

MAÁR JUDIT

„A végtelen partján”¹

VICTOR HUGO TÁJKÖLTÉSZETÉRŐL

«Nézd, mi szép e látvány. – E végtelen táj,
Mely előttünk múlik el és éled újra szüntelen»²

A tájkép Victor Hugo irodalmi és képzőművészeti munkásságának egyik legfontosabb alkotó-eleme. Írásunkban az hugói tájképek sajátosságainak bemutatására vállalkozunk, amint azok elsősorban a költői művekben megjelennek. Erre a szelekcióra mindenekelőtt „technikai” megfontolások miatt van szükség; az hugói életmű oly hatalmas, hogy még csupán vázlatos átfutására sincs lehetőség egy rövid tanulmány keretében; választásunkat az is indokolja továbbá, hogy a tájleírás annak a romantikus költészetnek jellemző műfaja, melyet Hugo is képvisel.

I. Táj, tájkép, tájköltészet

Bevetésekképpen néhány gondolatot szentelünk azoknak a kulcsfogalmaknak, amelyeket a továbbiakban használni fogunk, illetve egy pillantást vetünk az hugói tájlíra történeti előzményeire, a korai francia romantika tájszemléletére.

I. 1. A táj fogalma

A magyar táj szónak megfeleltethető francia *paysage* jelentését a Larousse szótár így határozza meg: „a tér azon kiterjedése, melyet a tekintet a maga egészében képes megragadni”. E szerint a definíció szerint a tájat két összetevő alkotja: a természeti tér mint objektum és az emberi szem, amely ezt az objektumot érzékeli. Azaz, az objektív tárgy és annak szubjektív befogadása alkotja együttesen magát a tájat. Michel Collot megfogalmazásában: „Nincsen egyfelől »valóságos« táj, másfelől annak ábrázolása: a táj sajátossága pontosan abban rejlik, hogy kezdettől fogva mint »ábrázolt táj« jelenik meg”.³ Ebben különbözik a táj a földrajzi, geometriai vagy bármiféle más, objektív tértől, ez utóbbiakban ugyanis nincs jelen egy adott szubjektum „tekintete”. Hasonlóan fogalmazhatjuk meg a „hely” és a táj közötti különbséget is: a „hely” semleges, földrajzi, topográfiai vagy kulturális meghatározottság, de nem jelenik meg benne szubjektív, individuális nézőpont.

Jelen témánk szempontjából fontos tehát hangsúlyoznunk, hogy „táj” alatt mindig valamely valaki által látott tájat értünk; a táj a környezet és az azt befogadó személy interakciójának az eredménye. Befogadás és megjelenítés a táj keletkezésének két alapvető mozzanata,

¹ *Au bord de l'infini*; Victor Hugo *Szemléldések (Les Contemplations, 1856)* című verseskötete utolsó, 6. részének címe.

² Victor Hugo: *A tengerparton (Au bord de la mer)*. (ford. MJ)

³ Michel Collot: *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, 12.

még a nem művészi befogadás és megjelenítés esetében is. Műalkotások vizsgálata során pedig magától értetődően sokkal fontosabb lesz számunkra az, hogy az adott mű, illetve annak alkotója hogyan látja s hogyan ábrázolja az elébe táruló természet egy darabját, tehát az a mód, technika, stratégia, amely által megjeleníti, megalkotja saját tájait. Természetesen egy adott költői univerzumban a tér bizonyos elemei, motívumai megjelenhetnek feltűnő gyakorisággal, ezt látni fogjuk az hugói életműben is, melynek központi motívuma a tenger. De ez a motívum sosem a valóságos tér pusztá mása, mindig „tájja lényegül” a költői reprezentáció által, annak a látásnak az eredményeképpen, mellyel a költői szubjektum azt befogadja és magáévá teszi. S ez a táj már sem a valóságos térrel, sem annak bárki más általi reprezentációjával nem azonos, csakis „hugói táj”.

A táj fogalmában megjelenő kreatív szubjektivitás a magyarázata annak, hogy az európai kultúrákban a táj a reneszánsz korban jelenik meg első ízben: a reneszánsz szabadítja fel az individuumot a kollektivitás kötöttségei alól és enged teret az egyéni, szubjektív látásmódnak, ábrázolásmódnak. Kenneth Clark festészettörténeti áttekintésében a táj fogalmának meghatározásakor szintén a szubjektum és a természeti környezet bensőséges viszonyát emeli ki: „A művész természet iránti szeretete teszi a természetet műalkotássá, egyesítve az érzéki világ különböző elemeit s egy magasabb valóság szintjére emelve azokat”.⁴ Megállapítja, hogy az első tájak az 1480-as és 1490-es években Dürer akvarelljein születnek meg, a középkori festészet szimbolikus ábrázolásmódjához képest új térszemlélet és a térhez fűződő érzelmi viszony alapján.

A román nyelvekben a tájat jelölő szavak – a francia *paysage*, a spanyol *país*, az olasz *paese* – csak a XVI. századtól fordulnak elő mint a festők által használt műszavak, melyekkel a tájképet, a tájat ábrázoló festményt jelölték. Ugyancsak a XVI. században jelenik meg az angol nyelvben a *landscape* szó, hasonló jelentéssel. A német *landschaft* szó korábbi eredetű, már a VIII. században előfordul, valamely területi egység jelentéssel, de csak a XVI. századtól jelöli majd a tájat, abban az értelemben, ahogy azt fentebb meghatároztuk.

A táj tehát a környezet egy olyan darabja, melyet egy szemlélő szubjektum tekintete megragad; objektum és befogadó szubjektum közötti interakcióból születik. De a táj nem csupán a látással történő befogadás eredménye, nem pusztán „látott dolog”; valamennyi érzékszervünkkel reagálunk a külvilágra, így a tájat tapinthatjuk, beszívhatjuk az illatát, hallhatjuk hangjait

A táj multidimenzióális volta legtökéletesebben az irodalmi szövegben ábrázolható, mindenekelőtt a költészetben; a költői reprezentáció gazdagsága a vizuális reprezentációhoz képest mindenképpen számottevő. Ahogyan ezt már a francia preromantika jeles alakja, Bernardin de Saint-Pierre is megfogalmazta: „A költészet nagy előnye a festészettel szemben egy táj leírásában az, hogy a lélek számára festi le azokat a tárgyakat, melyeket a festészet csupán a szem számára képes láttatni”.⁵

⁴ Kenneth Clark: *L'Art du paysage*, Paris, Arléa, 2010. (Eredeti kiadás: Kenneth Clark: *Landscape into Art*, John Murray, 1949).

⁵ Bernardin de Saint-Pierre : *Les Harmonies de la nature*, livre I. Œuvres posthumes, tome II, Paris, Ledentu, 1840, 115.

I. 2. A horizont

A horizont elsődlegesen egy koordináta rendszer alapsíkját jelenti, illetve azt a választóvonalat, melyet ég és föld között látunk, de számos egyéb – geometriai, csillagászati, antropológiai, filozófiai, stb. – értelmezése ismert. A horizont alapvető fontosságú fogalom a tér strukturáltsága szempontjából. Fentebb láthattuk, hogy a táj mindig valamely szemlélő által megragadott objektum és annak belső képe, azaz mindig egy szubjektum látásához kötött. A táj szükségszerű alkotórésze a horizont: az a képzeletbeli vonal, amely semmilyen térképen nem látható, s amelyet kizárólag a szemlélő alany tekintete húz meg. A horizont nem csak az eget és a földet, hanem a közelit és a távolit, a láthatót és a láthatatlant, a valóságot és a képzeletbelit is elválasztó vonal, s mint ilyen, kifejezi a szubjektum térbeli pozícióját, viszonyulásait.

A horizont fogalma a filozófiában is releváns. Csak néhány, jelen témánkhoz is kapcsolható példát említendő, Husserl például a tér-reprezentáció kapcsán beszél horizont struktúráról, melyet azután általánosabban, mint a fenomenológiai tapasztalat struktúráját értelmez, mely épp úgy meghatározza az időről alkotott fogalmunkat, mint a másokhoz való viszonyulásunkat is.

„Minden cogito, például egy külső észlelés vagy egy visszaemlékezés stb., magában hordozza éspedig feltárhatóan a lehetséges és ugyanarra az intencionális tárgyra vonatkoztatható, az Én-ből kiindulva megvalósítandó élmények immanens potencialitását. Mint a fenomenológia mondja, mindegyikben *horizontokat* találunk, éspedig különféle értelemben”.⁶

Husserl felfogásában minden megismert dologban van egy olyan rész, amelyet ténylegesen nem látunk, egy adott tárgyban mindig több van, mint amennyit aktuálisan megragadhunk, s ez a „láthatatlan” többlet az adott tárgy *belső* horizontja, míg a *külső* horizontja a más tárgyakkal való végtelen korrelátuma. A fenomenológiai tapasztalat azonban önmagunk tapasztalása is, nemcsak a megfigyelt tárgyak, hanem önmagunk horizontjai is relevánsak a világról szerzett ismereteink létrejöttében.

Gadamer hermeneutikájában szintén központi fogalom a horizont, pontosan az időbeli távolság kérdésének megvilágításában.

„Minden véges jelennek korlátai vannak. A szituáció fogalmát épp azzal határozzuk meg, hogy egy álláspontot jelent, mely korlátozza a látás lehetőségeit. Ezért a szituáció fogalmához lényegileg hozzátartozik a horizont fogalma. A horizont az a látókör, amely mindent átfog és körülzár, ami egy pontról látható”.⁷

Gadamer a történeti megismerésben illetve a hermeneutikai szituáció létrejöttében nagy jelentőséget tulajdonít a horizontnak; csak az képes távolabbra látni, az időben, a múltban visszafelé haladni, aki kellően tág horizonttal bír. Hangsúlyozza a horizont nyitottságának tényét is, mely szerint „az emberi létezés történeti mozgása abban áll, hogy nem kötődik egy állandó nézőponthoz, s ezért valóban zárt horizontja sincs”.

Hugo tájképei kapcsán még visszatérünk azoknak a horizontoknak vizsgálatához, amelyek az egyes tájképekben feltáruulnak.

⁶ Edmund Husserl: „A párizsi előadások”, in *Válogatott tanulmányai*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1972, ford. Vajda Mihály, 248.

⁷ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, (ford. Bonyhai Gábor), Gondolat, Budapest, 1984, 214.

I. 3. A romantikus táj

A horizont mint kulcs-motívum jelenik meg a romantikus költészetben és festészetben. A látható meghosszabbítása a láthatatlanban, melyet csakis a képzelőerő képes megragadni; az álom-tekintet, mely a látható mögé hatol, a végtelen távolság élménye – mindez a romantikus művész legfontosabb felfedezése s témája. Ismét Bernardin de Saint-Pierre-t idézve:

„A végtelen eme ösztöne készítet minket arra, hogy örömmel leljük mindenben, ami valamiféle előrejutást mutat, mint (...) a látóhatáron egyre távolodó dombok, vagy a földtől elrugaszkodó távlatok”.⁸

Míg a klasszikus esztétikában a kontúrok, vonalak pontosak, stabilak, addig a „romantikus horizont” állandó mozgásban van, hol visszavonul, távolodik, egészen eltűnik, hol ismét közelít; a lezártág helyett a nyitottság, sőt a végtelenre való nyitottság illúzióját kelti. A végtelen vonzásáról ír maga Hugo is a *Szépség haszna* című tanulmányában:

„Kétféle szép létezik: a végesség érzetéből születő szép és a végtelen érzetéből fakadó szép (...). A régi világban a végesség érzete dominált. Mindennek volt határa, vége, körvonala, alfája és ómegája. Semmi nem vészett el a homályban, semmi tűnt el a határokon túl (...). A modern világot a végtelen érzete járja át. Minden valamiféle végtelen lét részese, minden az ismeretlenbe, határtalanba, meghatározatlanba, titokzatosba merül (...). A modern ideál nem a pontos és tiszta vonal, hanem az egyetemes távlatok kibontakozása”.⁹

A XVIII. század utolsó évtizedeinek, a preromantika korának filozófiai gondolkodása az ember természethez való viszonyának megváltozásáról tanúskodik, s ez hatással van a táj művészi reprezentációjára is. A preromantika, illetve a XIX. század elején kibontakozó és teret hódító romantika a természetet tökéletes isteni alkotásnak tekinti, és egyszerre ruhazza fel esztétikai, morális és filozófiai értékekkel. Schopenhauert idézve:

„A természetnek, valahányszor csak feltárul hirtelen a szemünk előtt, csaknem mindig sikerül bennünket, ha csupán pillanatokra is, kiszakítania a szubjektivitásból, az akarat rabszolgálatából, és a tiszta megismerés állapotába helyezni. Ezért, hogy a szenvedélyektől vagy gondtól-bajtól gyötört ember is a természetre vetett egyetlen szabad pillantás nyomán oly hirtelen felüdül, felderül, új erőre kap”.¹⁰

A természet ilyen erkölcsi támaszként való felfogása, a romlatlan tiszta természet és a romlott civilizáció szembeállítását a francia preromantikus filozófiában Rousseau-nál mutatkozik meg a legszembetűnőbben, alább erre még visszatérünk. A természet mint legmagasabb rendű műalkotás, a tökéletes szép megtestesítőjének gondolata pedig azt eredményezi, hogy a romantikus művész, illetve filozófus a természet szemlélését, magát a szemlélődést tartja legfontosabb tevékenységének. Tovább idézve Schopenhauert:

⁸ Bernardin de Saint-Pierre : *Études de la nature*, tome II, P.F. Didot le jeune, 1788, 177.

⁹ Victor Hugo: *Utilité du beau*; in *Œuvres complètes*, tome XII, éd. Sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, 1969, 369.

¹⁰ Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet* (ford. Tandori Ágnes és Tandori Dezső), Budapest, Osiris könyvkiadó, 2002, 250.

„Ha a szellem ereje olyképp fölemel minket, hogy a dolgok szokvány szemléletmódját elhagyva (...) szellemünk teljes erejét a szemlélődésnek adjuk, ebben egészen elmerülünk, és tudatunk merő nyugalmas kontempláció az épp jelen lévő természeti tárgyra vonatkozóan, legyen az táj, fa, szikla, épület vagy akármi, és közben a nyelv találó kifejezésével élve, teljesen *belefeledkezünk* a tárgyba, és maradunk mindössze pusztá szubjektum, az objektum tiszta tükre, úgy, mintha a tárgy kizárólagosan volna jelen, anélkül, aki észleli, és így a szemléltőt nem lehet elválasztani a szemléltőtől, hanem a kettő egygé válik”.¹¹

Szubjektum és világ azonosságának gondolata a romantikus filozófia egyik sarkalatos pontja. Eszerint szubjektum és univerzum között konzubsztanciális viszony áll fenn, melynek következtében elválaszthatatlan egymástól a külső és a belső, a fizikai és a szellemi. Schopenhauer felfogásában szubjektum és objektum eme tökéletes egysége az esztétikai kontemplációban ragadható meg:

„Az esztétikai szemléletmódban két *elválaszthatatlan alkotórészre* lertünk: az egyik az objektum megismerése, nem mint egyedi dologé, hanem mint platóni *ideé* (...), a másik a megismerő öntudata, nem mint individuumé, hanem mint a *megismerés tiszta, akaratlan szubjektumáé*”.¹²

A romantika a költészetet magával a filozófiával azonosítja, úgy véli, a költészet legtökéletesebb formájában a filozófiával azonos, mert az abszolút megragadását tűzi célul. A romantikus költészetben a lírai én úgy válik egygé a természettel, a világgal, hogy önnön személyes érzelmein felülemelkedve mintegy a világ univerzális tekintete lesz. Világ és ember azonossága, emberi érzelmekkel átítatott táj, egység, melyben természet és ember találkozik, s ebből az egyetemes egységből, azonosság-élményből születik a költészet.

Ez az egyetemeség-élmény, illetve a végtelenre nyíló kontempláció a romantikus festészetben is megjelenik, legtökéletesebben talán Caspar David Friedrich műveiben. Képein, mint a *Vándor a ködtenger felett* vagy a *Szerzetes a tengerparton*, a végtelennek tűnő természetben, határtalan térben megjelenik a szemlélődő ember, egyszerre elkülönülve a tájtól, de azzal mégis azonosulva, egyszerre rálátva a tájra és mégis feloldódva a végtelen térben.

A romantikával a tájkép a legfontosabb festészeti műfaj lett s jelentős hatást tett a költészetre, zenére is. A romantikus festő a természetet tanulmányozva és megfigyelve hűségesen megjeleníti a látottakat, de mindig önmagáévá teszi a látott tárgyakat, kifejezve általuk saját affektív, emocionális élményeit is. Ahogyan Friedrich fogalmaz:

„a festőnek nem csak azt kell lefestenie, amit maga előtt lát, hanem azt is, amit önmagában lát (...). Saját szemeddel kell látnod és hűségesen reprodukálnod kell a tárgyakat, amint azok számodra megjelennek; ám alkossd újra őket a képen aszerint a benyomás szerint, amit benned keltenek”.¹³

A romantikus táj azonban nem csupán a szubjektumot jeleníti meg, hanem a leggyakrabban Isten eszméjét is; a természet magában hordozza isteni alkotóját, innen tökéletessége,

¹¹ Ibid, 229.

¹² Ibid, 248.

¹³ Idézi Michel Collot: *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, id. mű, 56.

szépsége, harmóniája. A romantikus táj az érintetlen és romlatlan természet eszméjének a hordozója is, s mint ilyen, a társadalom ellenpólusa, ahogyan fentebb említettük, s ahogyan azt Rousseau-nál látni fogjuk. Az érintetlen természet képe így magányos tájat inspirál, az emberi világtól menekülő magányos szubjektum élményét.

Az irodalomban a romantikus tájábrázolás legfontosabb eszköze a leírás lesz; a hagyományos retorikai-stilisztikai formák, eszközök helyét egyéni, újszerű megoldások veszik át, az eredetiség követelménye, mely a romantikus esztétika sarkköve, a leírást is megújítja. A romantikus leírásban gyakran elmosódik a határ költészet és próza között, ahogyan ezt már Madame de Staël is megjegyezte: „Egy új költői műfaj jelenik meg a prózai művekben (...), a természet megfigyelése az általa kiváltott emberi érzelmekkel kapcsolatban”.¹⁴

1. 4. A táj megjelenése a francia preromantikában és korai romantikában – Rousseau, Chateaubriand, Lamartine

A XVIII. század végén a francia irodalomban szinte párhuzamosan jelenik meg a táj a születő romantikával. A klasszikus és klasszicista irodalmakban a táj csupán háttér, mindig az emberi világ mögött húzódik meg, s csak a preromantikában, illetve a romantikában nyer önálló, önmagáért való létet.

Jean-Jacques Rousseau utolsó, már befejezetlenül maradt műve, *A magányos sétáló álmოდózsai*¹⁵ teremti meg szubjektum és természet bensőséges, személyes kapcsolatát, s válik ez által a romantikus tájábrázolás egyik legfontosabb ihletőjévé.

A rousseau-i táj – legyen szó a Párizs környéki séták színhelyeiről vagy a svájci tavak vidékéről – mindig mélységesen személyes, a természet külsődleges látványa mellett mindig magában foglalja a szubjektum belső világát, érzelmeit, hangulatát, s gyakran az egész személyiség válik eggyé a szemlélt vidékkel. Intimitás, bensőségesség jellemzi ember és természet kapcsolatát, és ez gyakran idilli hangvételő lírai prózában kerül kifejezésre. Ez a táj leginkább békés, szelíd, színei, formái, hangjai inkább megnyugtatnak, semmint felzaklatnak; csak ritkán találkozunk a fenségesre emlékeztető lenyűgöző, de egyben félelmetes látvánnyal – amely viszont az hugói tájkép egyik fontos sajátossága lesz. Rousseau felfogásában a természet a civilizáció ellenpontja: míg ez utóbbi a romlás, hanyatlás megtestesítője, addig a természet a tisztaság, érintetlenség közege. Azaz, a személyes szubjektív tartalom mellett a rousseau-i tájkép etikai tartalommal is bír. A megbántott, üldözött, számkivetett ember egyedül a természet magányos szemlélésekor képes vigaszra lelni, felülemelkedni elszenvedett sérelmein, lecsillapodni, fájdalomról megfeledkezni. A természettel való egyesülés érzelmi-etikai élménye végül ontológiai élménnyé teljesül: a vidéket szemlélő szubjektum eggyé válva szemlélődésének tárgyával abban nemcsak önmagára ismer, hanem Istenre is, a természet tökéletességében és örökkévalóságában az isteni tökéletességet és örökkévalóságot ragadja meg s ez önnön létezésének is legfontosabb élménye lesz.

Az alábbi idézetben láthatjuk ember és természet mély rokonságát, harmonikus egységét, szubjektum és táj egymásra rezonálását:

„A táj még zöld volt és derűs, de részben lombtalan s már csaknem elhagyatott: minden a magány és a közelgő tél képét mutatta. A látványból valami édesbús hangulat

¹⁴ Madame de Staël: *De la Littérature*, GF Flamamrion, 1991, 358.

¹⁵ *Rêveries du promeneur solitaire*, 1776–8.

áradt, amely annyira emlékeztetett engem a magam életkorára és sorsára, hogy össze kellett hasonlítanom a kettőt. Láttam magam ártatlan és balszerencsés életem alkonyán, lelkem még telve volt heves érzésekkel, és szellemem hajtott még egy-két virágot, melyeket azonban elhervasztott a szomorúság és kiszáritott a szenvedés”.¹⁶

A szemlélődés Rousseau számára is esztétikai állapot, filozófiai reflexió és egyben létélmény:

„Az elmékedő elvonultság, a természet tanulmányozása, a világegyetem szemlélése mindig arra készíti a magányost, hogy a dolgok teremtője felé forduljon, és édes nyugtalansággal keresse mindannak a célját, amit lát, s mindannak az okát, ami érez”.¹⁷

Ugyanakkor Rousseau a természetre nem csak filozófusként, hanem természettudósként, botanikusként is tekint, rendkívüli alaposággal, részletességgel írva le megfigyeléseinek tárgyait. Ily módon egyfajta kettősség mutatkozik meg az ő tájbrázolásában: egy megfigyelésen alapuló, realista tájleírás egészül ki egy, a konkrét látványt átlényegítő, annak részint filozófiai, részint személyes emocionális tartalmat adó reprezentációval.

François-René de Chateaubriand *A kereszténység szelleme* (1802) című apologetikus művében hosszasan szól a természet tökéletességéről, melyet, mint Isten létezését bizonyító legfőbb érvet tart számon:

„Van Isten; őt áldják a völgy rétjei és a hegy cédrusai, az ő dicséretét zümmögi a bogár, őt köszönti az elefánt napkeltekor, őt énekli a madár a lombok között, a mennykőcsapás zengi hatalmát, és az Óceán hirdeti végtelenségét. Egyedül az ember mondja: nincs Isten”.¹⁸

A kereszténység szelleme első részének ötödik könyvében, melynek címe „Isten léte, melyet a természet csodái bizonyítanak”, valamennyi fejezet a természet különféle jelenségeiről, állatok és növények viselkedéséről, tulajdonságairól szól, s a szerző mindeme jelenségre rácsodálkozva bennük az isteni teremtés szépségét, tökéletességét fedezi fel. Így ír többek között a madarak énekéről, fészkeről, vándorlásáról, vagy éppen a növények migrációjáról (11. fejezet). Az élővilágra vonatkozó megfigyeléseket gyakran antropomorfizált értelmezés kíséri a természetre vetítve az emberi világ sajátosságait, s így a természet egyesíti magában az isteni és az emberi jelenlétét. Példánkat a madarak énekéről szóló fejezetből vesszük:

„(...) Amikor a mezőkön, az erdőkben és a völgyekben az éj első csöndjei elvegyülnek a nappal utolsó suttogásaival; amikor az erdők lassan elnémulnak, s egyetlen falevél, egyetlen szál moha sem sóhajt többé, amikor a hold feljön az égre, s az ember érzékeny füllel figyel, a teremtés első dalnoka¹⁹ rákezd az örökkévalóhoz szóló himnuszaira (...) A madár a földi keresztény valóságos jelképe; akárcsak a hívő, ő is a magányt

¹⁶ Jean-Jacques Rousseau: *A magányos sétáló álmodozásai*, Európa Könyvkiadó, 1997, ford. Réz Ádám, 18.

¹⁷ *Ibid.*, 33.

¹⁸ François-René de Chateaubriand: *Essai sur les évolutions, Génie du christianisme*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, 558. (ford. MJ).

¹⁹ A csalogány.

kedveli a világgal szemben, az eget a földdel szemben; hangja szüntelenül a Teremtő csodáit dicséri”.²⁰

A csalogany, ez a többiektől elhúzódó, különleges s egyben magányos madár a romantikus költő allegóriája, dala pedig a romantikus költészeté: másokéhoz nem hasonlítható, szomorú és megindító, metafizikus inspirációjú.

A természet Chateaubriand felfogásában a vallási-teológiai jelentés mellett esztétikai jelentéssel is bír. Mint a tökéletes szépség megtestesítője, minden, ami vele közvetlen kapcsolatba kerül, értékesebbé válik e kapcsolat által. Ez a gondolat jelenik meg Chateaubriand romokról szóló megjegyzéseiben is: a romok számára fontosabbak a hajdani ép épületeknél, mert közvetlenül érintkeznek a természettel. Ez az érintkezés, egyesülés végtelenné teszi az ön maga lezártágában csak önnön végességére ismerő műalkotást. Így lesz az idő pusztítása destrukció helyett egy új építkezés kiindulása, a töredékből egy új műalkotás születése, mely nyitottságában a tökéletes szépséghez kerül mind közelebb.

„A szél átjárta e romokat, melyeknek megszámlálhatatlan napjai akár megannyi síp, melyekből panaszos hangok törnek elő; e szent boltívek hajdanán nem hallottak ennyi sóhajt. A templomok bejáratánál magasra nőtt fű hajladozik. A bejárat mögött pedig már a tovatűnő felhőket, az északi vidékek magasan repülő madarait látni. Néha egy eltévedt hajó szántja az elhagyatott hullámokat, dagadó vitorlái alatt rejtőzködve akár egy magát szárnyaival elfedő vízi szellem; mintha az északi szélben minden lépésnél letérdelne és köszöntené a tengereket, melyek Isten templomának omladékait mossák”.²¹

Rousseau-hoz hasonlóan, Chateaubriand is szembeállítja a „romlott” civilizációt a romlatlan természettel, elbeszéléseinek hősei gyakran menekülnek a társadalomból a természetbe, hogy ott keressenek gyógyírt kiábrándultságukra, reménytelenségükre, a „század betegségére”, ahogyan azt többek között a *René* című, autobiografikus ihletésű elbeszélésben láthatjuk, melynek hőse az észak-amerikai indiánok közé (a „boldog vadak”), a szinte érintetlen természetbe menekül boldogtalansága elől.

Táj és ember mély, meghitt kapcsolatáról olvashatunk a *Síron túli emlékiratok* ifjúságot idéző fejezeteiben is:

„Mennél szomorúbbra fordult az idő, annál bensőségesebb kapcsolatba került velem; a beköszöntő köd megnehezíti az útra kelést, és elszigeteli a vidék lakóit; ilyenkor biztonságosabban elrejtőzhetünk az emberek elől. Az őszi tájban van valami lelki tartalom: az éveinkhez hasonlóan elszálló levelek, a hervadó óráinkhoz hasonló virágok, a felhők, melyek úgy futnak el, mint az álmaink, a fény, mely elhomályosul, akár a szellemünk, a szerelmeinkhez hasonlatosan hűvösödő napsugár, az életünkhöz hasonlóan megdermedő folyók mintha titkos kapcsolatban lennének sorsunkkal”.²²

²⁰ François-René de Chateaubriand: *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, id. mű, 566.

²¹ *Ibid.*, 886.

²² François-René de Chateaubriand: *Síron túli emlékiratok*, Osiris, Budapest, 1999. (ford. Maár Judit), 58.

Alphonse de Lamartine 1820-ban megjelent első verseskötete, a *Költői meditációk*²³ valódi korszakváltást jelent: ezzel a kötettel születik meg a romantikus francia líra. A mindössze huszonnégy verset tartalmazó könyvben három témakör jelenik meg egymástól elválaszthatatlanul: a természet, a szerelem és a metafizika. A lamartine-i táj legtöbbször melanholikus; a melankólia tipikus romantikus életérzés, Rousseau-nál és Chateaubriand-nál is dominál, Lamartine költészetében mindezen túl erős neoplatonikus hatással párosul. Amint azt *Magány* című versében olvassuk:

„E nyájas hegytetőn, ez ódon tölgy tövében:
alkonyat idején gyakran merengek itt:
borús tekintetem végigszáll a vidéken,
s elnézem lenn a völgy változó képeit.
(...)
De túl szféráin, ott, hol az örök egekbe
amaz igazi nap árasztja sugarát,
mulandó testem unt porhüvelyét levetve
megláthatnám talán vágyaim csillagát”²⁴.

Lamartine a természetet örökkévalóságát gyakran szembeállítja az emberi élet mulandóságával – ez majd Hugó költészetében is visszatérő gondolat lesz –, a tér látványa az idő eszméjét kelti fel, s a természet állandó körforgásszerű ujjászületése csak még fájdalmasabbá teszi az emberi lét végességének tudatát. Amint azt a *Tó* című versben olvassuk:

„Ah tó! zord rengeteg!, barlang, száz néma kőszirt,
mit az idő kímél vagy új élettel áld,
őrizd meg ezt az éjt, ó szép természet, őrizd
emlékét legalább!”²⁵

II. Victor Hugo költői tájai

Victor Hugo minden irodalmi műfajban monumentálisat alkotott; elbeszélő prózában, drámában, lírai és epikus költészetben, értekező prózában egyaránt. Önmagában a költői életmű is oly terjedelmes, hogy jelen tanulmányunkban csak azokat a versesköteteket említjük, melyek témánk szempontjából a legfontosabbak.

Az Hugo-életművel foglalkozó szakirodalom gyakran húz választóvonalat a száműzetés előtti és a száműzetést követő időszak között.²⁶ A Jersey és Guernesei szigetre való elvonulás valóban jelentős életmódbeli változás, s ennek hatása a művekben is megmutatkozik. Ugyanakkor Hugo költészetében nem csak folyamatosságot, hanem egyenesen bizonyos te-

²³ *Méditations poétiques*.

²⁴ *L'Isolation*, Rónay György fordítása.

²⁵ *Le lac*, Szabó Kőrinc fordítása

²⁶ Hugo 1851-ben, III. Napóleon hatalomra kerülésekor száműzetésbe vonul (Brüsszel, Jersey, Guernesei) s csak 1870-ben tér haza Franciaországba (lásd bővebben 69. jegyzet). Jellemző, hogy összes költői műveinek kiadása a Gallimard könyvkiadó Bibliothèque de la Pléiade sorozatában is két kötetben látott napvilágot; az első a száműzetés előtti korszak verseivel, a második a száműzetés utáni versekkel.

matikus állandóságot tapasztalhatunk, amint erre Henri Meschonnic is felhívja a figyelmet: Hugo költészetében „a száműzetés beteljesedés volt, nem pedig törés” – írja.²⁷ Sőt, Meschonnic nem csak folytonosságot említ, hanem lezáratlanságot is; az hugói költészet végtelenre orientáltságának egyik következménye, hogy maga is „végtelenné” válik, lezáratlanná, mint maga a lét, véges, zárt formák kereteinek folytonos lerontásával. Gaëtan Picon pedig az hugói költészet természettel való mély azonosságát emeli ki: „ő az egyetlen, aki úgy cselekszik, mint a természet, miközben a többiek úgy cselekszenek, mint a művészet, azaz művészetet csinálnak.”²⁸

II. 1. Hugo tájköltészetének főbb állomásai

Victor Hugo első verseskötete, az *Ódák*²⁹, 1822-ben jelent meg, s rövidesen újabb, bővített kiadásai láttak napvilágot, 1823-ban és 1824-ben. 1826-ban ismét megjelennek az ódák, de most már egy új műfajjal, a balladákkal kiegészülve; majd a végleges kiadás *Ódák és Balladák*³⁰ címen 1828-ban.

Az *Ódák* 1822-es kiadásának előszavában a tájköltészet szempontjából is különlegesen fontos gondolatot fogalmaz meg Hugo:

„Egyébiránt a költészet birodalma határtalan. A valóságos világ mögött létezik egy ideális világ, mely ragyogva tárulkozik fel azok előtt, akiket a komoly elmélekedések hozzászoktattak, hogy a dolgokban ne csupán a dolgokat lássák (...) A költészet mindaz, ami minden dolgok legmélyén rejtőzik.”³¹

Végtelenség és bensőségeség, az egyetemességre nyitás és a szubjektum belső, személyes világának feltárása, s a tekintet, mely a szemlélődés, mint legfőbb alkotói gesztus gondolata már ebben a korai írásban megfogalmazódnak, hogy az egész hugói életmű alappilléreivé váljanak.

Az ódák, műfajuk szerint még a klasszikus hagyományhoz kapcsolják Hugó korai kötetét. Tematikájuk változatos, dominálnak a politikai, történelmi vagy mitológiai témát feldolgozó versek. A balladákban szintén valamely történelmi esemény vagy középkori legenda adja az elbeszélte történet háttérét. Ugyanakkor már ezekben a korai versekben is gyakran összefonódik az álom vagy a fantasztikum a valósággal, s a festői vagy látomásos ábrázolás a realista megfigyelésekkel. Azonban, e korai versekben a táj még csak elvétve jelenik meg abban az értelemben, ahogyan azt fentebb meghatároztuk; leggyakrabban csupán valamely történet, esemény vagy reflexió háttéréként. A *Mózes a Niluson*³²című versben a történetnek megfelelő bibliai, mitológiai háttérrel látunk, idilli tájfestéssel, de a lírai szubjektummal való összefonódás nélkül; itt a természet képei a történet szereplőinek nézőpontjából kerülnek említésre.

Lányok, frissebb a hab, ha tűzben kél a nap,
Jertek – az aratók még békén nyugszanak,

²⁷ Henri Meschonnic: *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, Gallimard, Paris, 1977, 14.

²⁸ Gaëtan Picon: « Préface », in Victor Hugo: *Œuvres poétiques I. Avant l'exil 1802-1851*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1964, XV.

²⁹ *Odes*.

³⁰ *Odes et Ballades*.

³¹ Victor Hugo: *Œuvres poétiques I*. id.mű, 265. (ford M.J.)

³² *Moïse sur le Nil*. 1820.

A parton nincs egy árva lélek –
 Memphisz moraja is félénken tétováz,
 S ártatlan örömünk nem látja senki más,
 Csak e lomb s e hajnali fények.³³

A régmúlt emlékét támasztja fel *Monfort-L'Amaury romjaihoz*³⁴ című verse; a romok sejtelmes éjszakai látványa fantasztikus vízióvá változik a *Boszorkányok tánca* című balladában³⁵. A *Történelem* című ódában már feltűnik az óceán motívuma, mint a nemzetek sorsának, a történelemnek metaforája. Hugo a történelmi idő fogalmát is térben vizualizálja; a végtelen, megmérhetetlen, mélységes víztömeg örvényeivel, viharaival egy kiismerhetetlen, kaotikus történelem szimbóluma. Megjelennek már ebben a versben az óceánhoz kötődő állandósuló mellékmotívumok: örvény, zátony, szél és hullámok, vihar és sötétség harca. Egyébként maga a *tér* (espace) szó is többször szerepel a versekben, például az *Álmok*³⁶ című ódában; Hugo saját költészetét „térben bolyongó” költészetnek nevezi, ezzel is kifejezve annak végtelenre való nyitottságát.

Az ódák és balladák tájai gyakran stilizált tájképek, olyan ismétlődő elemekkel, melyek a tipikusan romantikus táj „tartozékai”, s amelyeket éppen úgy megtalálhatunk Hugo, mint Lamartine verseiben, vagy éppen Chateaubriand prózájában. Ilyen stilizált romantikus tájképet látunk a *Séta*³⁷, *Az utazás*³⁸ vagy a *Táj*³⁹ című versekben, melynek állandó elemei a hegy vagy domb, a völgy, az erdő, a rét, a romok, az alkonyi szürkület, s a mindezeket leggyakrabban átszövő melankólia. Hasonló tájelemek jelennek meg a *Cherizy völgyében*⁴⁰ című versben is, ahol a lírai én az utazó figuráját ölti magára, s a tájra való rácsodálkozás, a természet látványának szemlélése morális, illetve létfilozófiai elmélkedésekben teljesedik ki.

A *Keleti énekek*⁴¹, Hugo következő, témánk szempontjából is megemlíthető kötete az egzotikum színeivel gazdagítja a korábbi tájleírásokat. A *Keleti énekek* versei párhuzamosan születtek a balladákkal, 1825 és 1828 között s a bennük megjelenő közös téma, a Kelet-motívum indokolta, hogy külön kötetben kapjanak helyet.

A XVIII. század vége óta szabályos „mozgalom” indult a Kelet felfedezésére; szokás ezt a romantika orientalizmusának, Kelet-kultuszának is nevezni. A Kelet iránti tudományos érdeklődés először a német preromantikusoknál támadt fel, akik nyelvészeti, történelmi, antropológiai, illetve irodalmi szempontból egyaránt kutatták a keleti kultúrákat; Herder, a Schlegel-fivérek, Goethe vagy a Grimm-testvérek ilyen témájú művei a francia romantikusok körében is népszerűvé váltak. A romantikusok előszeretettel keresték mindazt, ami újszerű, eltér a megszokottól; lelkesedtek az egzotikum, a *couleur locale* iránt. Jean Yves Tadié szerint⁴²

³³ Kardos László fordítása

³⁴ *Aux ruines de Monfort-L'Amaury*, 1825.

³⁵ *La ronde du sabbat*, 1825.

³⁶ *Rêves*, 1828.

³⁷ *Promenade*, 1825.

³⁸ *Le Voyage*, 1825.

³⁹ *Paysage*, 1823.

⁴⁰ *Au vallon de Cherizy*, 1821.

⁴¹ *Les orientales*, 1829.

⁴² Jean-Yves Tadié: *Introduction à la vie littéraire du XIX^e siècle*, Armand Colin, Paris, 2004.

ugyanaz a társadalomból, illetve önmaguk elől való menekülés készleti a romantikusokat a természet felfedezésére, mint a nagyobb utazások megtételére, s ezek az utazások gyakran vezetnek Kelet felé.

Számos irodalmi mű inspirálhatta Hugo *Keleti énekeit*, így többek között Chateaubriand *Utazás Párizsból Jeruzsálembé*⁴³ vagy Claude Fauriel *A modern Görögország népdaljai*⁴⁴ című munkái, Byron versei, az *Ezeregyéjszaka meséi*; s az irodalmi hatások mellett Delacroix és Boulanger képei is nagy hatást gyakoroltak rá. De fontosak a személyes motivációk is: a Spanyolországban töltött gyermekkor emlékei a kötet számos versében megjelennek.

A *Keleti énekek* Hugo egyetlen olyan verseskötete, amelyről ő maga nyíltan azt mondja az előszóban, hogy ez a kötet a tiszta költészetet, az önmagáért való szépet reprezentálja, bármiféle morális, társadalmi elkötelezettség nélkül. Az egyébként prófétai, látnoki, illetve közéleti aktivista szereppel felruházott költő itt most elsősorban festővé válik, aki kísérletezik a vers határaival, a színek, formák, képek, hangok visszaadásának lehetőségével. S valóban, ebben a kötetben Hugo formai bravúrrjai, verselésének újításai messze meghaladják a korábbi kötet verstechnikai megoldásait. A versek kimeríthetetlen nyelvi gazdagságról és változatoságról tanúskodnak, ami éppen úgy megmutatkozik a szókincsben, mint a rímek és ritmusok vonatkozásában. Példaként említhetjük a Kardos László bravúros fordításában magyarul is olvasható *A dzsinnek* című verset, melyben a szöveg ritmusa adja vissza a távolról egyre közeledő, majd ismét távolodó szellemek hangerejének változását.

Part, város
alél,
halálos
az éj,
most halkabb
a halk hab
és hallgat
a szél.
(...)
Itt dzsinni hadak robognak
s örvényük füttye nő,
A fák röptükre ropognak,
mint a lángoló fenyő,
ez a nyáj súlyos, de fürge,
tovaszáll a csöndes ürbe,
mint villámos méhű, szürke
ólomfelleg zúg elő.
(...)
Zaj csitul, lám
aluszik,
parti hullám
eluszik;

⁴³ *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1811.

⁴⁴ *Chants populaires de la Grèce moderne*, 1824.

(...)
 Borong a
 nagy éj...
 Nesz hangja,
 ha kél,
 oly gyenge,
 hogy lengve
 a csendbe
 alél.

A *Keleti énekek* legfontosabb sajátossága azonban a vizuális tér-reprezentációban rejlik. A versek jórészt konkrét földrajzi tér megnevezése szerepel, változatos színhelyekkel, Spanyolország és számos spanyol város, Egyiptom, Törökország, Görögország. A konkrét földrajzi helyekhez részletes tájleírások kapcsolódnak, valamint jellegzetes helyszínek a maguk jellegzetes tárgyaival és szereplőivel: a hárem, a szeráj, a minaret, szultánok palotái, stb. Csakhogy e vizuális gazdagság mindenekelőtt a költői imagináció eredménye, hiszen Hugo sokkal inkább olvasmányélményei, illetve fantáziája alapján festette meg ezeket a képeket, semmint saját tapasztalataira támaszkodva. A *látni* ige szinte mindegyik versben előfordul; a látás öröme – legyen szó bár a képzelőerő belső látásáról – többek között a tobzódnó színekben is megnyilvánul. Domináns szín az arany, mely a nap tűzének színe is és adott esetben még az éjszakát is beragyogja. A kötet többségében epikus verseiben, melyek ritkábban valóságos, gyakrabban képzeletbeli történeteket mondanak el, a természet vagy épp a városok már nem csupán háttérként funkcionálnak, mint korábban, hanem gyakorlatilag „főszereplővé” lépnek elő, pontosan a látvány és a leírás fontossága miatt. Azonban, kevés az olyan költemény, ahol a valós vagy képzelt látvány valóban „tájja” válik, a lírai szubjektum és a kontempláció tárgya közötti dinamikus kapcsolat, kölcsönös egymásba játszás révén. A személynéző táj-élmény a következő évtized kötetében lesz domináns.

Az 1830–1840 közötti évtized új korszakot jelent Hugo költészetében. Az indulás után most egy elmélyültebb és összetettebb s egyben személyesebb költői világ bontakozik ki, melyről négy, egymást szinte szabályos időközökben követő verseskötet tanúskodik: *Őszi lombok*⁴⁵, *Szürkületi dalok*⁴⁶, *Belső hangok*⁴⁷, *Fények és árnyak*⁴⁸. Egyfajta folytonosság kapcsolja össze a négy kötetet, mely részint a tematikus hasonlóságban nyilvánul meg, részint a látomásos, vizionárius költészet fokozatos térhódításában.

Ezekben a kötetekben egyre nagyobb teret kap az ontológiai és metafizikai meditáció, az emberi lét értelmére, Isten létére való rákérdezés. Ám ezekben a meditatív versekben mind erőteljesebben van jelen a természet, a táj, s már nem csupán a költői megfigyelés és leírás tárgyaként, hanem az embert és Istent egyaránt magában foglaló univerzumként. Hugo min-

⁴⁵ *Les Feuilles d'automne*, 1831.

⁴⁶ *Les Chants du Crépuscule*, 1835. Megjegyezzük, hogy az eredeti francia címben szereplő 'crépuscule' szó kettős jelentésű: az alkonyati szürkület mellett a hajnali szürkületet is jelenti, a cím magyar fordításában azonban elvész ez a kettős jelentés. Holott Hugo maga is utal erre az ambivalenciára a könyv előszavában.

⁴⁷ *Les Voix intérieures*, 1837.

⁴⁸ *Les Rayons et les Ombres*, 1840.

den témát a természet képein át láttat, maga a költészet is egyfajta tájjá változik számára, miközben a természet maga költészet. Ahogyan egyik versében írja: „a virág élő strófa”⁴⁹.

Az *Őszi lombok* cím már maga is romantikus toposz, jelzi, hogy a kötet egyik fő témája a természet, ugyanakkor az évszak-metaphora a melankóliára való utalás is, míg a 'lombok' szoros kapcsolatot létesítenek természet és költészet között⁵⁰.

A versek egy részében dominál a személyes hangvétel, az intimitás, a mindennapok gyakran egyszerű, meghitt tematikája, s ennek megfelelően a tájbrázolás gyakran realizisztikus, hiányzik belőle az exotikum, a fantázia, a hangsúly az apró megfigyelések részletező leírására kerül. Ezek a színekben, hanghatásokban bővelkedő leírások általában a természeti táj gyengéd szépségét, nyugalmat, megejtő harmóniáját, táj és szubjektum bensőséges kapcsolatát illetve természet és nagyváros ellentétét emelik ki:

Igen, ez az a völgy! a nyugalmas és árnyas!
Itt hűsebb az árnyékban kiviruló nyár.
Itt tovább élnek a gyorsan hervadó virágok,
Itt a lélek figyel, hallgat, vágyódik és csodál,
(...)
A távolban egy folyó; liget a domboldalon.
Amott szilfák, vadszőlő kúszik törzsükön,
Mezők, hol az arató izmos karja barnul;
Fűzek sírnak a folyópartokon,
S mint gondtalanul fürdőző ártatlan leány,
Hajfonataikat a vízbe mártják.
(*Bièvre*)⁵¹

A valóságos táj azonban leggyakrabban átcsúszik egy álomszerű, vizionárius vagy éppen fantasztikus tájba:

Akkor váratlanul kiszáll, szökik a lélek,
Réti ösvényre hág, ma s holnap újra csak,
Mely eltéved vele, de mindig visszatéved,
Mint a bölcs paripa, mely tudja az utat,

Lelkem erdőbe fut, hol annyi kósza fény gyúl
Az árny közt, s annyi hang, lágy zsongás vár reá,
S vár az Álmodozás, az első fa tövén ül,
S együtt indulnak el a lomb, a lomb alá!
(*Mikor a könyv*)⁵²

⁴⁹ *Tovaszálló madarakhoz*, in *A lélek hangjai (A des oiseaux envolés)*

⁵⁰ *Les Feuilles d'automne*, 1831. Szó szerint „őszi levelek”, s a levelek magának Hugónak az értelmezésében is az egyes versek metaforái. (A francia „feuille” polisztém szó egyszerre jelent falevelet, papírlapot, könyvlapot.)

⁵¹ Ford. M. J.

⁵² *Quand le livre où s'endort...*, ford. Nemes Nagy Ágnes

A versek egy másik csoportjában kozmikus dimenziók tárulnak fel, hatalmas távlatok, mintegy látomásban kitágul a tér és az idő; a táj visszatérő elemei, a határtalan égbolt és a beláthatatlan tenger képe egyszerre jelentik konkrét fizikai és elvont metafizikai értelemben a végtelent (*Amit a hegyen hallani, Az álmodozás lejtője, Ó te, aki oly soká...*)⁵³

A látomásos táj gyakran válik szimbólummá; a legtökéletesebb példa erre az *Amit a hegyen hallani*, melyben a szemlélődő költő két, egymással tökéletesen ellentétes hangot hall, a föld keserves sirámain és a tenger boldog himnuszát, mint a boldogtalan emberiség és a boldog természet szimbólumait.

Egyik az óceán szava: fény! diadal!
A csevegő habok himnusza volt e dal;
Másik a föld felől áradt ki a világba,
Ez volt az emberek szomorú mormolása;⁵⁴

Az *Alkonyati énekek* cím újból egy romantikus toposz⁵⁵, mely az előző könyv címéhez hasonlóan utalás a természetre és a melankólia érzésére. Az Hugo-irodalom ezt a könyvet gyakran a kételkedés könyveként említi, mely valamennyi érintett témában megjelenik megszólatatva a bizonytalanságot, az ismeretlenre való rákérdezést, a dolgokat irányító törvények felfedésének vágyát.

Az árnyék motívuma, mely már az *Őszi lombokban* is releváns, ebben a kötetben, amint a cím is megerősíti, uralkodóvá válik. A félhomály a tisztánlátás lehetőségének hiánya, legyen bár hajnali vagy alkonyi szürkület, amely éppen úgy jelenti átvitt értelemben az elbizonytalanodást, mint konkrétan a látás, a külvilág, a táj megfigyelésének nehézségét. Az árnyék mindent homályba borít, meditációt, víziót, a világot, sőt magát a költői szót is; letompítja a színek, a hangok élénkségét.

A *tengerparton*⁵⁶ című vers folytatja az *Amit a hegyen hallani* tematikáját, amennyiben a benne megjelenő táj hatalmas, dimenziói a mindenséget ölelik fel, ezt ragadja meg a költő tekintete („Nézd, mi szép e látvány”). Szerkezetében is idézi a korábbi költeményt, csak annak kettős struktúrája helyett itt hármas a tagolás, a három fő témának megfelelően: föld, ég, szerelem. Ám míg az *Amit a hegyen hallani* egyetemes víziójában az emberiséget jelképező föld mint a szenvedések siralomvölgye jelenik meg, szemben a természet Istent dicsőítő örök harmóniájával, addig a *Tengerparton* egységesen pozitív interpretációban mutatja meg a földet és az eget. „Ó igen! A föld szép és a menny csodálatos!”

Néhány versben szinte idilli atmoszférában egyesül a beteljesedett szerelem érzése a természet szépségének, hatalmasságának csodálatával, így az *Ó, hogy ábrándjaid...*⁵⁷ kezdetű versben is. Itt a táj dimenziói leszűkítettebbek, az intimebb hangvételnek megfelelően:

Mit csak látsz körül, a sík, a domb, a lejtő,
A vadvirág-bozót, az illatot lehellő,
A villogó üveg,

⁵³ *Ce qu'on entend sur la montagne, La pente de la rêverie, O toi qui si longtemps...*

⁵⁴ Nemes Nagy Ágnes fordítása.

⁵⁵ Lásd ezzel kapcsolatban 48. jegyzet.

⁵⁶ *Au bord de la mer.*

⁵⁷ *Oh! Pour remplir de moi ta rêveuse pensée...*

A zöld rét, a falu felé vivő utacska,
A vízmosás, hol a lomb úgy árad dagadva,
Mint sustorgó vizek;⁵⁸

A *Lélek hangjai* kötetben két domináns témával találkozunk: az egyik a költő hivatásával, küldetésével kapcsolatos, a másik a természettel. Erősödik a költő-próféta, költő-zseni gondolat, a költő hatalmas, erős, derűs, isteni, a dolgok felett álló alakjának megjelenítése. A könyv előszavában Hugo kiemeli lélek és természet harmóniáját, harmónia alatt valami mély azonososságot, egységet értve; úgy véli, az emberben is, a természetben is belső zene szólal meg, a költészet pedig visszhangozza ezt a zenét.

A természet a már megszokott módon a költői szemlélődés legfontosabb tárgya; a táj visszatérő elemei között találjuk a tengert és az eget; a korábbi kötetekhez képest hangsúlyosabbá válik az erdő, illetve a fa motívuma. Az erdő mindig misztikus, fantasztikus tér, ahol szurreális metamorfózisok játszódnak le. A misztikusság az egész kötetet uralja, nem csak „a lélek hangja”, hanem a képzelet belső látása is egyre jobban eluralkodik a valóság felett. Ahogyan az *Olympióhoz* című versben mondja Hugo: „Nem e földi világot nézem, hanem a láthatatlant”.

Az idilli természet képe több alkalommal is megjelenik, így *A tehén, Ó az a régi kert*⁵⁹ vagy a *Vergiliushoz* című versekben. Vergilius Hugo egyik legfontosabb inspirátora, akire mint a természet költőjére tekint.⁶⁰ A hozzá írt versben azonban az idilli táj mellett felbukkan a sejtelmes, sőt félelmetes fantasztikus táj is:

Barna tisztás fűvén, hol a rönk csupa görcs,
S riasztó, emberi arcot ölt a fatörzs,
Aranyeső tövén elhagyott tűz parázsa
Füstöl...⁶¹

Ez a fantasztikus, borzongató táj egyeduralkodóvá válik az *Albrecht Dürerhez* című költeményben. Hugo természetszemléletében egyre meghatározóbb lesz a pánpszichizmus és animizmus; ebben a versben az erdő már a rettegés színhelye, mert benne félelmetes élőlényé válik minden:

A rengeteg neked borzasztó szörny-világ,
Hol álom és valóság egymásba olvad át,

A vers záró sorai pedig akár Baudelaire *Kapcsolatok*-jának előfutárai is lehetnének, csak míg nála az erdő fái békésen nézik az áthaladó embert, addig Hugo versében a táj rettegést kelt:

hányszor hallottam én, kit hevít holmi rejtett
láng, verdesni, akár bennem, bennük a lelket,
s halkán nevetni és szólni a rengeteg
homályában a nagy, iszonyú tölgyeket.⁶²

⁵⁸ Lator László fordítása.

⁵⁹ *La vache; Dans ce jardin antique.*

⁶⁰ A *Fények és árnyak* kötet előszavában maga Hugo mondja, hogy „könyve a Biblia, isteni mesterei Vergilius és Dante”.

⁶¹ Nemes Nagy Ágnes fordítása.

Ez a félelmetes táj valójában belső táj, a „lélek hangjai” teremtik meg, vízió, mely a legmélyebb tudatalatti tartalmak kivételése.

A *Fények és árnyak* a korszak utolsó verseskötete. Az előszóban Hugo ismét visszatér ember és természet kapcsolatára: „Az ember kétféle módon létezik: mint társadalmi lény és mint természeti lény. Isten adja számára a szenvedélyt, a társadalom a cselekvést, a természet az álmódosítást”.⁶³ Hugo úgy véli, a költő egyik szeme az emberiséget figyeli, a másik a természetet. Az elsőt a megfigyelés szemének tartja, a másodikat pedig a képzelőerő szemének. A természet tehát titokzatosabb, mint az emberiség, s mélyebb értelme nem ragadható meg pusztán a fizikai szem által.

A szépséges, titkokat rejtő természetben a költő Istent keresi és az általa elérhető nyugalmat, hiszen számára Isten „mélységes és nyugodt”, a természet pedig „derűs homlokú”. A versekben megjelenő táj ennek az érzésnek megfelelően leggyakrabban szelíd, békés, harmonikus, ám át-átszövi az elmúlás, az emlékezés szomorúsága.

A békés, isteni nyugalmat árasztó természet képét jeleníti meg a *Megnyugtató látvány*⁶⁴, a *Júniusi éjszakák*⁶⁵; a végtelen tenger szemlélése a mindenségről, Istenről, emberről való elméledés forrása (*Caeruleum mare*); a valóságos táj szemlélése az álom tájaiba mosódik (*Az X...-i temetőben*⁶⁶). Az *Oceano nox*, melyet ismét Vergilius ihletett, most a viharos, gyilkos, emberéletet követelő tenger képét festi meg. A kötet egyik legjelentősebb verse az *Olympio siralma*, melyben a táj szépségével Isten dicsőségét hirdeti:

Mosolygott még az ősz; az alig sárguló fák
a dombok oldalán átölelték a rónát;
színarany volt a menny.
Hozzá, aki előtt mindenek leborulnak,
Madárzsolozsma szállt, s jelentette az Úrnak,
Mi újság ideleenn.

Lamartine *A tó* című verséhez hasonlóan, itt a táj az emlékezés színtere is, a visszahozhatatlan múltra, az emberi élet mulandóságára emlékeztet, szemben a természet örökös megújulásával.

A *Fények és árnyak* után Hugo nem jelentetett meg verseskötetet egészen 1853-ig; e következő kötet lesz a *Fenyítések*⁶⁷, mellyel egy új korszak is kezdődik munkásságában, a száműzetés időszaka⁶⁸. A *Fenyítések* mellett a korszak másik, s egyben Hugo lírai költészetének csúc-

⁶² Lator László fordítása.

⁶³ Victor Hugo: *Œuvres poétiques I.* id.mű, 1017.

⁶⁴ *Spectacle rassurant.*

⁶⁵ *Nuits de juin.*

⁶⁶ *Dans le cimetière de....*

⁶⁷ *Les Châtiments*, 1853 november.

⁶⁸ Victor Hugo az 1851. december 11-én hagyja el hazáját, mint politikai menekült, a III. Napóleon által véghezvitt államcsíny miatt; 1852. augusztus 1-ig Brüsszelben, 1855. október 31-ig Jersey szigetén, majd ezt követően 1870. augusztus 15-ig Guernesey szigetén él; 1861-től kezdve minden nyáron

pontját jelentő kötete a *Szemlélődések*⁶⁹. A száműzetés korának egyik legfontosabb felfedezése az óceánnal való találkozás: ezzel teljeseedik ki az hugoi kozmikus költészet, a végtelen szemlélése, a végtelenben való lét és egyben önmaga végtelenségének élménye.

A *Fenyítések*ben viszonylag kevés tájképpel találkozunk, a kötet mindenekelőtt politikai témájú verseket tartalmaz⁷⁰. Amikor viszont megjelenik a táj, akkor már a *Szemlélődések*ben kiteljesedő, vizionárius, szimbolikus tájakkal rokon. A kötet nyitó és záró verseinek címe is szimbolikus: *Nox* és *Lux*; az árnyék és a fény drámai ellentéte nem csak az hugói tájképek egyik legsajátosabb vonása, de az egész költői világkép alappillére is, mely a rossz és a jó örökös küzdelmét jelenti, úgy politikai, mint történelmi, ontológiai, sőt, kozmológiai értelemben. Ember és természet misztikus azonosulása jelenik meg az *Emlékezés negyedikéj-szakájára*⁷¹ című versben („Vén sziklák, s az idő múlását legyőző tölgy, ha elrélvedve nézlek, szívemig hatolni érzem kóbor lelketek”). A *Stellában* az hugói táj megszokott elemeinek látványa – tenger, égbolt, hatalmas tér – már-már szürrealisztikus látomássá tájul:

A térben végtelen szerelem árja áradt.
Lábamnál boldogan borzongtak a fűszálak,
Felbúgott két madár, és egy fölserkenő
Virág hozzámhajolt: csillagnővérem ő⁷².

A *Fenyítések* 1853 novemberében jelenik meg, s ugyanez év szeptemberétől Hugo rendszeresen részt vesz spiritiszta szeánszokon, egészen 1855 júliusáig⁷³. Ezeknek az élményeknek a lenyomata az 1856-os *Szemlélődések*ben érhető tetten. E látomások okán nevezte őt Rimbaud látnok költőnek, Breton pedig szürrealistának. Vitathatatlan, hogy a *Szemlélődések* egyik fő vonulatát a sötét, tragikus, gyakran apokaliptikus víziók jelentik, melyek a tájképekre is rányomják bélyegüket; a látomások forrása Hugo felfogásában maga a természet is, nem csupán a költői képzelőerő. A *Szemlélődések*ben azonban ugyanaz a kettősség figyelhető meg, mint a korábbi kötetekben: a hallucinációk, a félelmetes táj ellensúlyozásaképpen a természet derűs képe is megjelenik, mely szépségével enyhíti a megkísértett ember nyugtalan látomásait, hogy végül a kettő együtt tökéletes harmóniában találkozzon. A száműzetés évtizedei alatt Hugo valóban együtt él a természettel, annak közelsége pótolja a társadalomtól való eltávolodást; minden élményét a természet látványán keresztül éli meg. Ahogyan egy 1856 áprilisában kelt levelében írja:

„El tudja-e képzelni lelkiállapotomat mostani csodás magányomban, egy szikla csúcsán, ablakom előtt a tarajos hullámokkal és az égbolt vadul kavargó felhőivel? Az óceán végtelen

Belgiumba utazik, majd önkéntes száműzetésének végét vetve 1870. szeptember 5-én visszatér Franciaországba.

⁶⁹ *Les Contemplations*, 1856. Valójában a száműzetés korszakában teljeseedik ki nemcsak Hugo lírai költészete, hanem egész életműve is, ekkor jelennek meg a legjelentősebb regények, mint a *Nyomorultak*, *A tenger munkásai*, *A nevető ember*; ekkor írja Shakespeare-monográfiáját s epikus költészetének csúcspontját jelentő *Századok legendáját*.

⁷⁰ Ezek a hol szatirikus, hol ironikus, hol drámaian haragos versek III. Napóleon ellen irányulnak.

⁷¹ *Souvenir de la nuit du 4*.

⁷² Nemes Nagy Ágnes fordítása.

⁷³ A túlvilággal való kapcsolatteremtés szándékát legkedvesebb gyermekének, Leopoldine-nak tragikus halála magyarázza. Ezek a szeánszok véget érnek a Guernesey-re való átköltözés után s az okkult, ezoterikus inspirációk is háttérbe szorulnak költészetében.

álmában élek, lassanként a tenger alvajárója leszek, s míg elmerülök e csodás látványban és hatalmas élő gondolatban, végül magam is Isten egy tanújává válok. Ebből az örökkévaló szemlélődésből ébrednek fel időről időre, hogy írjak⁷⁴.

A *Szemlélődések* kötet mintegy huszonöt év termését fogja össze. Gondosan felépített, szimmetrikus szerkezetű mű, melynek első könyve *Hajdan*⁷⁵ címmel az 1830 és 1843 között született verseket tartalmazza, míg a *Ma*⁷⁶ címet viselő második könyvben az 1843 és 1855 között keletkezett versek kapnak helyet. Mindkét könyv három-három részből áll. Bizonyos versek a korábbi kötetek tematikáját folytatják: a gyermekkor, a szerelem, a gyász, fájdalom, magány, s a természet csodálata témáit; ám a könyv igazi csúcspontját az utolsó részben foglalt versek adják, itt teljeseedik ki az hugói metafizika, mely szerint a világban az egység forrása a mindenütt és mindenben jelenlévő Isten, aki mindenbe lelket öntött, élő és élettelen dolgok és lények hierarchiájának minden szintjén. A világban a rossz is jelen van, mert nélküle nem mehetett volna végbe a teremtés, mely Hugo felfogásában valaminek a tökéletességből való kiszakítását jelenti.⁷⁷

Az első könyv első része (*Hajnal*) meghitt, gyakran idilli természeti képekkel indul, bensőséges hangulatot árasztó vidéki tájjal, mely csöndes nyugalomával veszi körül az embert (*A költő a mezőn sétálgat*; *Két lányom*; *Vidéki élet*⁷⁸; *Vere novo*). A második rész (*Virágzó lélek*⁷⁹) is bővelkedik hasonlóan idilli tájképekben (*Tegnap este*; *A madarakat hallgatva*⁸⁰).

Mint hogy a táj az azt szemlélő szubjektum affinitásaival átítatott, az hugói tájképben is minduntalan megjelenik az emberi érzelem; akár mint szerelmi érzés (*E virágot neked téptem*; *Tél után*⁸¹), akár mint a szubjektum természetével való mélységes azonosságának érzése (*Igen, az álmodó vagyok*; *Szavak a dűnán*⁸²):

Oly mélyre merülök a természetbe, ahol
A szakadék ölén vad örvénylés remeg lenn,
Hogy léptem nem riaszt föl többé egy legyet sem

(*Igen, az álmodó vagyok*)⁸³

Az idilli tájkép leírása himnikus lelkesedéssé, Istent dicsőítő hozsannává is emelkedhet (*Az égboltot előnti a hatalmas fényesség...*⁸⁴). Más versekben viszont a táj, a tér az idő metafo-

⁷⁴ Idézi J-B. Barrière: *Victor Hugo*, Hatier, Paris, 1967, 167.

⁷⁵ *Autrefois*.

⁷⁶ *Aujourd'hui*.

⁷⁷ Hugo természetszemléletét és metafizikáját erősen befolyásoló munkák: Jacques Boucher de Perthes: *La Création* (1838-41); Jean Reynaud: *Religion* (1854); Deslile der Sales: *Philosophie de la nature* (1769); Alexandre Weill: *Mystères de la création* (1855).

⁷⁸ *Le poète s'en va dans les champs*; *Mes deux filles*; *La vie aux champs*.

⁷⁹ *L'âme en fleur*.

⁸⁰ *Hier soir*; *En écoutant les oiseaux*.

⁸¹ *J'ai cueilli cette fleur pour toi*; *Après l'hiver*.

⁸² *Oui, je suis le rêveur*; *Paroles sur la dune*.

⁸³ Rónay György fordítása.

⁸⁴ *Le firmament est plein de la vasta clarté...*

rikus reprezentációjaképpen az emberi lét mulandóságának fájdalmát közvetíti (*Szavak a dűnán; Villequier-ben; Ha földereng a táj*⁸⁵).

A valós tájkép, a realiztikus tájbrázolás gyakran ugyanazon versen belül csúszik át egy látomásos, fantasztikus tájképbe, például a *Pásztorok és nyájak*⁸⁶ című versben, ahol kezdetben egy szinte rousseau-i idillikus kép láttatja a csöndes, nyugodt mezőt, munkásokkal és legelésző nyájjal; ám az esti szürkülettel mindinkább a fantasztikum veszi birtokába a nappal oly békés és megszokott vidéket:

A szürkület kiterjeszti a hosszú szürke barázdák felett
Fantom- és denevér szárnyait.

A harmadik részben (*Harcok és álmok*⁸⁷) találjuk az első, kifejezetten az „égi tájnak” szentelt verset, *Szaturnums*⁸⁸ címmel, hogy a következő részekben azután az égbolt, a kozmikus dimenziók, a végtelen tér mindinkább középpontba kerüljön. Hugo épp úgy hitt a földi lélek-vándorlásban, mint abban, hogy a halál után a lelkek más bolygókra kerülnek; a versben a Szaturnums mint valami égi temető jelenik meg, a végtelen hideg sötétség bolygójaként, távol a naptól, fénytől, élettől. Hasonló atmoszférát teremt az utolsó részben (*A végtelen partján*) található *Sírás az éjszakában*⁸⁹ című vers is: a nappal békés táj az esti szürkület beálltával átalakul, a fák, bokrok megelevenednek, fantasztikus élőlényekké válnak, lelkek vándorolnak a sötétségben, s nem csak a táj ölt kozmikus dimenziókat, hanem a szorongás is.

Az éjszakai égboltot szemlélő költőben a világ végtelenségének érzete azonban nem szűkségszerűen a szorongás, sőt rettegés forrása, hanem a csodálaté is, melyet a mindenség, a teremtés emberi elme számára felfoghatatlan hatalmassága vált ki. Így például *Az ablakban, éjszaka*⁹⁰ című versben:

Az arany csillagok át-áttűznek a fákon.
Szétoldják selymüket a sápadt óceánon
Az olajos habok.
A felhő mint madárraj suhan odafent el,
S szaggatott szavakat ejt a szél, mint az ember,
Ha álmában dadog.
(...)
Ki tudja? S mit tudunk? Komor boltozatunkon,
Hol a titokzatos teremtés kelti újton
Új sarját szüntelen:
E zord falon, hol a lét habjai csobognak,
Holnap tán csillagok döbbsent rajai fognak
Föltűnni hirtelen;⁹¹

⁸⁵ *A Villequier; Demain, dès à l'aube...*

⁸⁶ *Pasteurs et troupeaux.*

⁸⁷ *Les luttes et les rêves.*

⁸⁸ *Saturne.*

⁸⁹ *Pleurs dans la nuit*

⁹⁰ *A la fenêtre, pendant la nuit.*

⁹¹ Rónay György fordítása.

Kozmikus költészetnek vagy mindenség költészetnek is nevezhetjük ezeket a verseket, melyek uralják a *Szemlélődések* utolsó részeit, s amire utal a „végtelen partján” kifejezés is. Ezekben a gyakran terjedelmileg is monumentális költeményekben, mint például a *Magnitudo parvi*⁹² című versben, már nem is a természet, hanem a világmindenség a költői szemlélés és meditáció tárgya, az hugói misztikus képzelet csillagrendszerek születését és pusztulását vizionálja, a végtelen teret érzékeli, a maga örökkévaló mozgásában. Ezek a versek már nem a Voltaire vagy Lamartine féle „asztronómiai költészet” vonulatát követik, melyekben a derűs nyugodt égbolt látványa dominál, hanem sokkal inkább a világmindenség teremtésének, létezésének, örökkévalóságának drámáját vetítik elénk. Hugo látomásaiban a kozmikus táj hol csodálkozást és csodálatot ébreszt; hol maguk a csillagok is szenvednek, elpusztulnak, bűnhődnek; máskor új világok születnek és ezek félelmes víziója vált ki rettegést a látnok-szemlélőben. A kötet utolsó verse, az *Ahhoz, aki Franciaországban maradt...*⁹³ az egyetemesség víziójának mintegy összegzése; itt a természet, a kozmosz elemei harmóniába kerülnek egymással, a világ mikro és makro dimenzióiban egyaránt kibékülnek az ellentétek, tenger és világtűr egyformán elcsöndesedik, a halál belesimul a létezés örökkévalóságába:

„A menny végtelen békéje száll alá minden felől”.

II. 2. Hugói horizontok

Michel Collot írja: „A horizont vonala a táj és az azt néző szubjektum között létező kapcsolat legszembetűnőbb jele”⁹⁴. A horizont fogalma tehát elválaszthatatlan a táj fogalmától, amennyiben a táj a külső objektum és az azt szemlélő szubjektum kapcsolatának eredménye. E kapcsolat mintegy konkrét megvalósulása, kifejeződése maga a horizont. A romantikus költészetben a horizont a véges és a végtelen, látható és láthatatlan, anyagi és szellemi közti választóvonal is; a romantikus költő horizontja kitágul, kinyílik a végtelen felé, s ebben különbözik leginkább a lezártágot, végességet, tökéletes befejezettséget kereső klasszikus elődeitől. A romantikus horizont nem lezárja, hanem kinyitja a teret, nem behatárolja, hanem határtalanná igyekszik tenni azt. Ebben a felfogásban ott rejlik a romantikus művészetfilozófia paradoxona: a végtelen, az abszolút felé való törekvés s annak el nem érése, a mindig keletkező ám tökéletes befejezettséget soha el nem érő műalkotás. Minthogy a romantikus táj leggyakrabban metafizikai jelentéssel is bír, a horizont szükségszerűen az isteni abszolútumra is nyílik, annak titokzatosságára, megfoghatatlanságára.

A horizont elválaszthatatlan a tekintettől, a horizont vonalát a szemlélő alany tekintete húzza meg, azaz, a szemlélő nézőpontjának, fizikai és mentális diszpozícióinak függvénye. „Lelked horizontja szélesebb, mint a föld” – írja Hugo *Táj* című versében.⁹⁵ Az *Őszi lombok* előszavában pedig azt mondja, hogy a költő maga is „tekintet”⁹⁶. A versekben igen nagy gyakorisággal fordulnak elő a látással kapcsolatos lexikai elemek (regarder, voir, contempler,

⁹² Magyarul «kicsinység, kis méret»; a vers első címváltozata «Fény-gondolat» lett volna

⁹³ *A celle qui est restée en France...* . A cím utalás a költő elhunyt lányára, akinek sírja Franciaországban van.

⁹⁴ Michel Collot: *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, 12.

⁹⁵ *Tájkép* (Paysage), 1823, in *Ódák és Balladák*.

⁹⁶ Lamartine a *Graziellában* úgy fogalmaz, hogy „a látvány a nézőben van”; Flaubert pedig levelezésében megemlíti, hogy, Shakespeare-t olvasván úgy érzi, mintha egy hegy csúcsára érne, ahonnan széttekintve „már nem is ember, hanem csupa szem”.

stb); s a tekintet által megrajzolt horizont függvénye lesz maga a táj is. Így az hugói tekintet olykor szinte impresszionista festő módjára láttatja a tájat, amint azt például a *Franciaország és Belgium* című útleírásában teszi: „Az útmentén nyíló virágok valójában nem virágok, hanem piros, fehér foltok vagy inkább vonalak. Nincs többé pont, minden vonás. A kalász nagy sárga hajzuhatag, a lucerna nagy zöld fonat”. Máskor a tájat önnön lelkével azonosítja, így a táj szemlélése valójában ön-szemlélés lesz: „lelkem a rét, mely a legédesebb virágillattal balzsamozza be a levegőt...; lelkem az erdő, melynek sötét lombjai lágy neszekkel és aranyos sugarakkal teltek”⁹⁷. Gyakran a szemlélődő tekintet álmodozó tekintetté válik, mely a valóság helyett képzeletbeli tájakat lát, saját vízióinak kivetüléseit: „Látom a lelkem, amint egy varázsos világgá változik, a látható univerzum titokzatos tükrévé”⁹⁸.

Hugo verseiben a leggyakoribb horizont-típusokat a következőképp csoportosíthatjuk: látható horizont; az idő horizontja; a látomások horizontja; az eltűnő horizont.

A *látható horizont* általában realiztikus tájbrázoláshoz kötődik, valamely konkrét táj megjelenítéséhez, melyet akár földrajzilag is meghatároz a szöveg – *Bièvre, Villequier-ben* –, de ha nincs is pontos földrajzi meghatározottság, a versben ábrázolt táj egy valóságos tájnak feleltethető meg. A látható horizont által strukturált táj valóságghűsége a pontos, részletekbe menő leírások eredménye. A látható horizont gyakran mozgó horizont is egyben, ami még gazdagabbá, sokoldalúbbá teszi a tájleírást: az adott táj többféle nézőpontból, többféle megvilágításban, komplexebb formában kerül megjelenítésre. A mozgó horizont az állandó mozgásban lévő tekintetnek felel meg, ez a tekintet képes a tér minden elemét, távlatát minden szögből megjeleníteni. „Verseim a légben lebeg, és hol egy rózsára, hol egy magas hegyre száll”.⁹⁹ A látható horizont által strukturált konkrét, valóságghű táj leggyakrabban a békés, nyugodt, meghitt természet képe, melyhez bensőséges érzelmek kötődnek, mintha a tekintet megelégedne az elé táruló látvány szemléléseivel, anélkül, hogy teret engedne a láthatón túla látó imaginációknak.

Az *idő horizontja* azokban a versekben dominál, amelyekben a táj megjelenítése az időről való elmélkedés ürügye, vagy ténylegesen az idő reprezentációja. A horizont ez esetben idő-síkok közti választóvonal, leggyakrabban jelen és múlt, de bizonyos esetben jelen és jövő közti határmezsgye. Hugo verseiben, útleírásaiban, levelezéseiben csak úgy, mint regényeiben vagy éppen a saját műveikhez írt előszavaiban oly gyakran megjelenő romok mindig a táj szerves részei, ahogyan ezt korábban Chateaubriand esetében már láthattuk¹⁰⁰. S ezek a természeti környezetükkel mélységes egységet alkotó romok a történelmi emlékezet hordozói, a régmúlt emlékhelyei. Idézzük most a *Várgrófok*¹⁰¹ című dráma előszavát:

„Könnyen elképzeltetjük a szerző¹⁰² életét ezeken az emlékekkel benépesített helyeken. El kell ismerni, hogy sokkal inkább a múlt kövei között élt, semmint a jelen emberei között. Minden nap (...) felfedezett valamilyen régi, lerombolt épületet (...), megfejtett egy román

⁹⁷ *Amikor a gyermek megjelenik* (Lorsque l'enfant parait), in *Őszi lombok*.

⁹⁸ *Az X...-i temetőben*, infra, 16.

⁹⁹ *Álmok* (Rêves), in *Ódák és Balladák*.

¹⁰⁰ Infra, 7-8.

¹⁰¹ *Les Burgraves*.

¹⁰² Hugo saját magáról ír az előszóban.

kori feliratot vagy épp egy boltív feszítávolságát méregette, miközben feje fölött a romot elborító bozót, melyet vidáman fújdogált a szél, virágesőt hullatott rá”¹⁰³.

Az idő horizontja nemcsak a történelmi idő, hanem az individuális idő perspektíváit is megnyitja s a táj az emlékezés, a múltra való visszarévedés helye lesz. Az emlékezet tekintetén át jelenik meg a szépséges, idilli táj az *Ó, az a régi kert*ben:

Ó, az a régi kert, ahol a hársfasornak
Útjai szűzi, mély homályban bujdokolnak,
Úgy, hogy minden virág kis tömjénfüstölő,¹⁰⁴

Máskor a múltat idéző táj a visszafordíthatatlan idő fájdalmanak, a lét mulandóságának tere, amint azt az *Olympio siralma* kapcsán fentebb említettük¹⁰⁵, s ez a mulandóság gyakran a természet állandóságával szembeállítva még fájdalmasabb élmény, mint többek között az *Őszi lombok* kötet *Naplementék* ciklusában.

A látomások horizontja a látható, valóságos, anyagi világból a láthatatlan, szellemi, imaginárius világba való átmenet kapuját nyitja meg, ahol meseszerű vagy fantasztikus terek születnek. A most említett *Naplementék* ciklus is példázza ezt az áthajlást a valóságból a látomások birodalmába. A szürkület a par excellence átmenet két minőség, két állapot között, s ez az átmenetiség megannyi bizonytalanság, félelem forrása is, egyben nyitás a nappal világosságából az esti sötétség ismeretlenségébe¹⁰⁶. Ebben a homályban a tér bizonytalanabban érzékelhető, kontúrjai, alakjai, objektumai homályosabbak lesznek, de egyben ki is tágul teret engedve a képzeletnek, mely újabb alakokkal, objektumokkal népesíti be. A valóságból az álmovilágba való átmenet pillanatát ragadja meg igen finoman a *Mikor a könyv...*című vers¹⁰⁷; félálom és ébrenlét, éjszaka és hajnal különös keveredését idézi a *Júniusi éjszakák*. Bizonyos helyek különösképpen alkalmasak a valóságból látomásokba való átcúszás számára, így mindenek előtt az erdő¹⁰⁸. Ahogyan Henri Meschonnic írja: „A fa vagy az erdő az átváltozás, az élettelenből az elevenbe, a halottból az élőbe való váltás színtere”¹⁰⁹.

A láthatóból láthatatlanba, valóságosból látomásokba való átmenet egyik legteljesebb megjelenítése *Az álmodozás lejtője*. Időn és téren át való utazás ez a vers, melyben „láthatatlan lejtő tart a valóságos világból a láthatatlan szférák felé”, s egyben előfutára azoknak a költeményeknek, melyekben a horizont legsajátságosabban hugói változatával találkozunk: az eltűnő horizonttal, másképpen a végtelen horizontjával.

Az eltűnő horizont kapcsán idézzük tovább az *Az álmodozás lejtőjét*: „a horizont szétfoszott, a formák eltűntek”. Bármilyen távoli legyen is a látóhatár, bármilyen messzeségeket legyen képes felölelni a tekintet, a horizont egy adott ponton mindig lezárja a teret, elválasztva benne a közelit a távolitól, a szem számára beláthatót attól, ami a látóhatáron túl helyezkedik el. A végtelenség élménye ezzel szemben minden végességet, lezártágot, választóvonalat semmissé tesz. Ezért tűnik el a horizont azokban a versekben, melyeknek legfontosabb él-

¹⁰³ A drámát Hugo Rajna vidéki utazásai ihlették; az idézet az ottani tájra vonatkozik.

¹⁰⁴ Nemes Nagy Ágnes fordítása.

¹⁰⁵ *Infra* 16.

¹⁰⁶ Lásd *Függelék* 1. kép

¹⁰⁷ *Infra* 13.

¹⁰⁸ Lásd az Albrecht Dürerhez címzett vers, *infra* 15.

¹⁰⁹ Henri Meschonnic: id. mű, 122.

ménye a végtelennel, a mindenséggel való találkozás. S ez a találkozás Hugo tájköltészetének egyben legsajátabb vonása:

„Mikor a sziklán álmodozom,
Vagy az erdőben, nyári estén,
Tudva, hogy az élet gonosz,
Az örökkévalóságot szemlélem én”¹¹⁰.

Amint korábban láttuk, azok a tájak, amelyek leggyakrabban jelennek meg a végtelen szimbólumaként, részint a csillagos égbolt, a kozmosz, részint a tenger illetve az óceán; ez utóbbit tarthatjuk az hugói táj legjellegzetesebb elemének. Michel Collot szerint az óceán jelenléte mindennél fontosabb Hugo legutolsó regényeiben, mindenek előtt *A tenger munkásaiban*:

„Az óceán sokkal több, mint *A tenger munkásai* cselekményének hátttere; azt a végtelen mélységű teret jeleni, mely Hugo képzeletét folyamatosan leköti, s meghatározza egész esztétikai és filozófiai koncepcióját”¹¹¹.

Ez a megállapítás nemcsak a regényekre nézve igaz, hanem a versekre is. A *Szemlélődések* kötet kulcsmotívuma a tenger, annak is viharos, félelmetes képe, mert ez a kép reprezentálja leghívebben az hugói esztétika lényegét: a monumentalitást, drámaiságot, mozgalmasságot, az ellentétek harcát, a túlzások és ellentétek retorikáját. S e retorika eszközei a hiperbola, az anafora, a halmozás és az oxymoron. Mindezek közt talán az oxymoron a legjellegzetesebb: az hugói táj, az hugói esztétika lényege, hogy az antitézisek oxymoronba fordulnak át, azaz az ellentétek egymásba olvadnak és egymás mellett léteznek; szép és rút, idilli és félelmetes, valóságos és képzeletbeli, élet és halál, végesség és végtelenség együtt él abban a tájban, ahol nincsen már horizont, amely ezt az egységbe tartást megakadályozhatná.

A dühöngő, viharos tenger hugói reprezentációja megegyezik a schopenhaueri fenséges kategóriájával:

„A természet viharos mozgásban, fényárnyak, fenyegető fekete zivatarfelhők; rettentő, pőre, függélyes-meredek szirtek, melyek torlódásaikkal a kilátást is elzárják; habzó, zúgó vizek; teljes sivárság; a völgyszakadékok szűk terein jajongva jár a szél. Függőségünk, hiedelmünk az ellenséges természettel most szemléletesen mutatkozik: míg azonban nem válik túlnyomóvá a magunk személyes fenyegetettsége, hanem megmaradhatunk az esztétikai szemlélődésnél (...) Éppen ebben a kontrasztban rejlik a fenséges érzése.”¹¹²

Ugyanez a viharos, szelektől felkorbácsolt óceán, mely az állandó mozgásban lévő univerzum szimbóluma, uralja Hugo rajzait, festményeit is, melyekből néhányat a Függelékben láthatunk.

Azonban, mintegy végső beteljesülésképpen, a dühöngő tenger képét felválthatja a nyugalom, amikor a hullámok már nem szaggatják, hanem simogatják a partot, az ég és a tenger egyetemes harmóniában egyesül:

„a néppel oly rokon tenger felé-kerengett,
Zúgása csillapult, látván őt fényleni”¹¹³

¹¹⁰ *Caeruelum mare*, in *Fények és árnyak*.

¹¹¹ Michel Collot: *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, id. mű, 192.

¹¹² Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*, id. mű, 258.

¹¹³ *Stella*.

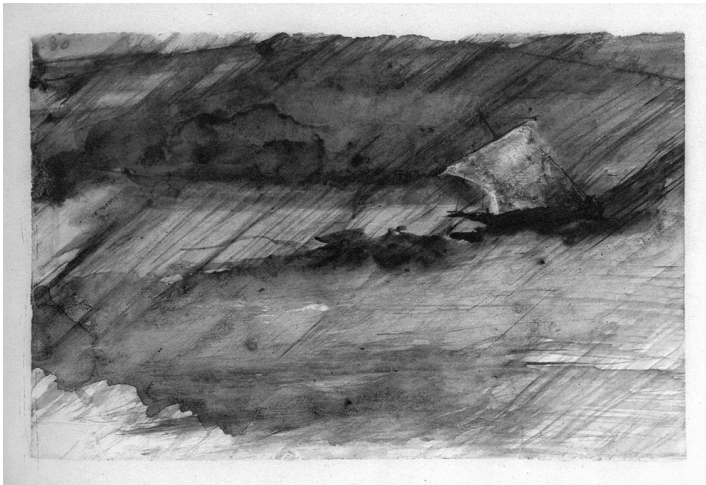
Már többször említettük, hogy Hugónál a táj elemei önnön költészetének dimenzióit is szimbolizálják, ebben az értelemben a versek nagy része metapoétikus szövegnek tekinthető. De ezen túl van még egy esztétikai jelentésrétege a tájnak, jelesen a tengernek vagy óceánnak, melyet legközvetlenebbül az Hugótól származó „óceán ember” fogalma fejez ki. