

NAGY Beáta

ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola
Budapest, Magyarország
beatanagy6@gmail.com

TÁJKÉPET FESTŐ REGÉNY

*A hangulat poétikája Justh Zsigmond Művészszerelem című
kisregényében*

Landscape in Prose

The Poetics of Mood in Zsigmond Justh's Short Novel: Artist Love

Roman koji slika pejzaž

*Poetika raspoloženja u kratkom romanu Žiglmonda Justa
pod naslovom Művészszerelem*

A XIX–XX. század fordulójának magyar irodalmát meghatározó *kisregény* megújulása lényegbevágó módon alakította át a korszak prózáját, több különböző típusú elbeszélésformát létrehozva, mely saját státusában teremt újja a műfajt. Valamennyi *kisregény* (például Toldy István: *Anatole*, Asbóth János: *Álmok álmodója*, Reviczky Gyula: *Apai örökség*) jellemzően a szubjektum elbeszélhetőségének lehetőségeit kutatja, s ehhez a szövegegyütteshez sorolható a művészetet és a művészi létmódot kutató regénytípus is. A tanulmány az első magyar művészszerelem által felvetett problémakomplexum kérdéseivel foglalkozik. Justh Zsigmond *Művészszerelem* című regénye ugyanis a művészetrel való találkozás során feltáruló érzelmi, hangulati tapasztalat nyelvi-szemantikai aspektusait mutatja fel a korszak jellegzetes képzőművészeti (impresszionista) eszméinek bevonásával.

Kulcsszavak: öntükröző regényformáció, érzelmi szituáltság, táj-hangulat, századfordulás melankólia

Mindig is érzékeny és bonyolult kérdés volt érzelem és művészet viszonya. Azért érzékeny kérdés, mert az értelmezést a pszichologizálás irányába tereli, és azért bonyolult, mert a befogadói beleérzés igencsak homályos fogalma felé

irányítja a szerzőnek vagy a hősnek tulajdonított érzés irodalmi megjelenítésének feldolgozását/befogadását. Ha az érzelem és művészet viszonyában rejlő értelmezői csapdákat ki akarjuk kerülni, érdemes a XIX–XX. század fordulójának művészregényeihez fordulni, amelyek olvasásával feltárul előttünk az érzelmek esztétikai megalkotottságával való szembesülés lehetősége. Ez persze mindig tragikus aspektusokat foglal magába: nehéz szembesülni azzal, hogy a sajátként megélt érzelmvilág regényvilágokból táplálkozik.

A századforduló magyar prózájában az érzelem irodalmi reprezentációja teljesen más módon vált központi témává, mint a szentimentalizmus vagy a romantika irodalmában, művészetében. Míg a bármiféle racionalizmussal részben szembeszegülő szentimentalizmus a nyelvi túlzás (hiperbola) retorikai alakzatának dominanciája felől, s míg a romantika szimbólum és allegória viszonyrendszerében próbálta megragadni érzelem és szubjektum komplex problémáját, addig a századforduló prózája inkább az *öntükröző regényformációk* műveleteit használja ki. Ezekben a regényekben az öntükrözés az érzelem problematikája felől tekintve főként abban mutatkozik meg, hogy a regények nemcsak sajátos érzelmi szituációkat reprezentálnak, hanem azt is prezentálják, hogy a műalkotások hogyan befolyásolják vagy teremtik az érzelmi szituáltságot. S a művészregényekben az esztétikai produktum által létesített érzelem *hangulatként* manifesztálódik. Hangulat és érzelem összefüggését ezekben a művekben (többek között) az alábbi módon lehet megvilágítani: a regények azt vetik fel, hogy az esztétikai produktumok világában élő ember csak úgy szembesülhet saját érzelmeivel, mint műalkotások által közvetített és befolyásolt tapasztalatokkal; az esztétikai produktumok által kialakított életvilágot pedig mindenekelőtt hangulatként éljük meg. A művészetpszichológia mindezt így fogalmazza meg: „Minden emócióhoz fantázia járul, és mindegyik kifejeződésre jut egész sereg fantasztikus képzetben és alakban. [...] Azt látjuk tehát, hogy az érzelem és a fantázia nem két egymástól elszigetelt folyamat, hanem lényegében véve egy és ugyanaz a folyamat” (Vigotszkij 1969, 336–337). Például egy Ámor és Psziché szobor azáltal formálja nemcsak a szerelemtől alkotott képünket, hanem magát a szerelem érzését is, hogy megcsodálása, körüljárása, életünk részévé válása egy olyan sajátos hangulati diszpozíciót teremt, amely részévé válik az (ábrázolt) érzelem megélésének. Egy bizonyos cselekmény mellett a művészetet is tematizáló századfordulós regényekben (az *Álmok álmodójától* kezdve az *Ida regényéig*) így tehát az érzelem egy olyan szubjektumstátuszként tűnik fel, amelyet az ember kizárólag a művészet közvetítésével és egy bizonyos hangulatban él meg vagy él át. Ennek a szemléletnek a gyökerei természetesen a romantikáig nyúlnak vissza, amelyben nagy hagyománya alakult ki

azoknak a regényhősöknek, akik maguk is regények mintájára fogják fel például a szerelem érzését. De a századforduló művészregényei mégis sajátos poétikával dolgozó szövegcsoporthoz képeznek – s ez a hangulat-problematikában ragadható meg. Úgy tűnik, hogy a századfordulón az érzelem mint művészeti produktum mibenlétének irodalmi analízise esetében a hangulat problematikáján keresztül vezet az út. Láttuk az eddigiekben, hogy nem az értelem és érzelem sokat kutató ellentétét, vagy nem a büszkeség és balítélet telített fogalompárjait kutatja a századfordulós regény, hanem egy-egy hangulat, egy-egy karakter jellemének, tudatának, érzelmi állapotának diszkurzív megjelenítésére, vagyis a hangulat szubjektumképző jelentőségére koncentrálnak. Így háttérbe szorulnak a bonyodalmakban és kalandokban gazdag cselekményleírások, és helyüket átveszik az érzelemről szóló és az érzelmekkel küzdő művészi beszédmódok.

Érzelem és művészet prózanyelvi megjelenítése szempontjából izgalmas poétikai megoldással él Justh Zsigmond egyik műve, az 1888-ban megjelent *Művészszerelm* című kisregény¹, mely egy összetett szerelmi viszonyt visz színre; egy művészekből álló baráti társaság közegében egy szerelmi háromszög íródik meg a szövegben, amely majdnem olyan sarkalatos pontként tűnik fel a három szereplő életében, mint a művészet kérdése. Így a mű izgalmas példaként vetődik fel az érzelem működésmódjára irányuló gondolatmenet élén, amely a szerelmi hangoltságban létrejövő nehezen megragadható és befolyásolhatatlan benyomásokat ötvözi a művészi létmód sajátosságaival.

Érdekes módon Justhot nem kifejezetten a korszak pesszimista hangvétele és világlátása sorolja a magyar kortársak közé, mégis tökéletesen beleillik abba a körbe, amelynek e szemlélet a sajátja. Halász Gábor írja róla, hogy „már a megjelenése tiszta századvégi eszmény. Vékony csontú, halvány bőrű, törékeny jelenség, szakállas, szőke Krisztus-fejjel, megbabonázottan vonja maga után a tekinteteket, különösen a nőket. Hozzá a szemeiből kiragyogó betegség, a testét fűtő láz, amely rejtélyes módon kigyűjtja és vonzza az embereket” (Halász 1977, 379). Justh melankóliája nem „oroszos”, nem „angolos”, hanem teljes mértékben „franciás” – a lélek könnyű századvégi szomorúságát (fin de siècle) a párizsi szalonokban otthonosan mozgó fiatal műkedvelő hamar magára vette. Justh világszemlélete tehát másként pesszimista (mint mondjuk Reviczkyé), mégis szorosan hozzá tartozik a korszak fiatal generációjához, és kiegészítő foltja azok rossz közérzetének. Justh sorolja be magát e nemzedékhez: „Ma,

¹ A cím többféleképpen is megjelent: az első publikálás során Justh különírta a két szót, a kortársak kötőjellel használták, míg a legújabb kiadás – a mai helyesírási elvekre támaszkodva – egy szóként alkalmazza, melynek elvét én is követem, s e legutóbbi kiadásra hivatkozom (Justh 2013).

legtöbbet kortársaim műveit olvasom, ezeket szeretem legjobban, ezektől tanulok legtöbbet [...], mert szellemi testvéreimnek tekintem. Hisz egy kor szülte őket velem, párhuzamos tevékenységük az enyéimmal” (Justh 1977, 467). Kötetbe foglalt levelezéseiből tudjuk, hogy Reviczky Gyulával és Ambrus Zoltánnal is kapcsolatban állt, s hogy Gozdsu Elek és Petelei István műveit is nagyra becsüli. Talán nem mellőzhető egy Reviczkynek címzett levél(részlet) 1886-ból, melyben éppen az tematizálódik, ami Reviczkyvel kapcsolatban is problematikusnak mondható – a schopenhaueri pesszimizmus félreértése: „én senkinek nem veszem rossznéven, ha pesszimista, bár magam nem vagyok az. Legalább, ha pesszimizmus egy lényeges jegye a Nirvána utáni vágy, úgy mindenesetre nem. Belém van valami fojtva, ami a végtelen után vágyik, s ez az, ami megakadályozza azt, hogy a néant-t hívjam segítségül, de amely megakadályozza azt is, hogy a percben éljek” (Justh 1977, 472). Justh világszemléletében is megtalálható a kedély betegségének lehangoló aspektusa, a rossz közérzet lankadsága, mely azonban mégis azt foglalja magában (amit láthatunk majd regényszereplője megrajzolásában is), hogy ez a költői diszpozíció nem bénító hatású, hanem ellenkezőleg, nagyon is termékeny. Inkább hozható összefüggésbe a rögeszmés hajlamú alkotó vággyal és az örületbe hajló kényszerességgel², mely olyan főfigurákban tükröződik vissza, amelyek „hangulatemberek”, „perc-emberek” (Bori 1993, 20), modern művészek, akikre a neurotikus életuntság jellemző. E problematikát a középpontba állító *Művészszerelem* című kisregényét például úttörőnek tartja a szakirodalom, „merész kihívásnak” (Bori 1993, 20), amely összefoglalóját adja Justh ars poeticájának is (Kardeván Lapis 2015, 94).

Az érzelemmé sűrűsödő tájkép

Az érzelmek megjelenítésére különös módot talál a *Művészszerelem* elbeszélője. Még a szerző egyik elmarasztaló kritikusa, Németh G. Béla is elismerően szól Justh „intellektuálisan telített s rétegzett nyelvről, szociológiai iskolázottságú figyelméről és művelődési viszonyító készségéről” (Németh G. 1985, 231), amely az „első magyar művészregény” (Kardeván Lapis 2015, 94) szövegvilágát is áthatja. E viszonyító készség és intellektuálisan telített nyelv fontos szerepet játszik az érzelmek leírásában, melynek fő jellegzetessége, hogy a mű a keletkezésének korszakában fellépő naturalista/impressionista tájkép-

² Bodnár György pontosan mutat rá arra, hogy Arzén íráskényszere arra irányul, hogy „a művészet valamiféle lélektani deviancia”, patológiai eset legyen – éppen ezért válik rögeszméjévé készülő regényalakja is (Bodnár 1988, 148).

festés újszerű technikáit bevonja a szöveg nyelvi szintjeibe, s mindez a műfajok keveredését idézi elő.³ Izgalmassá azonban attól válik ez az eljárás, hogy a tájképfestés elemei teljesen természetes módon íródnak bele a regény szövegébe. Festészet és irodalom így nemcsak a történet szintjét, vagyis a szereplők beszédtémáit érinti, hanem e kettős egybejátszás (amit majd a további elemzés domborít ki) a prózanyelvet is alapjaiban befolyásolja.

Érdeemes felidézni, hogy a modern festőművészeti törekvések milyen módon alakították a korszak (a kortárs) művészettörténeti belátásait. Lyka Károly *A képiás újabb irányjai* című áttekintő művében már 1906-ban reflektál az újító alkotófolyamatokra. Lényegbevágó megfigyelései a festészetre vonatkozóan pedig szoros összefüggésben állnak azzal, amit a hangulat tölt be a regényvilágban. Ahogy a szerző megállapítja, már az 1860-as, 70-es években szükség volt a *kép* fogalmi megújítására, hiszen az újonnan fellépő művészek (például Courbet, Corot, Millet) képei már nem illeszkedtek ahhoz az iskolához, amelyet akadémiával jelöltek (Lyka 1906). Sőt, a művészek tudatosan igyekeztek elhatárolni magukat az akadémiák merevségétől, s mindinkább a szabadban (a természetben) találták meg azt az atmoszférát, amely új kihívással szembeállította festészetüket, s művészetük tárgyát is (őket nevezik naturalistáknak). Míg a korábbi művészek célja az volt, hogy a természet elhibázott jelenségeit a műalkotáson keresztül a műterem falai között helyrehozzák és mindenek alapjait szigorú szabályok közé szorítsák, addig a modern festők ezzel ellentétben új műtermet választottak maguknak: a szabad ég természetes közegét. Mindez gyökeresen változtatta meg a festészetet. Ebből adódóan a táj vált elsődleges témává. A változás középpontjában azonban az áll, „hogy ők szigorúan és egészen a környezetükből veszik képeiket, egészen, ahogy látták és megérezték, a tárgy mesterkélt alakítása nélkül” (Lyka 1906, 47). A regényben mindez szinte szóról szóra elhangzik Paula megnyilatkozásainak egyikében, melyet általában a budapesti városkép keltette lelkesedés vált ki: „Nézzen körül... fesse azt, amit lát, amit érez” (Justh 2013, 225). Hasonló tanácsot ad a regény központi figurája is legjobb (festő) barátjának: „csak magát a szemeid előtt levő képet tedd vászonra... a tüneményt, ahogy láttad s megérezted” (Justh 2013, 225).

³ Arról, hogy Justh regényében milyen funkciót tölt be a festészet, már többen is szóltak. Diószegi András elsőként ismeri fel a *Művészszerellemmel* kapcsolatban, hogy a városkép megjelenítése sok esetben „csupa plain-air hangulat” (Diószegi 1960, 658). Dian Viktória alapos tanulmányában pedig erre hivatkozva arra mutat rá, hogy a szereplőket (Paulát és Arzént) sokszor olyan atmoszféra veszi körül, amely egy festményt idéz, s ezáltal az elbeszélés (a leíráson keresztül) egy elbeszélte festményt állít elő, amely hangsúlyosabb szerepet játszik, mint a jelenet, amelyben a szereplők részt vesznek (Dian 2005).

A kép eddigi fogalma – amely főleg a kompozíció nagyságán alapult⁴ – kiürült tehát, s helyére a „táj-hangulat” lépett. A kép igazi témája ugyanis a hangulat jegyében bontakozott ki, amennyiben a tájkép nem más, mint lelkiállapot (paysage intime). Az új „műterem” pedig számos hangulatelemet helyez a képre: egybemosódó színfoltokat, szétszórt fény szikrájában világosabb tónusokat, egységében látott természetet – összegezve mégis a legfontosabbat adta a festészetnek: az impressziót. S hogy mitől lesz igazán újszerű az impressziók vászonra festése? Lyka Károly szerint éppen a színek más jellegű használatától, szemlélésétől. Attól, amit csak a természet szabad tere tesz lehetővé: a levegőtől. A levegő hordozója a fénynek, a színnek, minden optikai jelenségnek, áttetsző burkával észrevétlenül bevon minden formát – s mint ilyen, eszünkbe juttathatja az ember hangolt létmódját (amennyiben a hangulat egyfajta áttetsző auraként fogja körül a jelenlétet). Ebben a bevont, átítatott közegben pedig a szín is világosabb árnyalatot ölt, de még a térérzékelést is befolyásolja: „A festők levegőtömegeket festettek, amelyeken átszűrődik a felhő, fa, ház, ember képe. [...] Ez a levegővel megtöltött tér az ábrázolás tárgya. Így vitte az en plein air festés, a levegőfestés a képírást a tér-festés felé” (Lyka 1906, 107). A forma tehát teljesen háttérbe szorul, a festészet hangulatelemeiből áll: színből, fényből, levegőből. A kép új meghatározása a kompozíció helyett inkább ehhez a hangulat-élményhez kötődik.

Ez az új naturalizmus más irányban fejlesztette az individualizmust. Az intenzív természetszemlélet ezuttal a belső embert nemesbítette meg, tette gazdagabbá. A természetbe való bensőséges elmélyedés ezuttal éppen a kedély finomabb, kevésbé szenvedélyes, kevésbé expozív érzéseit ihlette meg (Lyka 1906, 109–110).

Láthatjuk, hogy ami megtörténik a regényben, az egy időben megjelenik a festészetben is: a hangulat, a kedély kerül a műalkotás középpontjába. Éppen ezért nem is várhatunk a festményeken erős kontúrokat, határozott vonalakat, a képekről hiányzik „az élesen kivágott rajz” (Lyka 1909, 398), helyette sziluettek és elmosódott rétegek kerülnek a vászonra; ahogy az újszerű regényvilág sem terjeszti ki cselekményét kalandokkal terhelt sorsfordító eseményekre, nem nyújtja el és nem keresztezi a történéseket váratlan betétekkel – helyette sokkal inkább elhomályosodó, ködös vonalvezetés uralkodik el, a hangulat.

⁴ A konzervatív szemlélet kép-fogalma ragaszkodott ahhoz, hogy a festmény valamilyen eszmét fogalmazzon meg; vagyis kompozícióba foglalt gondolatot, amelynek arányai, (főleg sötét tónusú) színei, ábrázolt alakjai – tehát a „külső forma” – megfeleljen a „belső tartalom” eszméjének (Lyka 1906, 85).

Egy-egy táj-jelenség megfestésénél további újításra szoruló megoldást és technikát igényel a természet állandó változása, vagyis a mozgásban lévő természet megragadása. Ahogyan a hangulat folytonos áramlását, alakulását, ingadozását a nyelv sem képes maradéktalanul reprodukálni, úgy a táj állandó mozgását sem könnyű megörökíteni. Ezért halványodnak a kontúrok, és ezért esnek darabjaira az alakok – ahogyan a nyelv is ezért kényszerül metaforákban kifejezni a hangulatot. A mozgás megragadásához már nem alkalmasak a határozott vonalak és a monumentális kompozíciós egységeket festő technikák. Színfoltok, folttömbök, apró pontok egymás mellé festése alkotja már a képet (az új módszerrel festő művészeket nevezik impresszionistáknak). Justh Zsigmond pedig jól ismerte e jelenségeket⁵, s úgy tűnik, sikeresen alkalmazta, vegyítette saját művében. Ezek az elvek ugyanis ismerősek lehetnek a kisregény szereplőinek dialógusaiból is: „ez a táj, milyen gyönyörű! Lássá, barátom, ezt érezte, ezt látta. Ez a zöldes és mályvaszínű átlátszó ég, ez a széles napsugár, amely behint mindent, ezek a feketés zöld fák, amint megtépik sziluettjeikkel az erős nyári napsugártól megsárgult, elszáradt gyepet...” (Justh 2013, 225). Csupa impresszionista hangulatleírás. Justh éppen ezt a művészeti átalakulást érezte meg és szemlélteti regényszereplőiben, illetve azok művészetfelfogásában. A következő regényrészlet is ezt foglalja össze:

Paulának az a szeszélye támadt, hogy az újpesti tramway tetején akart kimenni Rákospalotára. Mit volt mit tenni, a többiek is felszálltak a nem éppen kényelmes kocsiba, hol Paula majdnem minden pillanatban felugrott ülőhelyéről, nézve jobbra-balra s mutogatva az utca festői részleteit útítársainak. A tramway csilingelve ment végig a váci körúton. A délutáni napsugár befutotta a poros, csak itt-ott öntözött boulevard-t, amelyet tolongó, sürgő-forgó, többnyire üzletemberekből álló tömeg lepett el. [...] – Ah, most vagyok csak igazán elememben – sóhajtott megkönnyebbülve Paula. – A modern tájkép kezdődik. Ezt, ezt érzem!... – felállt, s a tramway oldalán körülfutó vékony drótkerítéshez támaszkodva, az újpesti vámon túl fekvő tájképet nézegette. – Ez, ez modern! Ezek a gyárkémények, amint megvonalazzák a szürkés-kék, füsttől és párától mocskos eget, a külvárosok nedves, gőzös levegője, mely meglágyítja és sejtelmessé teszi, lággyá teszi a képet, azok a hamvas, áttetsző színek... itt-ott egy vonal elevenzöld, kítűnő

⁵ Justh e folyamatokat a legbensőbb körökből szemlélhette – ott, ahol útnak indultak: Franciaországban (Halász 1977).

falt! [...] Ezt, ezt kell megfestenünk, ennek sokkal több karaktere van, mint holmi kis vízeséseknek, malmocskáknak és erdei lovagváraknak... (Justh 2013, 235).

Az idézet egyszerre több jelenségre is rámutat a fent részletezett festészeti megoldások közül. Egyfelől kiemeli a látószög fontosságát. A nő az éppen mozgásban lévő járművön keresztül csodálja a „természetet”, ebben az esetben a városi forgatagot. A táj így mindenekelőtt valóban csak foltok együttes hatásaként ér el a szemlélőhöz. A folyamatosan, percről percre átalakuló táj változékonysága a mozgó járműről dinamikájában is homályosabb (foltszerűbb) benyomást kelt. Másfelől a szöveg reflektál arra a műalkotás szempontjából mindent felforgató – főleg érzéki – tapasztalatra is, amit a levegő atmoszférája jelent az általa bevont tájra. Ráadásul itt most a külváros szennyel és mocsokkal teli atmoszférája íródik le, amely ugyancsak a korszak műalkotásainak sajátos és újszerű témavilágát hirdeti. A füst, a pára, a gőz „felhasználása” a leírásban – jellegükből, halmazállapotukból adódóan – kiválóan alkalmasak arra, hogy kifejezzék az impresszionizmus elhomályosító technikáját. Hiszen a füst, a pára és a gőz olyan átmeneti anyagok, amelyek maguk is folyamatosan változnak, de tulajdonságuk közé tartozik az is, hogy – kézzel-nem-foghatóságuk mellett – általuk a tárgyak kontúrjai teljesen szétoszlanak. A regény ily módon nyelviesíti tehát a korban éppen zajló új képzőművészeti folyamatot: a szövegrészletből azt látni, hogy a szereplői dialógusok azt a festői tájat igyekeznek megragadni, amelyet a prózanyelv előállít a leírás részeként.

A *Művészszerelmemben* megjelenik tehát, jól láthatóan a modern, impresszionista festőnő (Walter Paula), a Münchenből hazatérő konzervatív-akadémikus festő (Kálmán Ernő), illetve a naturalista, „lélekvizsgáló regény ismert nevű mestere” (Justh 2013, 197) (Gilády Arzén), és általuk a korszak aktuális művészetfelfogásainak ütköztetése történik meg a kisregényben. Hármójuk művészetéről folytatott vitatkozásában Paulának és Arzénnek a korra jellemző modern meglátásai kerülnek szembe Ernő konzervatív nézeteivel. Az impresszionizmus gondolatvilága pedig jól illeszkedik az érzelem pillanatnyi kifejezőképességéhez, melyet Paula képvisel a festészet, Arzén pedig a regényírás tekintetében. A kor modern eszméinek megvitatása közben Arzén végül elcsábítja legjobb barátja menyasszonyát, Paulát, de kettejük története a regény végére egy szakító levéllel és annak tanulságaival zárul. Ez a szerelmi háromszög alkotja a cselekmény vázát.

Adott tehát a három művész és az őket összefűző szerelem, az összetett művészlét idegessége, az új „műterem” atmoszférája, műkritikák és néhány műalkotás megnevezése, szövegbe emelése (ilyen például Leonardo da Vinci

Mona Lisája, Munkácsy Mihály *Siralomháza és Miltonja*, Arany János *Családi köre*, Petőfi Sándor *Kis-Kunsága*; illetve néhány művészről tesznek még említést: Veronese, Tizian, Bastien Lepage, vagy Berzsenyi Dániel). Justh művészregénye a történet szintjén teljesíti is a műfajra vonatkozó elvárásokat⁶, szerencsés módon azonban ennél jóval többet képes megmutatni a műfaj jellegzetességéről. A kisregény ugyanis ügyesen vonja be a festészet eljárásait a szövegvilágba. Mindaz, amit Lykára hivatkozva összefoglalóan felmutattunk a naturalista és az impresszionista festészet elveiről, alapjaiban képes dinamizálni a kisregénynyelvet. Így nemcsak a műfaj keveredése történik meg, hanem az is észrevehető, hogy a szöveg hogyan terjeszti ki a főszereplői – és a műalkotás(ok) középpontjába kerülő – kedélyvilágot a nyelv szintjére, és mindez hogyan sűríti össze az öt övező környezetet:

A közeli kertek illata átjárta egész testét. E percben igaz fájdalom mellett más bánat is tolt. *Megérezte a tájképet* – és egy pillanatra megfeledezett Annáról.

A városliget terült el szemei előtt. Az egyik oldalon a rondo és a Stefánia út a maguk köznapi előkelőségével, a másik oldalon a német aréna felé vezető allée. Errefelé tartott. Itt csendesebb a környék, igazabb a természet. Az akácok még nem hajtottak ki egészen, csak pár nap óta volt melegebb idő. Feketés törzseik *megvonalták* a zöld rét világos alapját. Itt-ott egy nagy fűz vagy nyárfa finom, piciny, fakadozó levélkéi *pontozták* zöldre az ég világos, áttetsző azúrját. A pázsitot sötétlilaszín liliomok és fehér százszorszépek *tarkították*. A levegőben könnyű, alig érezhető illat áradott. Egy-egy bokorban énekesmadár szólt szerényen, alig hallhatóan, tán mert megriadt az embereknek a távolból idehallatszó morájától, vagy tán azért, hogy a bokrok, fák és pázsit finom *rajzával* összhangban legyen (kiemelések tőlem – N. B. [Justh 2013, 198]).

A szöveg összetett módon reflektál az ember hangulatban feltárt létmódjára – alapvetően nem az érzelmi összetevő (a bánat tárgyának és mibenlétének) részletezése felől közelít, sőt, nem is igazán tematizálja azt. Arzen hangulatát anélkül írja le a szöveg, hogy tulajdonképpen megnevezné annak minőségét. Mindezt úgy oldja meg a kisregény elbeszélője, hogy a bánat helyére valami más kerül: a „megérett tájkép” részletező leírása. Így a bánat, a „lethargia” (Justh 2013, 198) a városi tájképben oldódik fel – vagyis a hangulatból tájkép

⁶ Gergye László írja a korszak művészregényeit elemző kötetében, hogy Justh művét „olyan alkotásnak kell tekintenünk, amely mindenféle szempontból megfelel a műfajjal szemben támasztott követelményeknek” (Gergye 2004, 59).

lesz. A hangulat összetettsége pedig abban rejlik, ahogyan a nyelv a szereplő feloldódott letargiáját összefogja: az illatban, a csicsergésben és a színben. Az idézet alapján mondhatnánk azt is, hogy egy elbeszélte festményben. Így nemcsak a hangulat kiterjesztése lesz egy tájélmény, hanem fordítva is igaz. A tájkép összesűrűsödött affekcióvá is válik egyszerre. A nyelv még ki is domborítja a táj érzelmmé sűrűsödését azért, hogy a naturalista/impresszionista tájképfestés terminusait használja a hangulat megrajzolásához: „megvonalták”, „pontozták”. A Városliget így teljesen átalakul, és a „városi táj átesztétizálása”⁷ történik meg. A főszereplő hangulatának és érzelmvilágának nyelviesülése ennek a kettős dinamizmusnak az eredményeképpen jön létre. Az idézett hangulatrajz természetesen nem egyedülálló a történetben. Arzén többször elmereng érzésein, melyet a szöveg egy elbeszélte festményt idéző élmény megalkotásán keresztül tár fel, illetve ezzel egy időben a leírt táj érzelmmé sűrűsödése is megtörténik:

A központi pályaudvar merész vonalai sötét ívet vontak az áttetsző esti derengésbe. A magas vasoszlopokon csüggő villanylámpák tompa, hideg, holdvilágszerű, fehéres fénnel hintették be a pályaház előtt elterülő széles tért, és elhalványították a gázlámpák libegő-lobogó sárga világát. A háttérben a százház és munkáslakások, jobbra felől pedig a gázmérők sziluettjei emelkedtek ki a ködös szürke tónusú esti porból. A nyugati láthatár halvány narancssárga színeitől élesen elütött a halványlila és kékes színű keleti égbolt, melyet a cinkotai út nagy fái megrongyoltak, s melybe az esthajnalcsillag élénk, hideg fényű pontot vetett.

A pályaház távozási oldalával szemben lévő zöldses és veteményes kertek fáin finom, áttetsző rovátkákat vontak a szürkés alapra úgy, hogy a tájképnek ez az oldala egészen a Damjanich utcáig olyan volt, akárcsak egy igen finoman eltörült rajz. [...]

A sürgő-forgó lármás nép magával sodorta a két merengő művészt. [...] A levegőt rózsaszínűvé festette a lemenő nap végső sugara, amelybe piciny ívet vontak a széles körút gázlámpái.

Arzén pár percig elmerengett a képen, aztán nyugtalanul helyet cserélt (Justh 2013, 218–219).

⁷ A kisregény impresszionista hatásainak feltárására többen is vállalkoztak. Két fontos szöveg-elemző értekezés született. Kardeván Lapis Gergely Justh korai pályaszakaszát vizsgálja doktori értekezésében, s így kapott helyet benne a *Művészszerelem* elemzése is, melyben a szerző az impresszionista jegyek szerepét a háttér megfestésében látja, s rávilágít arra, hogy „a főváros látképe átesztétizált életszférává” válik (Kardeván Lapis 2015, 115). Dian Viktória szintén ehhez a problematikához szól hozzá. Már idézett tanulmányában a leírás modernizáló jellegét emeli ki, s ennek során az elbeszélte festmény, illetve a regényben íródo regény művészi megformálását tartja Justh legnagyobb érdemének (Dian 2005).

Amíg a történet elején Arzén letargiája leginkább a Városliget – vagyis a város közepén elterülő természet – tömegtől távolabb eső részének hangulatához illeszkedik annak világos színeivel, a madarak csicsergésével és a virágok illatával, addig a történetben továbbhaladva, az új nő keltette izgalom és nyugtalanság szürkére festi a főszereplő kedélyét, és ezzel együtt a „megérett tájképet” is. A kedély megváltozását a fény eltérő közegeinek a megjelenítése is hangsúlyozza: a zöld rét világos alapja és az ég azúrja helyett a villanylámpák hideg fehérsége borítja be a vasúti pályaudvart, melynek nyüzsgő tömege csak fokozza a főszereplő nyomasztó és lázas idegességét. A szöveg mindezt találóan fogja össze az „eltörült rajz” metaforikus képében. S talán már nem is érdemes külön kiemelni, annyira szembetűnő a szöveg által alkalmazott képzőművészeti terminusok használata. Arzén kedélyingadozása megfelel a főváros képének váltakozásával, hiszen ahogy a férfi bejárja a várost (és ahogy a prózanyelv megjeleníti a Stefánia út, a Városliget, a Városligeti fasor, a nyüzsgő körút és a központi pályaudvar atmoszféráját a leírások során), úgy tárulnak fel párhuzamosan Arzén hangoltságának szorongásai is. Ilyen szempontból izgalmas kifejezéssel él a szöveg: a művész városi létmódját megjelenítő cselekvésformát (Heidegger nyomán: városban-benne-létét) a *sodródás* jelenségéhez köti. A kiemelt jelenetben a fővárost fővárossá avató tömeg alkotja e cselekvés közegét. A sodródás így a szereplő odatartozását, a városba való szerves behelyezkedését mutatja föl, mely egyúttal reflektál a szubjektum hangulatának áramlás-jellegére is. A város valamennyi „eltörült rajza” Arzén diszpozíciójának kiterjesztéseként értelmeződik. Budapest mint szövegter a századfordulós regényben ezáltal főhőssé is válik. Justh regénye azt világítja meg, hogyan képes a nagyváros impresszionista megjelenítésének prózanyelve új művészeti problémákat felvetni és új regényi (művész)figurákat létrehozni. A városleíró szövegrészek ezáltal figuraképző funkcióval is bírnak.

Arzén karakterizálásának szempontjából lényegbevágó, hogy az idézett szövegrész merengő művésznek nevezi a férfit. A prózanyelv többször jeleníti meg Arzént effajta merengő pozícióban. Kifejezetten fontos belátással járul hozzá az elemzéshez a szó szemantikai eredete is: hiszen a *mereng* etimológiai vonatkozásban a *merít* ige képzett alakjára vezethető vissza, és elsőként ’elmerül, merülget’ jelentésben ismert, az ’elábrándozik, elmélázik, gondolataiba merül’ jelentése csak a nyelvújítás során alakult ki (TESz II. 1976, 900). A sodródás is valamelyest más értelmet nyer így, mely a merengéssel szemantikai láncot képezve mindenekelőtt a folyó képzetét juttatja eszünkbe. A városi forгатag áramlásába elmerülő művész világlátása rajzolódik ki: a „hangulatember” ábrándvilága. Amikor a cselekvés már kezd áthelyeződni a gondolati

szférába, akkor a tettek végrehajtása helyett a szemlélődés – egyfajta „úszás az árral” képzetként – uralja a figura jelenlétét. „Pár percnyi kínos merengés után nyugtalanul nézett körül. Az egész ligetet nyüzsgő embertömeg lepte el [...]. Belevegült a zúgó, hömpölygő néptömegbe, és sodortatta magát befelé a széles úton” (Justh 2013, 200). A nagyvárosi tér és a művészi létmód merengő hangoltsága egybemosódik, s maga a regényfigura így válik az „eltörült rajznak” a részévé. Kiegészítő gondolatként megemlíthető, hogy a szó „második jelentésének uralomra jutását, irodalmi nyelvi használatának megszilárdulását, úgyszintén a szóhoz fűződő költői hangulat kialakulását talán a hangsor zeneisége is segítette” (TESz II. 1976, 900). A szóban megalakuló hangulat költőisége Arzén művészi alkatában is testet ölt a regényben. A *merengés* szemantikai funkciójának még további szerepe lesz az értelmezés előrehaladtával.

A város átesztétizálása – jól láttuk – a figurák megalkotásának is részét képezik. A szereplők karakterizálása is olyan sajátos impressziót kelt, mintha a figura a vászonról lépne a regénytérbe. Ilyen például Paula megérkezése a fővárosba, mely Arzén kedélyére zavart idegességgel hat:

Gilády összeszorult szívvel nézett maga elé.

Egyszerre az összesűrűsödött páraktól, gőzöktől szürkésfehér légből veres pont bontakozott ki, amely mind közelebb, közelebb jött. Arzén hirtelen úgy érezte, hogy Ernő erős karja megragadja és viszi, viszi előre... Láta, hogy az egyik coupé ajtaja kinyílik s a kocsiszakaszból útiruhába öltözött fiatal nő szállt ki, akit a közeli villanylámpa egy sugara tetőtől talpig megvilágított.

Veresesszőke haja halántékára volt simítva; szürke, mélyen fekvő szeméből a korán élt, korán tapasztalt s korán szeretett nő lelke beszélt; halvány, sápadt arcáról vérszegénység s idegesség rítt le, éppúgy, mint finom, csontos, nyugtalan mozgású, keskeny kezeiről.

Walter Paula volt.

Szemei először Arzénon akadtak meg, ki úgy érezte, hogy átlátott lelkén, s hogy az, amit lelkének legmélyén megpillantott, az most szeméin keresztül visszatükröződik (Justh 2013, 220).

Bori Imre hívja fel a figyelmet az idézett jelenetre, melyben „mintha egy korabeli nőt ábrázoló kép elevenedne meg, s lépne ki a képkeretből” (Bori 1993, 24). Valóban nagyon századfordulós a vasúti pályaudvar esti fényei által megvilágított nőalak. Ennek oka nemcsak a nő leírásának módjában ragadható meg, hanem abban, hogy Paula első megjelenésében is már egy „vörös pont” formájában lép be a történetbe, amely a festészet pontozó technikáját idézi (a

pointillizmust), de ennél jóval lényegbevágóbb, hogy ezzel a nyelv a regényalak pontszerűségét tematizálja. Vagyis a szöveg a regényfigurát a festészet területén ismert és használt terminussal írja le, hozzájárulva ezzel egyrészt a műfajkeveredés szempontjaihoz, másrészt pedig a „képkeretből kilépett nőalak” ideáljához. De amit még elvégez ez a jelenet, az a regényszereplő műalkotás-jellegének felidézése. Ennek alapján a nő egy műalkotás tárgyaként tematizálódik. Paula „belépője” azt vetíti előre, hogy jelenléte az első perctől fogva a művészet szintjén – s nem a történeten belüli realitás szintjén – zajlik. Arzén keletkező regényében pedig még inkább kiéleződik a nő műalkotásba illesztése. A két regényszereplő (Arzén és Paula) szerelmi narratívája így nem is mehet végbe másként, csak olyan módon, melynek a művészet ad keretet. Az értelmezés következő lépése, hogy feltárja ennek a művészi szerelemnek a nyelvi-szemantikai összefüggéseit.

A lázongó művészfigura: a „hangulatember”

A történet élén egy szakítólevél és a vele járó zavaros érzések állnak. A regény azzal indul, hogy Gilády Arzén a következő levelet kapja: „Édes Arzén! Úgy van, édesem, elhagylak. Nem értelek. Kínoztál. Mit akartál velem? Szerelmed fársztott, s ma már bevallhatom, sértett” (Justh 2013, 197). Persze a regény e levél eltávolító megoldásával azt mutatja fel, hogy Arzén nem megéli a szakítást és a szakítás okozta csalódást, hanem *olvassa* a szakításról szóló szavakat. Erre a mozzanatra a későbbi elemzésben még visszatérek. A cselekmény tehát elsőként egy szakítás megrázkódtatásában mutatja fel főszereplőjét (noha a levél írója aztán további bonyodalmat nem okoz Arzén életében), vagyis egy olyan szituációban indul a regény, amelyben egyszerre többféle indulat ütközik össze. A főszereplő így mindenekelőtt egy kiélezett érzelmi pillanatban tűnik fel, s szemmel láthatóan nem is igazán tudja megragadni az előállt helyzetet – a levél elidegenítő gesztusát. Letargiáját nyomban merengő vívódása követi számtalan olyan kérdéssel, mely emberi viszonyainak boncolgatására irányul. Amivel azonban a regényszereplő küzd, azt a prózanyelv igyekszik egységbe rendezni.

