebb nehézséget felismerni azt, hogy melyik festmény játszik megtermékenyítő szerepet a regényvilág kialakításában. A szóban forgó kép természetesen a szövegben sokszor megnevezett, s a színek mint gondolatok festőjeként beállított³⁹ Szinyei Merse Pál híres *Majális*:

67

Szinyei Merse Pál: *Majális* – 1872–1873

38 Vö. *Uo.*, 33.

39 „De hát ott van Szinyei-Merse: egyetlen képében sincs gondolat, csak szín és szín. A szín a gondolat. A női testszín a *Pacsirta* báránnyelűs képén és a fű szinte egymás mellett, és az ég ultramarinos kékje a testszín és a pázsit színei fölött.” (188.) Gárdonyi saját festői próbálkozásai során is szembesült a színalkotás problémáival. Vö. GÁRDONYI József, *Az élő Gárdonyi II.*, Budapest: Dante Kiadó, 1934, 199.

Az regényben szintúgy, mint a festményen a férfiakból és nőkből álló baráti társaság együtt beszélget, italozgat, falatozgat; vannak, akik sétálnak egyet a közelben, s vannak, akik csak heverésznek; vannak, akiket a beszélgetőpartner érdekel jobban, s van, akit az ital. A piknik-jelenet kidolgozása közepette Gárdonyi még arra is ügyel, hogy verbalizálja a festmény alján látható figurát, aki az elrejtőző patakba állított üvegekkel foglalatoskodik: „az erdő árnyékán végre letelepedtek. Vékony csermely csorongált ott a füvek alatt, kövek között. A csermely egy alkalmas mélyedésébe berakták a söröspalackokat. A faágakra ráaggatták a köpönyegeket, plédeket. Leheveredtek” (233.). A jelenet és a festmény viszonyát megjelölendő Gárdonyi közbeiktat egy mondatot arról, hogy mennyire megfestenivaló az egész szituáció: „a festők szeme szinte áhíttal fordult az égre” (235.), „No, hát ilyen szép felhőket évek óta nem láttam. Sajnálom, hogy a festékeim nincsenek itt” (236.).

A kirándulás körüli jelenetek kapcsán pedig még talán azt is megkockáztathatjuk, hogy Renoirnak az 1876-os *Bál a Moulin de la Galette-ben* és az 1881-es *Evezősök reggelije* című híres festményei hatottak. Legalábbis a regényi leírás ezt érzékelteti. A már idézett piknikjelenetet követően a művész társaság betér egy vendéglőbe, s ott nagy italozást és táncolást csap (237–238.). A regényben azt olvashatjuk, hogy ezen az utazáson a regény női főszereplője, Ida „kék sávós szatén nyári újruháját” viseli (232.). Bár a *Bál a Moulin de la Galette-ben* festmény egy valamivel előkelőbb bált jelenít meg, mégis egy nagyon hasonló világot állít elénk a prózai leírás, főleg, ha azt is tekintetbe vesszük, hogy Ida ugyanolyan „kék sávós szatén nyári újruhát” visel az egész kirándulás során, mint a festmény közepén látható, a képből kipillantó nőalak.

68



Renoir: *Bál a Moulin de la Galette-ben* – 1876

Gárdonyi 1900-ban járt Párizsban, s megnézte azt a világkiállítást is,⁴⁰ amelyen Renoir nagy sikerrel szerepelt. A *Bál a Moulin de la Galette-ben* című festmény 1896 és 1929 között a párizsi Luxemburg Múzeumban volt kiállítva. Tehát Gárdonyi láthatta a nagyhírű képet 20 évvel a regény írása előtt, s leg-

40 Vö. Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi Géza*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977, 168.

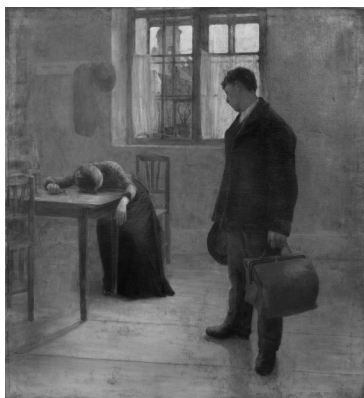
alább hangulatában nagy mértékű hatást gyakorolhatott a regényjelenet kialakítása során. Az *Evezősök reggelije* című festmény kapcsán is ilyen jellegű hangulati hatásösszefüggést fedezhetünk fel. A regényben a kirándulás egy tó közelében zajlik le, a hőségben a férfiak nekivetkőznek, s a jelenet során többször megjelenik egy pincsikutya is. A festőkkel tartó gyerekek csak ezzel a kutyával foglalkoznak: „a gyerek bizony csak a kutyácskájával foglalkozott. Az ölében tartotta, és a fülét gyűrögette, simogatta. Klári is csak a kutyára mosolygott” (232.).



