

Olasz városok metaforikus képe a 20. századi magyar irodalomban: Velence

A Velence-városélmény

Az alábbi írásban arra a kérdésre keresem a választ, hogyan jelenik meg Velence városának képe a század eleji magyar nyelvű irodalomban, azaz a városnak milyen aspektusai – és miért ezek az aspektusai – kerülnek előtérbe az elbeszélésekben. A 20. század első felének magyar nyelvű irodalmában ugyanis Velence mint helyszín számos prózai műalkotásban jelenik meg. Novellák, regények, útleírások, kritikák és fordítások képén át mutatkozik meg a század eleji olasz város és az olasz kultúra az irodalmunkban. Miközben az egyes műfajok célkitűzéseinek megfelelően a városnak más-más aspektusa domborodik ki, egyszerre kapunk a városról konkrét, térképszerű és metaforikus képet.

Állításom szerint a tér, amelyben az adott mű története kibontakozik, alapvetően határozza meg a műalkotásnak nemcsak a hangulatát, hanem szereplőit, sőt a szüzsé egyes elemeit is. Az alábbiakban továbbá azt is igyekszem bizonyítani, hogy a vizsgált művek nem jöhettek volna létre különböző társadalmi és építészettörténeti folyamatok lejátszódása nélkül, így tanulmányomat ezeknek a folyamatoknak a bemutatásával kezdem.

A Velence-városkép kialakulása a 20. század elejére

Az európai újkorban – szemben a korábbi városképpel – a modern város legszokatlanabb tulajdonsága éppen az evilágisága. A modern város fogalma a város-vidék ellentétre épül, arra a tapasztalatra, hogy a város, amely eleinte csak a vidéken megtermelt jövedelem elosztásának a tere, hogyan válik önálló, öngeneráló térré. Ebben a korszakban nemcsak az új, nem történelmi városok jönnek létre, de a régi városok képe is átalakul. Ahogy ezt Budapest esetében is láthatjuk, a 19. század végén a világvárossá váló európai városok megküzdöttek a saját múltjukkal és átalakítva annak korábbi képét – leginkább a rombolás útjára lépve – megkezdődött a metropoliszok felépítése.¹

Velence esetében ez a folyamat azonban nem az íróink által megszokotthoz hasonlóan játszódott le, nem alakult ki sem a pusztítással egybekötött modern város képe, sem sugárutak és új, modern palotaszorok, illetve nem kaptak helyet az ipari forradalom olyan új találmányai sem a városban, mint az autó, a villamos vagy a földalatti. Velence

¹ BÓKAY 2006: 6–13.

városa a 20. században is megőrizte ősi, transzcendens mivoltát, olyan ősi, archetipikus elemekkel, mint a labirintus, a sziget vagy éppen a tenger, illetve vízfelszín, amely tulajdonképpen egy összefüggő hatalmas tükör.

Miközben a 20. századi magyar nyelvű szövegek ezt a tapasztalatot tükrözik, Foucault nyomán kimondhatjuk, hogy a tér is ebben a században válik a szakmai diskurzus tárgyává. Egyik legjelentősebb térelméleti munkájában maga Foucault is ezt állítja: „a huszadik század a tér százada.” Foucault a 20. századi ember észlelését úgy határozza meg, mint aki olyan ponton áll, ahonnan nézve a világ nem lineáris időbeliségében bontakozik ki, hanem sokkal inkább hálózatként jelenik meg, szemben a 19. századi ember időbeli szemléletével, történelemfelfogásával és útkeresési, fejlődési stratégiáival. A 20. században az egyén az időtengelyen létrejött elemeket azoknak egymáshoz való viszonyában kezdi el szemlélni, miközben az idő a térbeli elhelyezkedések rendszerének részévé válik. Következtetésképp a 20. század régi-új felfedezettje, a tér már különböző helyszínek viszonyrendszereként jelenik meg.² Úgy gondolom, hogy ez a megállapítás fokozottan érvényes a Velence-városélményhez köthető szövegek esetében, hiszen a városnak éppen az evilágisága és paradox módon az archaikus – és ezáltal mitikus – aspektusa egyszerre bontakozik ki a szövegekben.

A tömegturizmus jelensége

Mielőtt rátérnék a szövegek elemzésére, rövid kitérőben szeretném bemutatni azt a társadalomtörténeti jelenséget, amelynek hatására kialakul az új típusú elbeszélő, amelyet a tanulmányomban vizsgálni fogok.

A hétköznapi ember számára – természetesen csak egy bizonyos társadalmi hovatartozás vagy vagyoni szint felett – az ipari forradalom egyes fejlesztéseinek elterjedése tette lehetővé azt a tevékenységet, amelyet a „turistáskodás” jelzővel illethetünk. A 20. század elején már nemcsak tanulmányi, politikai vagy rehabilitációs céllal látogattak a magyar értelmiség tagjai külföldre, hanem a pihenés és a szórakozás céljából is. Az utazó magyar ember számára pedig az egyik igen vonzó úti cél Olaszország lett. A tájak szépsége, a tengerpart és a mediterrán klíma mellett a fő vonzerőt az ország történelmi városai és műemlékei jelentették. Ha pedig a 20. századi Magyarországról nyugat felé tekintünk, a magyar utazó számára valójában Velence jelentette az első olyan nyugati várost, amely a magyar kultúrától, történelemtől és mindenekelőtt az általunk ismert és megszokott városképtől jelentősen eltért. Így gazdag kultúrája és sajátos történelme mellett a századelőn keletkezett irodalmi művekben Velence sajátos képe, terei, utcái és természetesen a szigetei kapták a fő hangsúlyt.

Velence vonzerejét az az antik és ősi hagyomány nyújtja, amit Budapesten a század eleji nagystílusú törekvések eltöröltek. Ettől válik az ide látogató utazó számára Velence ősi és ezáltal misztikus térré, ahol a jelen és a múlt a város képének állandóságában összekapcsolódik. És ez lesz a városnak az a tulajdonsága, ami az ide látogató – többnyire

² FOUCAULT 1994: 752–762.

Pest városából érkező vagy legalábbis Pestet ismerő – íróink igyekeznek visszaadni, ezzel teremtve egy olyan virtuális, metaforikus teret, amelynek alapját a szokatlanság, a megszokottól való eltérés adja. Ugyanis amikor Velencéről és a városról született írásokról beszélünk, nem beszélhetünk ismerős, hétköznapi terekről. A klasszikus modernség magyar irodalmának történeteiben Velence az utazó, a kívülálló szemlélődő, a modern turista szemszögéből bontakozik ki, szem előtt tartva és fókuszba helyezve azt a kérdést, amiben Velence Budapesttől messzemenőleg eltérő: Velence az antik város képe. Velence a víz városa, a csend városa, a misztikus, ősi és magával ragadó „lebegő” város.

Velence sajátos földrajzi helyzetéből kiindulva néhány olyan tulajdonsággal bír(t), amelyek a 20. század elején odalátogató írókat a szokatlanságukkal ragadták meg. Ezek elsősorban a város azon tulajdonságai, amelyek eltértek a fejlődő Budapest (és a Monarchia központjának, Bécsnek) látványától. A történetek elbeszélője vagy szemlélődő énje számára pedig elsősorban ezek a térelemek emelkednek ki. Sőt a bemutatott szövegrészek alapján azt is megállapíthatjuk, hogy az elbeszélők nemcsak megragadják ezeket az elemeket, hanem hasonló konnotatív jelentéseket is társítanak hozzájuk. És miközben több tudományos igényű monográfia is foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy miért olyanná alakult a városok képe, amilyenné, íróink a szépirodalomban a város egyes jellegzetességeihez másodlagos, metaforikus jelentéseket kapcsolnak, így megszületik egy, a művészettörténeti és építészettörténeti írások tanulságaitól nagyban elütő, az elbeszélőt körülvevő térjelenségeket metaforizáló szövegegyüttes, amelyben a városnak egészen más képe is kirajzolódik.

Így a városok kialakulásának történelmi, művészettörténeti vagy építészettörténeti szempontú vizsgálata mellett egy másik tudományterület szemszögéből is vizsgálhatjuk az egyes térjelenségeket és hatásait az emberiség kultúrájára. Ez a pszichogeográfia tudománya, amelynek kutatási területe kifejezetten a terek befogadókra gyakorolt hatása, amely a modern szépirodalmi művekben igen gyakran kapcsolódik össze további metaforikus jelentésekkel. Dolgozatomban azt igyekszem bebizonyítani, hogy gyakran egymástól függetlenül is azonos metaforákkal.

Velence városának képe a századelő magyar irodalmában – a szokatlan elemek megragadása

A szigetek

Velence története azért is egyedülálló, mert eredetileg a város nem egy centrum körül fejlődött ki – ahogy általában a szárazföldön épült települések –, hanem hozzávetőlegesen azokon a szigetekken, amelyek ma is körülveszik a később kialakult történelmi központot és magát a torkolatot. Az egyes szigetekken azonban a települések kialakulása hasonlóan indult meg, mint a szárazföldi városok esetében. A település központi magja a templom – Velence legrégebbi templomai – és a piactér lett. Ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy a szerkezeti kapcsolatokat figyelembe véve megállapíthatjuk, hogy a mágia is a város(ok) kialakulásának része. A város ugyanis a tértől mágikus módon leválasztott

terület. Az *urbs* szó eredete is ennek a szertartásnak az emlékét őrzi, az *urbum* volt az a szent eke, amellyel – a szent ökrökkel körbeszántva – meghatározták a városfal helyét. (Ennek a szentségét dolgozza fel Romulus és Remus legendája is.) A klasszikus városnak ugyanúgy közepe (*centruma*) van, mint a labirintusnak, a spirálnak vagy az ősi mandalának, amely szimbólumok gyakran az önmegismerés leképezett metaforikus formái. A város középpontjában a templom (szakrális) és a piac (profán) állnak, így alkotva egy e világi és transzcendens kettőst a tér középpontjában.³

Ez a tapasztalat kerül előtérbe Velence szerkezetének a vizsgálatakor is. A szigetek mint önálló központok szervezik egygyé a várost, és már szigetjellegükből kiindulva hordoznak misztikus és transzcendens vonásokat. A 20. század elejére már elhagyatott szigetek lakossága a középkorban még egyre sűrűsödött – különös tekintettel az úgynevezett *Rivo alto* (a mai Rialto) területére, amely idővel a szigetek hatalmi központjává vált –, ezért a 13. századra időszerűvé vált a területek újrendezése. Az újrendezés szempontjai közül pedig egyre inkább előtérbe került, hogy az egyes mikroközpontokat összekössék úgy, hogy közben megőrizték a jellegzetességeiket. A 13. században (egészen pontosan az 1204-es keresztes hadjárat után, amikor Enrico Dandolo dózse a keresztes lovagokkal meghódította Konstantinápolyt), megindult a Rialto újjáépítése. A talajba a korábbinál még sűrűbben egymás mellé vert cölöpöket építettek, a faházak helyét pedig átvették a kőből, márványból épült paloták. Ez az átszervezés, egészen a 16. századig tartott, ezután az ipari forradalomig nagyjából változatlan maradt a települések egymáshoz képesti szerkezete. A szigetek helyzete legtöbbször a 19. század második felében változott, ugyanis ekkoriban kezdett el a település a szárazföldön is jelentősen terjeszkedni, a szárazföldi területeket pedig hidakkal és vasúttal kötötték össze a szigetcsoport központját alkotó Rialtóval.