A regény ugyanis fontos meghatározást mond ki az érzelem nehezen megragadható vonatkozásáról, amikor azt úgy írja le, mint „név nélküli merengés”-t (Justh 2013, 201). Arzén többször is „annak a név nélküli merengésnek engedte át magát, amelyben öntudatlanul minden érzéssé folyik össze” (Justh 2013, 201). Ennek nyomán fogalmazódik meg, hogy az érzés a még meg nem nevezett gondolat tárgyává válik. A regény azonban éppen azt demonstrálja és azt

mutatja föl, hogy hogyan válhat aztán kifejtetté és kimondottá az a gondolatcsíra, amely érzésfolyammá sűrűsödött össze Arzén előtt. Vagyis e regény ennek az érzésnek a diszkurzív kibontását adja. S ezt a kibontást csak erősíti az a tény, hogy az elbeszélés egy regényíróat állít a középpontba, aki saját történetének tapasztalatait a regényírás gesztusában azonnal rögzíti is.

A művészetről szóló tudományos diskurzusnak van egy ága, amely meglehetősen újszerű megnevezését és elméletét mutatja fel a műalkotás emotív szerepének. A művészetpszichológia a művészetet mintegy „meghosszabbított érzelemnek”, vagy „az érzelmek technikájának” módjára képzeli el (Vigotszkij 1969). A műalkotás tárgyát azok az affektusok képezik, amelyeket átélünk, s amelyek a képzeletünket generálva érzelmekben fejeződnek ki. Lev Vigotszkij írásai szerint a művészet egyszerre kétféle érzellemmel szembesíti az embert: egyrészt annak anyaga felől, másrészt annak formai átalakítása kelthet esztétikai reakciót bennünk. Más érzelmi töltettel bír a fabula, és teljesen mással a fabula művészi megformálása. Vagy más reakciót vált ki Hamlet kiélezett határhelyzete, és teljesen mást a folyamatos halasztásra épülő drámai formálódás. A két ellentétes irányú, s egymással küzdő érzelmiséget nevezi Vigotszkij a műalkotás befogadása során felszabaduló katartikus esztétikai reakciónak. E reakciók azonban csak a fantázia útján képesek valódi affektív hatást kiváltani. Quasimodo tragédiáját ugyanis nem érezhetjük át teljesen, nem lehetünk Quasimodók – lehetetlen a „belehelyezkedés”, de az ő sorsának „ürügyén” átélhetjük a saját magunk történetében felbukkanó szenvedést (mondja Vigotszkij). A képzelőerő működésének hatványozottan fontos szerepe van akkor, amikor egy olyan regényről van szó, amelyben a szereplő nemcsak az esztétikai tárgy szemlélője, hanem alkotója is.

Arzén művészetében az érzelem és a fantázia ilyen elválaszthatatlansága mutatkozik meg: művészte ugyanis az érzés képzetéből indul ki – pontosabban szólva a szerelem érzésének képzetéből. S ahogy ő fogalmaz: „minden érzésünk a teremtés eszköze” (Justh 2013, 202) is egyben. Az érzelem anyagtalansága Arzén lejegyzéskényszerében azonban megformálódik a szavak által. Ő maga pedig aztán nem is képes máshogy cselekedni, máshogy szeretni, csak a leírt szón keresztül. Már a történet elején kiderül, mivel kínozza az első szakítólevél szerzőjét (aztán persze később Walter Paulát is): Arzén ugyanis „művészi énjének párját szerette volna feltalálni ebben a gyarló, gyöngye asszonyban. S elálmodta ideáljának. Annak akarta, annak vélte látni. S kételkedve elemezte, akárcsak valamely regényalakját. [...] Kétszeresen szerette, mint ember és mint író” (Justh 2013, 198). Mivel készülő regényének cselekményvilága tehát saját emotív benyomásait dolgozza fel, így a két mű középpontjában ugyanaz

a szerelmi narratíva áll. Tükörszerű, párhuzamos történetalkotás bontakozik ki így a regény a regényben elv mentén. Vigotszkij felől tekintve a művészet tehát saját hétköznapi érzelmeinkből indul ki, és ezeket az érzelmeket dolgozza át műalkotássá. Azonban ez az átdolgozás csakis valamilyen torzított értelemben valósulhat meg:

A művészet igazi természete mindig magában foglal valami olyasmit, ami átalakítja, leküzdö a mindennapi érzelmet, és ugyanaz a félelem, ugyanaz a fájdalom, ugyanaz az izgalom, ha a művészet váltja ki, még valamit magában foglal azon túl, amit tartalmaz. És ez a valami leküzdö ezeket az érzelmeket. [...] A művészet az életből veszi az anyagát, de ezen az anyagon túl ad valami olyasmit, ami még nem foglaltatik magának az anyagnak a tulajdonságaiban (Vigotszkij 1969, 393).

Visszatérve a szakítólevél példájához, jól látszik az, amit Vigotszkij az imént idézett sorokban mond: a szerelemben átélt csalódás a levél szavain keresztül, az érzelm leírásában már a csalódás „leküzdése” szólal meg, torz alakban, sértettségben. S ugyanígy megfordítva: Arzén nem a sértettség érzésével áll szemben, hanem az azt leíró szavakkal, a levéllel. Képzelőereje révén ő maga pedig nem képes máshogy cselekedni, nem képes máshogy megragadni a levél élményét, mint megírni az asszonyt készülő regényében.

A regényíró főszereplő az „érezem meghosszabbításaként” felfogott művészetelméletet maga is elbeszéli a következő sorokban, folyamatosan reflektálva arra, hogy miben áll saját írásművészetének lényege:

A művésznek igazán csakis azt lehet és *szabad* visszaadnia, amit átélt, vagy legalább már látott. [...] Ma, a gondolatszabadság századában az emberi lelket, mint a legérdekesebb tárgyat szedem szét részeire, boncolván téged, magamat, mindenkit, az egész világot. [...] énem a művészet. Mindaz, amit érzek s gondolok, egyúttal művészetemnek anyaga is. Hidd el, hogy kétszeresen gondolkozom, mert egyúttal érzem is azt, amit gondolok, s így kettős még szenvedésem is... (Justh 2013, 213).

A századforduló regényvilágának feltárása szempontjából lényegbevágó mindaz, amit Arzén összegez a művészettel (a regényírással) kapcsolatban: a művészi formába foglalt érzelm jelentőségét emeli ki, s a műalkotás kiindulópontját, a művészet teremtő aktusának helyét saját érzelmvilágában jelöli ki. Az érzelm megragadásának vágya, lejegyzéskényszere vagy elbeszéléskényszere a művészi teremtőerőt hozza létre az emberben, amely egy olyan síkon mozog, amely – saját tapasztalatunk alapján jól tudjuk – a legnehezebben megragadható,

és még nehezebben leírható. A műalkotás lényege éppen abban rejlik, hogy e kézzel nem fogható benyomásoknak kézzelfogható formát és megfelelő nyelvet adjon, amelyet sok esetben gyűjtőnéven érzelemnek nevezünk.

A regény egyik központi, a művészet kérdéskörétől elválaszthatatlan motívuma is az érzelem szférájába tartozik. Arzén tudniillik az alkotás közegének – érdekes módon – a szenvedés pillanatait jelöli meg. „Mi más a művészi munka, mint szenvedés? Küzdeni önmagunkkal, feltépní folyamatosan sebeinket, kiszívni a vért, mely a sebekből serked, küzdeni a létért. [...] Sok kín után pedig az eddig öntudatlan tudatunkra jó, az érzés alakot ölt, s teremteni akarnánk” (Justh 2013, 199). Ebből kiindulva az már nem is meglepő, hogy egy olyan alaknak, aki írásművészetében az érzelem leírásán dolgozik, a szerelem is csak a kín és a szenvedés kategóriájába tartozhat: „Szerelmünknek csak a pillanat fájdalma ad tápot. (S hogy tovább tartson egy pillanatnál, délibábra szorul, s ez a délibáb a szerelem)” (Justh 2013, 240).

A regény Paula és Arzén szerelmét is a kínzás metaforája köré építve írja le. S ezzel kapcsolatban nem szabad figyelmen kívül hagyni azt, hogy az elbeszélő egy szokatlan nevet választott a főszereplőnek: az arzén – jól tudjuk – egy olyan félfém, amelynek élettani hatása jelentős mértékben toxikus. Nagy mennyiségben tehát mérge a szervezetre. Éppen ez történik a regényben is: Arzén szó szerint megmérgezi a kapcsolatot érzelmeinek folyamatos lejegy-zéskényszerével. Vagyis „a nő regénybe transzformálása” (Gergye 2004, 68) jelenti Arzén számára a szerelem egyedüli létmódjának lehetőségét. Arzén kínzó szeretetének első jelei ott válnak először igazán láthatóvá és saját maga számára is érezhetővé, amikor Pauláról álmodik: elsőként azt álmodja, hogy a nő elégett, majd egy éjjel „álmában meg akarta fojtani, kínoztta. A nő véresen, halva feküdt lábai előtt” (Justh 2013, 259). A fizikai kínzás ugyan megmarad az elfojtott tudattartalom álombéli szimbolikus kifejeződésének síkján, a cselekményvilágba nem íródik át; azonban a nő gyötrése – más módon ugyan, de – fokozatosan erősödve mégis végbemegy a történetben. Ennek folyamata pedig már ismeretségük előtt elkezdődik; amikor Arzén még csak Ernő elbeszéléseiből ismeri Paulát, belekezd egy „modern szerelmi történet” (Justh 2013, 271) megírásába, amelynek női karakterét Paula elképzelt alakja alkotja. Innentől minden gondolatát és képzetének teljes erejét a nő uralja. A Paula alakjának képzetébe sűrűsödő érzés és annak rögeszméje lesz saját regényének tárgya és tetteinek minden mozgatója, s persze később éppen ez válik gyötrődéssé Paula számára. A férfi eltökélt szándéka ugyanis az, hogy az első papírra vetett, még „élettelen” regényalak helyett minél jobban megismerje a nőt, hogy valódi „hús

vér” (Justh 2013, 262) figura legyen. Az eljegyzésük idején, a házasság előtt Arzén csak vele foglalkozott; betegesen csüggött tanulmányozásán:

Otthon folyton írt. Regénye majdnem elkészült. A hősnő körvonalai mind élesebben, mind szembeszökőbben domborultak ki. Arzén úgy érezte, hogy végre lábra tudja állítani a valódi, a húsból és vérből álló Paulát. S ez az alak elégedetté tette. Paulát néhányszor olyan helyzetekbe sodorta, amilyenekben regényhősnője forgott, hogy lássa: úgy fog-e nyilatkozni, mint ahogy megrajzolta. A kísérlet nem egyszer sikerült. A leány kezdte észrevenni, hogy modellállványon áll, s bosszantotta, kínozta. Majd mindennap összekaptak.

– Eh, maga kiállhatatlan kezd lenni regényével. Nincs jobb dolga, mint mindig engemet kínozni vele? Szeressen, ha vőlegényem, és ne írjon meg. Ez bánt.

Mind a kettejükre kínos napok következtek (Justh 2013, 266).

A regényíró főszereplő jól láthatóan művének tárgyául menyasszonyát választja, mellyel a szerelem (érzése) is más módon fogalmazódik meg Arzén számára. Érzéseit ugyanis a szóalkotáson, a regényírásán keresztül képes csak összefogni, s ezáltal a szerelem helyére a műalkotás – ebben az esetben Paula regénykarakterének rögeszmés megalkotása – kerül. A szerelem így az éppen készülő regény síkjára helyeződik át. S ezért az érzelem megragadása is csak a képzelőerő, a regényírás, az alkotás folyamatában mehet végbe. A regényrészlet persze e szerelem minőségére is reflektál azzal, hogy Arzén a szenvedés művészi ihletését kiterjeszti a szerelmi hangoltságára is: a szerelem gyengéd érzelmei helyébe a kínzás és a gyötr(őd)és kellemetlenségei lépnek.

A műalkotás szintjén végbemenő rögeszmés szerelmi ragaszkodást a prózanyelv egyéb metaforasor kibontásával is kifejezi, mely ugyanúgy a gyötr(őd)és és a kín(zás) konfliktusainak diskurzusába illeszkedik. A szerelmi narratíva érdekessége, hogy a vonzódás már a közvetlen találkozás előtt megkezdődik – mindkét fél részéről. Paula már Ernő elbeszélésein keresztül is beszédes reakciót vált ki Arzénból. Az összetett lelkű, modern asszony – ahogy Ernő leírásából következtetni lehet – Arzénhoz hasonló ideges temperamentumú művészként, aki teljesen felforgatja Arzén gondolatvilágát. Láttuk, hogy Ernő házassági szándéka és a nő híre annyira nyugtalanítja a regényírót, hogy új regényének egy fejezetét nyomban el is készíti, művének tárgya pedig nem meglepő módon a „regényhősnő lelki szövetének elemzése volt”, melyet „önkéntelenül úgy írt meg, mintha folyton Paulára gondolt volna” (Justh 2013, 211). Az érzelem nyelviesülése – a férfi esetében tehát az írás gesztusa – nem egy jelentéktelen

cselekvésként fogalmazódik meg a szövegben, hanem affekcióhoz kötött, *láz* nyugtalanság övezi: „írni kezdett lázasan” (Justh 2013, 211). A *láz* innentől Arzén szerelmének regénynyelvi jelölőjévé válik, s mikor Paula jár az eszébe, akkor „egész benső lénye lázong” (Justh 2013, 222). A *láz* élettani szempontból ismert jelenség, mely az agy hőközpontjának felborulása során jön létre; olyan védekező mechanizmus, mely tünetjellege okán akkor jelentkezik, amikor a szervezetet valamilyen veszély fenyegeti. A *láz* ilyen módon cseppet sem regénybe illő metaforája a szerelmi vonzódásnak. Ellenkezőleg: működés módja és a szervezetben való jelenléte alapján azt a párhuzamot vonja be a regény szerelmi narratívájába, amely szerint Paula megjelenése Arzén gondolatvilágában és életszférájában olyan kártékony hatású, amely során Arzénnek a *láz* védekező erejére van szüksége a továbbéléshez. E *láz* írás a férfi Paulához fűződő érzelmének első megjelenési formájává, valamint cselekvésmódjává válik. A szimpátia azonban nem egyoldalú: Ernő arról számol be barátjának, hogy Paula az ismeretséget megelőzően az író „hűséges olvasója” (Justh 2013, 208); mindez az első találkozás alkalmával be is bizonyosodik⁸, sőt, a nő első szerelmi vallomása is a regények ismeretére támaszkodik.⁹ Vagyis a regénynyé (és regényalakká) összeálló leírt szó megelőzi a találkozást, s a történettel együtt haladva a férfi-nő szerelmi hangoltságának dinamikáját határozza meg.

A *láz* ugyanakkor nemcsak a férfi cselekvésmódjához – szeretésének módjához – kapcsolódik, hanem a nő karakterének kidolgozásában is fontos szerepet játszik. A regény a *láz*-állapot során létrejövő hőemelkedést – a közös referencia nyomán – a *tűz* szimbolikus kiterjesztéséhez társítja. A nő első, pályaudvari megjelenését újra felidézve mondható, hogy Paula tűzként lobbant be a történetbe, s gyújtotta meg a körülötte élőket: a sűrű párából „veres pontként” kibontakozó nőalak az egész történetben magán hordozza a *tűz* erejének szimbolikus kifejeződéseit, jelképes előfordulásait (vörös szín, az érzelmek szenvedélyes megélése, lobbanékonyság), melynek jelei arcán is megmutatkoznak. Az indulatoktól teli szituációkban arca „vérvörös” (Justh 2013, 245) lesz, és „mély tűzű” (Justh 2013, 258) szemeit a kacérkodás legfőbb eszközeként használja.

⁸ Paula minden előzetes bemutatkozást és dialógust – társadalmilag elvárt formáságot – megkerülve Arzén egyik regényszereplőjére tereli a szót a vasúti pályaudvar peronján, s így szól Arzénhoz: „– Utolsó regényének Saroltáját nem értem. Ugye beszélünk majd róla? – szólt a festőnő, és kezét adott Arzénnek, ki a leány szemeiből most már csak pajkoskodást, enyelgést és egy szemernyi gúnyt olvasott ki. – Sarolta asszony, és egy esztendeje született agyamban és... szívémben. Ma tán másképpen látom a nőt” (Justh 2013, 221).

⁹ „Ilyennek, ilyennek képzeltelek álmaimban, amidőn még nem ismertem a férfit, csak eszményről álmodtam...” (Justh 2013, 246).

Ez az összefüggéslánc Arzén önkívületi lázalmában mutatkozik meg leginkább. A korábban már felidézett álomról szóló szöveghely a következőképpen foglalja össze azt a kettősséget, amely mindkét fél érzélemvilágát mozgatja: Arzénnek „lázás, rossz álmai voltak. Egyszer azt álmodta, hogy Paula elégett; egész teste reszketett, mikor felriadt; világot gyújtott; s gyertyáját soká nem merte eloltani. Félt álmaitól” (Justh 2013, 241). Ebben az állapotban a láz egyszerre több síkon fejt ki hatását. Legszenbetűnőbb talán a láz fizikai tünetének jelzése – a test reszketése, s az, hogy az általa előidézett zavart nyugtalanság a tudattalan szimbolikus kifejeződéseként az álomba is behatol. Mivel a regény az elemzésben megemlített két álmjelenségen kívül többről nem számol be, szembetűnő e két álm tartalmának erőszakossága, illetve ebben a kiemelt esetben a tragikus jellege. Hiszen ebben a jelenetben összegződik mindaz, ami a láz karakterében is rejlik: egyszerre kártékony és védekező funkciója. Az idézett álomban is az mutatkozik meg, hogy a nő nemcsak külső megjelenésével váltja ki a kívánt hatást, hanem belülről is gyötri (szó szerint égeti) a férfi tudatvilágát.

Noha Arzén (és maga Justh Zsigmond is) alapvetően kilóg(nak) a Reviczky által képviselt „rongyos egzisztenciák” sorából, valamint a választott kisregényben a műfaji (művészregényi) sajátosságai okán az „életregényi” koncepció is másképp érvényesül, mint egy Gárdonyi Géza- vagy egy Lovik Károly-regényben, valamint regényszereplői sem éppen a csavargó, semmittevő figurák közé tartoznak, mégis van valami jellegzetesen (századfordulósan) lehangoló a megjelenítésben, abban a rajzban, ahogy Arzén és Paula szerelmi hangoltsága megmutatkozik a történetben, és ami ehhez a csoporthoz illeszti „őket”: a lázas izgalomtól fűtött alkotásvágy. Azontúl, hogy Arzén a hangoltságból keletkező műalkotás művészi diszpozícióját testesíti meg, alkatát a századvégi melankólia határozza meg. Mindez a regényírás aktusában a legszemléletesebb: „anélkül, hogy igazi fájdalmat érzett volna, csak benső egyéniségének téve eleget, kínozza magát. S ennek tudatára is ébredt. Mindamellettt jólesett éreznie, hogy az *alkotás hangulata* fogja el. Mindazt, ami valamit ért műveiben, akkor írta meg, mikor sötét volt a kedélye” (Justh 2013, 206). E sötét kedélyből létrejövő műalkotás mozgatja tehát a kisregény főkarakterét, melynek alapja – az elemzésből jól láttuk – a szenvedő magatartás. Úgy tűnik, Justh hamar felismerte századának „pesszimizmusát”, hiszen a regényírás frusztráló vágyáról szóló regénye reflektál is századának írói alkatára és a korszak letargiájára akkor, amikor elbeszélője Arzén művészetét úgy mutatja be, mely kifejezte korát: „a megismerésre törekvő s az idealizmussal minduntalan összeütköző szkeptikus, nyugtalan, lázas XIX. század utolsó éveit” (Justh 2013, 209).

Irodalom

- A magyar nyelv történeti etimológiai szótára, II. kötet.* 1976. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Bodnár György. 1988. Tételek között szorongó tárgyiasság és impresszionizmus: Justh Zsigmond. In *A mese lélekvándorlása: A modern magyar elbeszélés születése.* 142–164. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Bori Imre. 1993. Justh Zsigmond művészregénye. In *Prózatörténeti tanulmányok.* 19–27. Újvidék–Budapest: Forum Kiadó–Akadémiai Kiadó.
- Dian, Viktória. 2005. Description as self-reflection in Zsigmond Justh's *Művész szerelem.* In *Hungarian Studies 19/2.*, szerk. Szegedy-Maszák Mihály. 277–293. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Diószegi András. 1960. Justh Zsigmond (1863–1894). *ItK* (6): 652–673.
- Gergye László. 2004. A szép analízise (Justh Zsigmond: *Művészszerelm.*). In *Az arckép mágiája: A magyar művészszerelm a XIX. és a XX. század fordulóján.* 59–69. Budapest: Universitas Kiadó.
- Halász Gábor. 1977. Magyar századvég. In *Halász Gábor válogatott írásai.* 347–389. Budapest: Magvető Kiadó.
- Justh Zsigmond. 1977. *Justh Zsigmond Naplója és levelei.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Justh Zsigmond. 2013. *Művészszerelm.* In *Justh Zsigmond válogatott művei*, szerk. Kiczenkó Judit. 195–272. Budapest: Ráció Kiadó.
- Kardeván Lapis Gergely. 2015. Az első magyar művészszerelm. In *Justh Zsigmond első alkotói pályaszakasa 1885–1889.* 94–120. Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem. Doktori értekezés.
- Lyka Károly. 1906. *A képirás újabb irányai.* Budapest: Singer és Wolfner.
- Lyka Károly. 1909. A modern festészet. In *A művészet könyve: A képzőművészetek történeti és technikai fejlődése.* 371–465. Budapest: Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat Kiadása.
- Németh G. Béla. 1985. Szemközt egy legendával. Justh Zsigmond epikája. In *Századutóról – századelőről: Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok.* 220–237. Budapest: Magvető Kiadó.
- Vigotszkij, Lev. 1969. *Művészetpszichológia.* Ford. Csibra István. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.

LANDSCAPE IN PROSE

The Poetics of Mood in Zsigmond Justh's Short Novel: Artist Love

The transformation of one of the most important genres of Hungarian literature at the turn of the 20th century, the *short novel* deforms all the other representatives of literary prose, and creates new narrative types. All these short novels (e.g. István

Toldy: *Anatole*, János Asbóth: *Álmok álmodója* [*Dreamer of Dream*], Gyula Reviczky: *Apai örökség* [*Paternal Inheritance*] analyse the possibilities and the difficulties of the narrative production of the subject. A considerable way to achieve this purpose is to introduce art and artists as the main character of the short novel. In my essay I would like to interpret the complex problem of the first Hungarian artist novel. The novel titled *Artist Love* by Zsigmond Justh confronts us with the difficulties of the verbal representation of all those emotions and moods that affect us when we experience art.

Keywords: the novel that reflects itself, emotional disposition and attitude, land-mood, the melancholy of the fin de siècle

ROMAN KOJI SLIKA PEJZAŽ

Poetika raspoloženja u kratkom romanu Žigmonda Justa pod naslovom Művészszerelem

Obnavljanje kratkog romana, koji je obeležio mađarsku književnost na prelazu XIX u XX vek, preobrazio je prozu epohe stvarajući više formi pripovedanja raznog tipa i obnavljajući romaneskni žanr. Kratki romani (*Anatole* Ištvana Toldija, *Álmok álmodója* Janoša Ašbota, *Apai örökség* Đule Revickog itd.) istražuju razne mogućnosti izražavanja subjekta. U tu grupu tekstova se može svrstati i tip romana koji istražuje umetnost i umetnički način života. Tema rada je i prvi mađarski umetnički roman „Ljubav umetnika“ (*Művészszerelem*) Žigmonda Justa. Analiziraju se jezičko-semantički aspekti iskustva emocija i raspoloženja koja se razvijaju u susretu sa umetnošću u romanu, uključivanjem likovnih ideja (impresionizma) karakterističnih za epohu.

Ključne reči: autorefleksija u romanu, emocionalna situiranost, atmosfera predela, melanholija