Renoir: *Evezősök reggelije* – 1881

Még egy példát említenék annak a feltevésnek a bizonyítására, hogy az *Ida regényének* számos elbeszélő „mondatába a kép vetíti a perspektívát”,⁴¹ s gyakran egy-egy festmény generál történetet és jelenetet. Közös történetük végéhez közelítve a mindig korrekt Csaba görcsösen próbálja teljesíteni azokat a feltételeket, amelyet Ida támasztott kényszerű házasságuk első napján. Pestre történő visszatérésük előtt minden, a házassági szerződésükkel kapcsolatos pénzügyet igyekszik precízen elrendezni (312–320.). Mindezt érthetően elmagyarázza Idának is, akit meglehetősen kellemetlenül érint a beszélgetés két okból is. Egyfelől azért, mert miután ő lett Csaba első remekművének, az *Angyaltragédiának* a műzsája, már úgy érzi, hogy nem is idegenek egymásnak, így számára kínossá válik a túlzásba vitt pontosságú elszámolás. Természetesen így érzi Csaba is, de meg akarja tartani azt az ígéretét, hogy a házasság alatt négy szemközt mindvégig idegenként viselkedik. Másfelől Ida azért érzi rosszul magát, mert a párbeszéd közben Csaba folyamatosan azt ismételteti, hogy „nem szükséges még három hónapot várnia” (316.), nem kell kivárni a teljes évet, s ha Idának úgy tetszik, akkor szabadon távozhat. Különös módon Ida, aki Petőfi „szabadság, szerelem” szavaival vágott neki az egy év nehézségeinek, éppen akkor, amikor a *szabad* szót meghallja, összeroskad: „hát nem értem: mért sértődik meg azon, hogy odakínálom udvarias aranytálcán: ha tetszik, szabad. A személyével is szabadon rendelkezik, a móríngjával is. – Ida szinte leroskadt a székre” (316.). Az egész szituáció Ida számára az alábbi jelenti: „nézett Csabára vizes szemmel. – Ön kiadta nekem az utamat” (317.). Ez a pillanat egy híres Ferenczy Károly festmény kompozícióját ismétli meg:

41 GÁRDONYI, *Mesterkönyv*, 132.



Ferenczy Károly: Válás – 1892

*

70

Lyka Károly szerint a XIX. század második felétől kezdve a festészet egyik újító sajátossága az, hogy – a korábbi irányzatoktól eltérően – a műalkotás témája immár nem az irodalomból, hanem a festészet anyagából származik: a legfőbb téma maga a szín lesz. Gárdonyi Géza *Ida regénye* című alkotása kapcsán pedig – éppen fordított módon – az mutatható ki, hogy az irodalmi alkotás egyik központi témája maga a festői alkotás lesz. A regény sajátossága, hogy bizonyos jeleneteket festmények verbális átírásával dolgoz ki; a nyelvi kibontás anyagává különös módon a kép válik. Ez az eljárás garantálja azt, hogy a történet, amely részben a festő főszereplőről, illetve a müncheni magyar festőkörök életéről szól, kompozicionálisan is hitelessé váljon. A regény a saját világát így nemcsak a nyelvre, hanem valami másra, ti. a festmények világára építi. Bár kétségtelen, hogy a műben nem festményeket látunk, azonban az is világos, hogy a festmények szerkezete észrevehető módon alakítja át a regényi jelenetek kibontásának nyelvi eljárásait. A regényi világnak így tehát felépül egy kompozicionális másholléte, amennyiben jelentős századfordulós alkotások képi világára mutat. A szövegnek ez a másholléte pedig törvényszerűen hatja át a regény összes többi rétegét. Így jön létre az a sajátos elbeszélés, amelyben minden főszereplőt és sorstörténetet a „hozzátartozó kinnlevőség” irányít. S erre leginkább a regény lezáratlansága utal: a cselekmény a karakterek kialakítása tekintetében egy olyan cél felé tör, amely a regényen kívül, az elmondott történeten túl, valahol máshol található. Ott, ahol a férfi főszereplő valódi festővé válik majd, ahol a női főszereplő igazán szerelmes lesz, a kényszerházasság pedig boldog együttlétté alakul át – de minderről a regény már nem ír.

Irodalom

- ARADI Nóra, *Réti István*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1960, 29–41.
 BOEHM, Gottfried, *A képleírás*, ford. Rózsahegyi Edit = *Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Budapest: Kijárat Kiadó, 1998, 19–36.
 GÁRDONYI Géza, *Szenvedni akarok = Szegény ember jó órája. Elbeszélések II.*, szerk. Z. SZALAI Sándor – TÓTH Gyula, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964, 586–623.

- GÁRDONYI Géza, *Mesterkönyv = Titkosnapló*, szerk. Z. SZALAI Sándor, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974, 51–147.
- GÁRDONYI Géza, *Ida regénye. A háború előtt való időből*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963.
- GÁRDONYI Géza, *A csonka pók = Tükörképeim. Önéletírások, karcolatok, esszék*, szerk. Z. SZALAI Sándor és TÓTH Gyula, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965, 480–486.
- GÁRDONYI József, *Az élő Gárdonyi II.*, Budapest: Dante Kiadó, 1934.
- HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Budapest: Osiris Kiadó, 2001.
- KOVÁCS Gábor, *A szó kényszerhelyzetben. Bevezetés Gárdonyi regényopoétikájába*, Budapest: Gondolat Kiadó (*Vniversitas Pannonica* 14), 2011.
- KRÚDY Gyula, *A XIX. század vizitkártyái*, Magyarország, 1928. február 22. Idézi: KOVÁCS Ágnes, *Gróf Margitay Tihamér – aki a magyarok szalonjait festette*, *Artemagazin*, 2009/1, 82–89.
- KUSPER Judit, *A műfaj mint az olvasás lehetősége – Gárdonyi Géza: Ida regénye = Uő, A csillagok fényezése. Emlékezet és narratíva Gárdonyi Géza műveiben*, Eger: Liceum Kiadó, 2015, 93–100.
- LIPP Tamás, *Igy élt Gárdonyi*, Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1989.
- LYKA Károly, *Vándorlásaim a művészet körül*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1970.
- LYKA Károly, *Magyar művészetlet Münchenben. Magyar művészet 1867–1896*, Budapest: Corvina Kiadó, 1982.
- LYKA Károly, *Közönség és művészet a századvégen. Magyar művészet 1867–1896*, Budapest: Corvina Kiadó, 1982.
- LYKA Károly, *Szobrászatunk a századfordulón. Magyar művészet 1896–1914*, Budapest: Corvina Kiadó, 1983.
- LYKA Károly, *Festészeti életünk a milleniumtól az első világháborúig. Magyar művészet 1896–1914*, Budapest: Corvina Kiadó, 1983.
- LYKA Károly, *Festészetünk a két világháború között*, Budapest: Corvina Kiadó, 1984.
- LYKA Károly, *A képiás újabb irányai*, Budapest: Singer és Wolfner, 1906.
- LYKA Károly, *Hogyan kell műtárlatot nézni = Uő, Kis könyv a művészetről*, Budapest: Singer és Wolfner, 1904, 9–21.
- LYKA Károly, *A színről = Uő, Kis könyv a művészetről*, 45–62.
- LYKA Károly, *Magyar tájképfestők = Uő, Kis könyv a művészetről*, 109–138.
- NAGY Sándor, *Ellentézis a fundamentumban. Ida regénye = Uő, Gárdonyi közelében*, Eger: Dobó István Vármúzeum, 2000, 148–159.
- RÉTI István, *A nagybányai művésztelep*, Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1954.
- SURÁNYI Beáta, *Festő a szövegben. Az ábrázolás ábrázolása Gárdonyi Géza Festő falun című novellájában = Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy Sándor művészetéről*, szerk. BEDNANICS Gábor – KUSPER Judit, Budapest: Ráció Kiadó, 2015, 241–255.
- Z. SZALAI Sándor, *Háborúban, forradalmak idején = Uő, Gárdonyi műhelyében*, Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1970, 265–279.
- Z. SZALAI Sándor, *Ida regénye = Uő, Gárdonyi nagy útja*. Budapest: Kairosz Kiadó, 2013, 409–415.
- Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi írói világa = Gárdonyi-emlékülés*, Eger: Gárdonyi Géza Társaság, 1973, 48–83.
- Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi Géza*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.
- Vasárnapi Újság, 1886/4. február 14., 105–106.

From Munich to Budapest, from Paintings to the Novel (Géza Gárdonyi: Ida's Novel)

Gárdonyi's novel entitled "Ida's Novel" is absolutely ruled by the outstanding. The story of the main characters is governed by the fundamental existential experience that "there is always something still outstanding" (Heidegger). Moreover the context and the frame for the story is provided by a very special historical era, when the Hungarian art was made in another country: München, Germany. In the essay I would like to demonstrate that it is the outstanding that rules the main constitutive processes of the text too. The verbal configuration of many scenes in the novel is inspired by the visual composition of some paintings of the Hungarian art at the turn of the 19th and 20th century.

Keywords: ecstasy, outstanding, ekphrasis, the art of painting at the end of 19th century, Hungarian painters in München, the art of Nagybánya, the Hungarian novel at the turn of the 19th and 20th century

Kovács Gábor
Pannon Egyetem
MFTK, Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
8200 Veszprém, Egyetem u. 10.
kovacsgabesz1@gmail.com