A szárazföldi fejlesztések hatására a 20. században a szigetek lakossága jelentősen csökkenni kezdett – leszámítva a Lidót. Ennek nemcsak társadalmi, de építészettörténeti hatásai is lettek, mivel a szigetek már kiépült részei elhagyatottá, szellemvárosokká váltak, míg a központnak számító Rialtonak átalakult a szerepe: kirakatvárossá, „turistavárossá” vált, ráadásul a 20. század fejlődési és fejlesztési törekvései sem érintették, így megőrizte középkori – misztikus, gótikus – jellegét.⁴ Ezt segítette az is, hogy a szigeteket korábban arra használták, hogy a különböző fertőző betegségekben szenvedő embereket elkülönítsék. Lényegében ez az, amit később Foucault – a heterotópia fogalommagyarázatán belül – *devianciaterek*nek nevez, azaz olyan helyszíneknek, amelyek a társadalom deviáns egyedeit tartják távol a közösségtől. Természetes, hogy ez a jelenség megmozgatta a század eleji magyar írók fantáziáját is.

Cs. Szabó László *A görög hajó* című művében a névtelen főszereplő meglátogat a lagúnától délre fekvő három szigetet, mintegy megtisztulásként az előre elkövetett bűneiért. Ő maga kálváriaként utal erre az utazásra: „végig akartam járni a szomorúság, szenvedés elhagyatottság és a halál stációit, mint anyám a Kálvária állomásait, ha keservében megverte apám.”

³ KOLUNDZSIJA 2006: 11–18.

⁴ *Venezia (città)* [é. n].

Bár a szövegben a szerző nem nevesíti, könnyen kideríthető, hogy a három sziget San Servolo, Santa Maria della Grazia és San Lazzaro degli Armeni volt. A szigetekhez történelmükből fakadóan a kitaszítottság, a testi szenvedés és a szellemi megtisztulás jelentései kapcsolódnak. San Servolón a főhősünk felkeresi a bencés kolostort, ahol a Szentföldre igyekvő, azonban különféle betegségek miatt (a novellában: vérhas) megakadó zarándokokat gondozzák, majd ő maga is gondjaiba vesz egy haldoklót. Ezt követően a Santa Maria della Grazia szigetre érkezik, ahol gyümölcsöt ad a himlős gyermekeknek. Ezt a cselekedetet ismétli meg San Lazzaron is, ahol a leprások között osztja szét maradék gyümölcsseit.

A képalkotási folyamatba új aspektusként illeszkedik, amikor főszereplőnk útközben találkozik egy rabbival, aki végső állomásként a Lidóra viszi, a zsidó temetőbe, itt hangzik el az alábbi mondat: „ha [értsd: bárcsak] életükben is olyan árnyékos, szép helyen lakhatnának a Gettó zsidói, mint holtukban.” Magát a velencei gettót 1516-ban hozta létre Leonardo Loredan dózse, a terület pedig a nyugati világ első olyan lakónegyedévé vált, amelybe vallási különbözőségük miatt kényszerítették a lakóit. (Maga a *ghetto* név is a velencei dialektusból ered, a környéken korábban működő öntödére utal.) A gettó lakossága a 18. századig a német területekről, Spanyolországból, Franciaországból, Itália más vidékeiről és az Oszmán Birodalomból érkezett.⁵ Tehát a fenti szempontból vizsgálva a velencei gettó – és lakossága – létrehozásának okán illeszkedik az előbb említett szigetekhez, kifordítva ugyanakkor a szigetekre a Szentföldről érkező zarándokok célját és végső állomását.

A képalkotási folyamat a főszereplő (festő) egyik alkotása megemlékezésével fejeződik be: „délelőtt, amíg odajártam, átküldtek a Fondaci dei Tedeschiből egy kis hordó rajnai bort, valamelyik német fejedelem ajándékát egy Utolsó ítéletért.” Ezzel a jelenettel zárul le az a kör, amely a novella utolsó jelenetét készíti elő, a lehető legnagyobb bünt: a gyermekgyilkosságot. Ráadásul amikor főhősünk hazaér, a saját „kálváriájából” csak annyit vall be a családjának, hogy egy jóakarójával a San Giorgio in Alga szigeten vacsorázik, amelyet azonban először tévesen San Giorgio in Alba, azaz a hajnal szigetének nevez.

Ahogy a fenti részletekből is kiolvasható, az egyes állomások a főszereplő kálváriájának – vezeklésének – állomásai. A tettek folytonossága megtörik, a főszereplő először vezekel azért a bűnért, amit akkor ugyan tettel még el sem követett, de feltételezhetjük, hogy a gondolata már megfordult a fejében.

A Szentföld, a zarándokok, a zsidóság és a kálvária fogalmak egy komplex metaforahálózatot képeznek az adott szövegben belül, amelybe – témájánál fogva – óhatatlanul is beleépülnek a Biblia, a zsidó és keresztény vallás elemei, illetve bűn és bűnhődés fogalmai is. Cs. Szabó mindezt úgy éri el, hogy valójában meg sem említi a történetben ezeket az elemeket, azonban a terek kölcsönhatásából eljuthatunk eddig az értelmezésig.

⁵ LASKIN 2016.

Velence, a „víz városa”

Babits Mihály nagy hatású lélektani regényében Velencét a szerelem városaként, a boldogság szigeteként mutatja be, ám az ábrázolás, akárcsak a későbbiekben bemutatott Szerb Antal-regény esetében, itt is hamar elválik ettől az idilli képtől. *A gólyakalifa* címszereplője ebben a városban tölti boldog élete múltó perceit szerelmével, Etelkával. Táborny Elemér ezekbe a percekbe kapaszkodik görcsösen minden olyan alkalommal, amikor írnoként ébred fel. Miközben a szereplők a város utcáit róják, az elbeszélő Velencét a „Csönd városa”-nak nevezi, mivel, ahogy azt ő is kimondja, „Velence az egyetlen város a világon, ahol nem hallani kocsizörgést”.⁶ A regényben ez a csendtapasztalat összekapcsolódik egy belső, lelki csend, azaz lelki béke tapasztalatával, tehát a külső tér egyes elemei a szubjektum más időben, más terekkel kapcsolatos emlékképeit és ezáltal érzelmeit idézik fel: „és eszembe jutott a gyermekkorom csöndje, amikor még nem kiáltoztak lelkemben azok a borzasztó, szégyenteljes, piszkos emlékek.”⁷

A regény cselekményének előrehaladtával azonban a csendhez nemcsak a béke, de a halál toposza is kapcsolódik mint örök csend, örök béke: „barangolásunkban a Fondamente Nuovéhez érkeztünk, és gondolán kimentünk a San Michele kis szigetére, a halottak szigetére. Itt a halál lakik, fehér márványok és fekete ciprusok – és köröskörül a selymes, lassú víz susog. Olyan szép tud lenni a halál is! Olyan szép volt akkor minden, minden a világon. Oly vészjóslóan szép.”⁸ Így Velence terei fokozatosan áttolódhatnak a transzcendens, nem e világi szférába, miközben az elbeszélő egyre inkább elveszíti saját határait álom és valóság között. Ahogy a regény cselekménye halad előre, fokozatosan eltolódunk a horizontális térábrázolástól egy belső, egyéni térképzés felé: „a velencei utcákra, képekre is alig emlékeztem. Sőt abban sem vagyok bizonyos, hogy egyáltalán tudtam-e, melyik az a város, ahol álmomban voltam. Csak valami csodás meseváros hangulatát hoztam magammal. Néha, képeken, mintha ráismertem volna valamire.”⁹

Velence városképéhez és a mindent átszövő víz élményéhez természetesen kapcsolódnak a gondolák, illetve a gondola visszatérő, metaforikus értelmezése: Kharón ladikja. Szini Gyula *A sóhajok hídja* című elbeszélésében a főhősök gondolázás közben döntenek el, hogy közös öngyilkosságot fognak elkövetni. Ettől fogva a gondola gyászszajkaként, haláladikként jelenik meg.¹⁰ A gondola mint fekete vízi koporsó tűnik fel Márai Sándor¹¹ és Kosztolányi Dezső¹² novelláiban is. Mindezek közül kiemelkedik azonban Ambrus Zoltán leírása, amely a maga teljességében adja át a gondolához társított metaforikus jelentések kapcsolathálóját: „az a fekete hajó, mely egy kicsit koporsóra emlékeztet, s mely sehol másutt nem használatos, stílusos befejezője a vízen épült város lelkének,

⁶ BABITS 1913.

⁷ BABITS 1913.

⁸ BABITS 1913.

⁹ BABITS 1913.

¹⁰ SZINI 2001: 127–136.

¹¹ MÁRAI 2001: 166–169.

¹² KOSZTOLÁNYI 2001: 180–183.

mert hiszen Venezia, közlekedésének páratlan zajtalanságával, mindenekelőtt a holt dicsőség, a hallgatag pompa és a szép temető városa.”¹³

Így képez a víz, a hajó és ennek a kettőnek a kölcsönhatása, a csend bonyolult metaforahálózatot, amely többféleképpen és több szinten is kötődik a halál s az elmúlás képéhez.

Velence, az „átmenetek városa”

A város különleges, átmeneti jellege is annak pozíciójából adódik. Velence már megalapításakor, az 5–6. században is összekötő pont volt az Appennini-félsziget, a Balkán és a Kelet, azaz a Közel-Kelet között.

A Canal Grande palotái térszűke miatt nem lehettek olyan hatalmasak, mint „száraz-földi” társaik, így az egyre gazdagodó lakosság csak az épületek frontdísztítésével és az anyag drágaságával, nemességével tudta kifejezni hatalmát. A város építészetében ezért meghatározóvá vált a „kifelé élés” vágya. Az épületek homlokzatának díszítése elsősorban tehát arra szolgált, hogy az ide érkező utazó össze tudja hasonlítani egymással tulajdonosuk gazdagságát és ízlését. A velencei lakosság idővel tudatosan ebbe az irányba fejlesztette a város képét – olyan szokatlan, egzotikus, színes és nemzetközi kavalkádja volt ez az építészetnek, amit máshol Európában nem lehetett látni.¹⁴ Ez a tapasztalat köszön vissza Cs. Szabó László *A kegyenc* című novellájában is:

„[É]gő bal szememet meg-megpihentettem a piactéri nyilazókon. Csütörtökön is gyakoroltak, egy fiatal ikerpár volt a legügyesebb. Közben a lányok szőnyegetek próbáltak az ablakokban, leeresztették, fölhúzták, a hosszukat mérték. Velence ünnepnapokon s vigadalmakkor olyan, mint egy török imaház. Minden családból járt valaki Keleten, s a keleti utakon mindig a velencei jár jól, ha mást nem, néhány szőnyeget szerez Szmirnából. Rebesgetik ugyan, hogy az északi népek egyszer még elragadják az Indiák kincsét a város – majd azt írtam, városunk – elől. Nem hiszem én azt, bár kálvinista hittestvéreimnek, a hollandoknak szívből kívánom. Kelet kincsházának örökre Velencében van a kulcsa; vastag aranyláncon hordja a nyakában.”¹⁵

A labirintus

A leginkább közismert teremtő erő a kultúra. A kultúra közismert fogalom, de egy másik megközelítés szerint a kultúra a beavatottak által felidézett rend működése, ápolása, őrzése és átadása. Ebből logikusan következik, hogy szorosan összekapcsolódik a hittel, a kultusszal, illetve ezzel összefüggésben a tradíciókkal és a hagyományokkal. A kultúra eredménye, manifesztációja a labirintus, mivel az az élő szervezet mintáinak újrakepeződése, életmegidéző, az élet genetikai kódja, amely lényegileg azonos a spirállal. Ilyen minták érvényesülnek a hagyományos városban, sőt a természet magától is a labirintus mintája szerint szerveződik. Ezért azok a városok, ahol zegzugos utcácskák

¹³ AMBRUS 2001: 194–198.

¹⁴ GLATZ 1929: 19.

¹⁵ Cs. SZABÓ 2001: 5–66.

vannak, általában tetszenek nekünk, még azt sem bánjuk, ha eltévedünk. Tehát nekünk, embereknek tetszik a labirintus, hiszen a labirintus egy rendkívül fontos jel.¹⁶ Mivel Velencében aránylag kevés szárazföld állt rendelkezésre, a házakat kezdettől fogva keskenyre és magasra, továbbá azért, hogy egymást erősítsék, szorosan egymás mellé építették. Helyet csak a vízi átjáróknak és a keskeny kanálisoknak hagytak. A Rialtón a kis vízi utcák (riók) a mai napig a legszélesebb csatornába, a Canal Grandéba torkollanak, amelynek két partján kezdettől fogva paloták sorakoztak.¹⁷

Velence fejlődése a középkorig kevéssé tért el a hagyományos – szárazföldi – városo-kétől, amelyek terjeszkedését szintén korlátozta a körjük épített védműrendszer. Utóbbiak azonban idővel átlépték a középkori városfalak határait – s elkezdtek terjeszkedni. Velence esetében ez nem jöhetett szóba, így lassanként rögzült a város sikátoros, labirintusszerű képe. Ez a sajátosság köszön vissza a 20. századi magyar szépirodalomban, és ehhez kapcsolódik az eltévedés-útkeresés toposza is.

E toposz egyik iskolapéldája Szerb Antal *Utas és holdvilág* című regényének eleje. Nem véletlen, hogy a főszereplő, Mihály útkereséséről, a múltjáról és annak hatásairól szóló történet Velencében indul. Az író már az első sorban determinálja a szöveg irányát, megteremti Velence városának hangulatát anélkül, hogy akár egy szót is szolt volna arról. A regény első részének alcíme – *Nászút* – egy, a városhoz köthető sztereotípiát szemszögéből indíthatná a történetet. Korábban már kitértem a szigetek, illetve a szigetvilág heterotópiakénti értelmezési lehetőségére. Ezt a gondolatot folytatva nem meglepő az sem, hogy a magyar kultúrában (is) Velence vált a nászutasok egyik népszerű célpontjává, hiszen a nászéjszakának, a fiatal lány „deflorálásának” a „seholban” kellett megtörténnie.¹⁸ Azonban a városnak ezt a sztereotipikus értelmezését azonnal felülírja a fejezet elé mottóként választott Villon-idézet (Szabó Lőrinc fordításában):

„Lázongva vallok törvényt és szabályt.
S most mi jön? Várom pályabéremet,
Mert befogad s kitaszít a világ.”¹⁹

Ahogy ebből az idézetből is sejteni lehet, a Velence-történetelem átlép a sztereotipikus kategorizálás határain, a műben valójában az egyén és egyéni útkeresése válik központi elemmé, amelyet Velence városának jellegzetes képe indít el. Erre utal a mű első mondata is:

„A vonaton még nem volt semmi baj. Velencében kezdődött, a sikátorokkal. Már mikor a motoscafon az állomásról befelé hajóztak, és elhagyták a Canale Grandét a rövidebb út kedvéért, Mihálynak feltűntek jobbra és balra a sikátorok. De ekkor még nem sokat törődött velük, mert eleinte teljesen lefoglalta Velence velencesége: a víz a házak között, a gondolák, a lagúna és a város téglavörös-rózsaszín derűje. [...]”

¹⁶ KOLUNDZSIA 2006: 11–18.

¹⁷ GLATZ 1929: 18.

¹⁸ FOUCAULT 1994: 752–762.

¹⁹ SZERB 1937: 5.

Mi volt ez a furcsa bűvölet és eksztázis, ami elfogta itt a sikátorok közt, miért érezte úgy magát, mint aki végre hazaérkezett? Talán a gyermek álmodhatott ilyesmire – a gyermek, aki kertes villák lakója volt, de félt a tágas dolgoktól –, talán a kamasz akart élni olyan szűk helyen, ahol minden félnégyzetméternek külön értelme van, tíz lépés már határsértést jelent, évtizedek telnek el egy rozoga asztal mellett, és emberéletek egy karosszékben; de ez sem biztos.”²⁰

Már a kiemelt részletből is látható, hogy az *Utas és holdvilág*ban nem kapunk komplex képet Velence városáról (ez az ábrázolási stratégia a későbbiek során sem változik), a tér egyetlen olyan eleme válik cselekményformáló elemmé, amely az elbeszélő számára szokatlan: a sikátorok.

A regény bizonyos részletei így a szemünk elé tárják a városnak egy olyan aspektusát, amely – hasonló metaforikus jelentéssel – többször is visszatér a 20. századi magyar irodalomban, hiszen a labirintus ősi képe hagyományosan az útkeresés, a helyes életút keresésének a toposza, azonban értelmezhető az emlékezés folyamatának megjelenítéseként is. Mihály nem lineárisan emlékszik vissza a fiatalkorában eltöltött évekre, alkalmanként az olvasó magát is labirintusban érezheti a történet idősíkainak kibogozása közben. Az emlékezés folyamata bonyolult, zezugos, tele zsákutcákkal. Így kezdődik valójában Mihály története. Így válik a város eszközzé, egy olyan térre, amelynek struktúrája elindítja az elbeszélőt azon az úton, ami a saját múltjába vezet vissza. Így válik Velence ősi szimbólumból, személyes, belső képpé.²¹

Velencében a kezdeti, felszínes séta után főhősünk elveszti a hazafelé vezető utat, és hajnalig bolyong. Egy számára – akkor még – ismeretlen helyet keresve maga is furcsa bűvöletbe, eksztázisba esik, úgy bolyong a sikátorok között, mint aki hazaérkezett. Amikor megérkezik a hajnal, ő maga is úgy riad fel a kóborlásból, mintha álomból ébredne. Azonban Velence városának jellegzetessége (értsd: a sikátorok labirintusa) indítja el azon az úton, aminek a végére valójában magához tér, azaz önmagára talál.²² Tehát Velence ábrázolásának fő célja Mihály belső útkeresésének értelmezése egy valós térelményen keresztül. A lélek maga is labirintussá szerveződik a regényben. A labirintus pedig mindig a lelki beavatás jelölője, az életút beavatása.²³

Mihály alakja ugyanakkor megfeleltethető a klasszikusan *flâneur*ként definiált, visszatérő modern karakternek. A modern *flâneur* (kószáló) alakját először a 19. században teremti meg Charles Baudelaire, és a 20. században Walter Benjamin teszi az urbánus identitás ikonikus alakjává. A *flâneur* alakjának viszont ma is számtalan derivátumával találkozhatunk a nagyvárosok tereiben.²⁴

Ahogy azt *A bejárható város* című tanulmányában Walter Benjaminből kiindulva Thierry Paquot is megállapítja, a tér és az irodalmi alkotás egymástól elválaszthatatlan. Paquot tanulmányában megfordítja az egyén és a tér kölcsönhatásának vizsgálatát, és a várost az egyén szempontjából világítja meg. A modern kori kószáló, a *flâneur* alakjának szemszögéből vizsgálja meg a várost, azonban egy sokkal korábbi példából

²⁰ SZERB 1937: 7–9.

²¹ PUSKÁS 2018: 61–72.

²² PUSKÁS 2018: 61–72.

²³ KOLUNDZSIJA 2006: 11–18.

²⁴ HERMANN 2020.

kiindulva jut el a modern irodalom egyik klasszikus alakjának jellemzéséhez. Felveti ugyanis a kérdést, hogy mi is valójában a sétálás, a barangolás célja, az első vizsgált karaktere pedig nem kisebb személy, mint Petrarca.²⁵

A kószáló nem azonos azzal, aki határozatlan céllal sétálgat, még kevésbé azzal, aki céltudatosan halad. A kószáló minden pillanatban éber figyelemmel végzi az elsődleges tevékenységét, a város megismerését és bekebelezését, a legkisebb részletét sem téveszti szem elől az őt körülvevő térnek, betér a sikátorokba, zsákutcákba is, és élénken figyeli meg az őt körülvevő környezetet. Nemcsak a körülötte kirajzolódó várost, hanem a negyedek eseményeit és gesztusait, sőt annak lakóit, arckifejezéseiket és tetteiket is.²⁶ Ez a fajta magatartás tükröződik Mihály viselkedésében is, azonban ami ezt előidézi, ami Mihályt valódi kószálóvá teszi, nem a belső elhatározás vagy korábról fakadó énkeresés következménye, hanem szembesülés azzal a térszerkezettel, amelyet Velence képvisel: a labirintus ősi képével.

Körülbelül harminc évvel Benjamin és nagyjából húsz évvel Szerb Antal után, 1956-ban a *Les Lévres nues* című folyóirat teszi közzé Guy Debord sodródáselméletét, amelynek lényegét a szerző a következőképpen határozza meg: „a sodródás a különféle hangulatokon való sietős átkelés technikája. A sodródás fogalma elválaszthatatlanul összekapcsolódik a pszichogeográfia természetének felismerésével és egy játékos-konstruktív magatartás igenlésével, amely minden pontján szemben áll az utazás és a sétálás klasszikus fogalmaival.” Némiképp hasonlóan beszél a kérdésről Ivan Chtcheglov 1958-as tanulmányában: „a geográfiai környezet – akár tudatosan elrendezett, akár nem – közvetlenül hat az egyének viselkedésére.” A szituacionista kószáló az eddigiektől eltérő módon igyekszik birtokba venni az őt körülvevő várost. A sodródó új „szituációt” teremt, amely elidegeníti őt az áruk világától, illetve azok látványától is. A sodródó városa a játékos bolyongásnak szentelt város.²⁷

Az irodalomtörténeti korszakok különböző, a témába vágó elbeszéléseinek vizsgálata felhívja a figyelmet egy jelentős különbségre: a sétáló elbeszélő egészen másfajta önismeretre törekszik, mint a magába fordul és elmélkedő, „egy helyben ülő” elbeszélő figurája. Tehát azok a művek, amelyek a sétáló elbeszélő szemszögéből születtek, egészen más célt kívánnak betölteni, mint azok, amelyekben az elbeszélőnk helyzete nem változik (továbbá azoktól is, ahol a helyváltoztatásnak célja van). Előbbi művek célja az elbeszélő világban betöltött helyének megtalálása, az önmaga és az őt körülvevő világ harmóniájának felkutatása, míg utóbbi egyfajta meditatív önvizsgálatra törekszik. Azon művek lényege, amelyek a várost mint a mű cselekményének aktív szervezőjét tekintik, mindig a világ lakhatóságának kiderítésében van. A várost nem úgy vesszük birtokba, mint ahogy például egy hotelszobát birtokba veszünk egy szék, egy lámpa áthelyezésével vagy a ruháink szekrénybe való bepakolásával. A város birtokbavétele valójában a várossal való kapcsolatba kerüléssel történik meg.²⁸

²⁵ PAQUOT 2005: 66–69.

²⁶ PAQUOT 2005: 66–69.

²⁷ PAQUOT 2005: 66–69.

²⁸ PAQUOT 2005: 66–69.

A fenti megállapításból kiindulva is releváns tehát a megállapítás, miszerint azok a művek, amelyeknek cselekménye aszerint szerveződik, amit az elbeszélőnk az őt körülvevő térből lát, külön csoportot kell hogy elfoglaljanak a modern irodalmi műalkotások között, hiszen az így végzett önmegfigyelés egyfajta irányított, befolyásolt önmegfigyelés, amelynek eredménye sohasem független az elbeszélőt körülvevő tértől. Ugyanakkor, ha történeti szempontból vizsgáljuk, nem meglepő, hogy a sétáló elbeszélő figurája nem jelent – nem jelenhetett meg – a modernitás megszületése előtt. A séta mint céltalan kószálás jelensége ugyanis tömegesen viszonylag későn alakult ki, és talán nem meglepő, hogy egybeesik a városiasodás jelenségével. Mindkét jelenség megszületését az ipari forradalom korára és az azt követő időkre datálhatjuk. Így tehát a város mint irodalmi téma és a sétáló elbeszélő alakja egymástól elválaszthatatlan fogalmak.

Érdekes, hogy nem alakul ki a női kószáló, a *flâneuse* alakja. A látszólag céltalanul bolyongó női alak csakis negatív karaktere lehet a századelő irodalmának: egy nő, aki egyedül sétálgat a város utcáin – a korban uralkodó felfogás szerint – nem lehet más, csak prostituált.²⁹ A felfedezésre váró tér a tékozló fiú területe. A tékozló lányokat nem szokás hazavárni, pedig az elhagyott otthon tere úgy, mint a felfedezésre váró idegen tere minden esetben nőies tartományként kódolódik a kulturális reprezentációnkba. Az otthon hagyományosan az anya, a feleség területe, az idegen pedig a férfi számára a felfedezésre váró nő szimbóluma, így jelképesen női terület. Azonban nem nőknek való vidék.³⁰

A térhódítás nemek közötti harca megjelenik a várost *femme fatale*-ként idéző akadályokkal, tévutakkal és rejtekezugokkal társító urbánus-romantikus felfogásban is. A 19. századtól kezdve a modern város valójában labirintus, felfedező alakja pedig a korábban már említett *flâneur*, a céltalanul – és ráérősen – bolyongó fiatalember, aki egyszerre szemléli az őt körülvevő város életét és önmagát is a kirakatüvegekben, aki szándékosan téved el a nagyváros legmélyebb bugyraiban.³¹

Tulajdonképpen ebből a képből eredeztethető a pszichogeográfia tudományterülete is, hiszen ennek lényege, hogy az objektív földrajzi méréseken túlmutató, a térélményünkre alapozó pszichés, érzelmi aspektusokra helyezze a hangsúlyt. Így alapjaiban kérdőjelezi meg a hagyományos térfelfogást. Az, hogy egy helyet milyen személyes érzélemmel és értelemmel ruházunk fel, rengeteg összetett tényező függvénye. Az építészeti elrendezés és az esetleges időjárás-változások ugyanúgy hathatnak ránk, mint az a tény, hogy kivel vagyunk ott, vagy milyen a hangulatunk. Ez azonban kölcsönhatásként jelenik meg. Nemcsak a tér formálja az aktuális hangulatunkat, hanem az aktuális hangulat is befolyásolhatja a tér megjelenését (legalábbis az egyén számára). A pszichogeográfia pedig nemcsak azt vizsgálja, hogy hogyan érezzük magunkat valahol, hanem azt is, hogy a hely hogyan formál bennünket. A pszichogeográfia tehát a városélményünket felforgató újfajta látásmódnak is tekinthető.³²

²⁹ PAQUOT 2005: 66–69.

³⁰ KÉRCHY 2010.

³¹ KÉRCHY 2010.

³² DEBORD 2006a: 8–12.

Velence a pszichogeográfia vizsgálatának kimeríthetetlen tárháza, hiszen az évszázadok alatt rengeteg, toposzszerűen ismétlődő jellemvonás rakódott rá. Guy Debord úgy határozza meg a pszichogeográfia és a város kapcsolatát, hogy a pszichogeográfia kutatási módszerének célja, hogy megfigyelje és megfogalmazza a várostervezés által a lakók életére, viszonyaira tett hatásait.³³ Állításom szerint ez a hatás nemcsak a hétköznapi életben, a szociológia és a pszichológia tudományterületén belül vizsgálható meg, hanem a fiktív (azaz az irodalmi művekben megjelenő) városi tér is hatást gyakorol a mű szereplőire. Ugyanakkor a szereplők, illetve az elbeszélő alakja is formálja a műben megalkotott környezet képét, tér és elbeszélő (legyen az külső vagy belső) így lépnek egymással kölcsönhatásba.

Hiszen a városok hangulata is nyomot hagy az emberi jellemre, amely ezáltal a tér részévé válik. A környezetben való létezés önmagában is figyelemre méltó szituáció.³⁴ Ebből kifolyólag viszont nemcsak a filmek, hanem az irodalmi művek helyszíneinek kiválasztása is igen fontos folyamat. A szereplőket körülvevő terek egyszerre vetületei és formálói is az adott jellemnek,³⁵ ennek a kétirányú folyamatnak a kezdete pedig az a tér – természetes vagy városi –, amelynek vonásai a valós, háromdimenziós térben gyökereznek, és tudatos kiválasztásuk egyszerre reprezentálja és határozza meg a karakterek jellegét.

Mindeközben az olasz terek továbbra is őrzik a múlt mitikusságát. Az óvárosok – és Velence teljes szigetvilága – megmaradtak azon az antik, illetve középkori szinten, ahová évszázadokkal ezelőtt fejlődtek. Ez egy egészen másfajta szembeesülést kíván az elbeszélőtől, mint, mondjuk, Párizs városának egzotikus modernitása. Ezekben a városokban az elbeszélőnek teljesen más kihívásokkal kell szembenéznie. Így Cs. Szabó László, Szerb Antal és Babits Mihály regényeinek központi motívuma, Velence városa, az elbeszélő, a szereplők és a kapcsolatok metaforájává is válik.

Konklúzió

Fent elemzett szépíróink a szokatlan térelemeket nemcsak leírják, hanem metaforizálják is, ráadásul ugyanazokat a metaforikus jelentéseket kapcsolják hozzájuk. Így a város terének elemzésekor nem beszélhetünk valódi térábrázolásról, csak térképzésről, ahol a létrejövő fiktív várostér egyes valós elemei toposzszerűen ismétlődnek egy adott elbeszélői csoport irodalmi műveiben. (Esetünkben a Budapest-élményt elsődlegesként megélt íróink csoportjának írásaiban.) Vagyis amikor Velence leírását vizsgáljuk, valójában hasonló jelentésű toposzok halmazaként jelenik meg előttünk a város képe.

³³ DEBORD 2006b: 64.

³⁴ BARKÓCZI 2006: 152–153.

³⁵ BARKÓCZI 2006: 152–153.

Felhasznált irodalom

- AMBRUS Zoltán (2001): A gondolasok. In KÖRÖSSI P. József (szerk.): *Egy éj Velencében. Magyar írók velencei novellái*. Budapest: Noran, 194–198.
- BABITS Mihály (1913): A gólyakalifa. *Nyugat*, 6(24), 805–907. Online: <https://epa.oszk.hu/000000022/nyugat.htm>
- BARKÓCZI Janka (2006): Késésben vagytok drágáim. Baloldali koncepció Pier Paolo Pasolini művészetében. *Muszer örökmozgó képűség*, 4(5), 152–153.
- BÓKAY Antal (2006): A város. Egy fantázia színeváltozásai. *Műhely*, 29(6), 6–13. Online: https://epa.oszk.hu/02900/02978/00007/pdf/EPA02978_muhely_2006_06_006-013.pdf
- CS. SZABÓ László (2001): A kegyenc. In KÖRÖSSI P. József (szerk.): *Egy éj Velencében. Magyar írók velencei novellái*. Budapest: Noran, 5–66.
- DEBORD, Guy (2006a): Introduction to a Critique of Urban Geography. In DEBORD, Guy: *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 8–12.
- DEBORD, Guy (2006b): *A spektákulum társadalma*. Ford. Erhardt Miklós. Online: <https://terebess.hu/keletkultinfo/spekt.pdf>
- FOUCAULT, Michel (1994): Des espaces autres. In FOUCAULT, Michel: *Dits et écrits IV. 1980–1988*. Paris: Éditions Gallimard, 752–762.
- GLATZ Károly (1929): *Velence múltja és művészete*. Budapest: Magyar Szemle Társaság.
- HERMANN Veronika (2020): Dicsőség a kószalónak. Megjegyzések a flâneur társadalomtörténetéhez. *Apertúra*, 2020 nyár. Online: www.apertura.hu/2020/nyar/hermann-dicsoseg-a-koszalonak-megjegyzesek-a-flaneur-tarsadalomtortenetehez/
- KÉRCHY Anna (2010): A feminista pszichogeográfia és Jeanette Winterson szenvedélyei. *Filológiai Közöny*, 56(4), 367–381. Online: www.academia.edu/6256071/A_feminista_pszichogeografia_r%C3%A1fia_%C3%A9s_Jeanette_Winterson_szenved%C3%A9lyei
- KOLUNDZSIJA Gábor (2006): A város mágiája. *Utóirat*, 6(6), 11–18.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (2001): A velencei vándor. In KÖRÖSSI P. József (szerk.): *Egy éj Velencében. Magyar írók velencei novellái*. Budapest: Noran, 180–183.
- LASKIN, David (2016): 500 Years of Jewish Life in Venice. *The New York Times*, 2016. március 9. Online: www.nytimes.com/2016/03/13/travel/venice-italy-jewish-ghetto.html?_r=1&utm_source=Newsletter+subscribers&utm_campaign=ee85fed69c-Daily_Briefing_3_9_2016&utm_medium=email&utm_term=0_2dce5bc6f8-ee85fed69c-25391333
- MÁRAI Sándor (2001): Hétvége. In KÖRÖSSI P. József (szerk.): *Egy éj Velencében. Magyar írók velencei novellái*. Budapest: Noran, 166–169.
- PAQUOT, Thierry (2005): A bejárható város – A sétálás művészete. *Magyar Lettere Internationale*, (55), 66–69.
- PUSKÁS, István (2018): L'Italia come 'spazio altro' in Utas és holdvilág di Antal Szerb. In RUSPANTI, Roberto – TURGONYI, Zoltán (szerk.): *Italia e Ungheria tra una guerra e l'altra (1921–1945)*. Roma–Budapest: Cisueco – MTA BTK, 61–72.
- SZERB Antal (1937): *Utas és holdvilág*. Budapest: Magvető.
- SZINI Gyula (2001): A sóhajok hídjá. In KÖRÖSSI P. József (szerk.): *Egy éj Velencében. Magyar írók velencei novellái*. Budapest: Noran, 127–136.
- Venezia (città) [é. n.]. Online: [www.sapere.it/enciclopedia/Ven%C3%A8zia+\(citt%C3%A0\).html](http://www.sapere.it/enciclopedia/Ven%C3%A8zia+(citt%C3%A0).html)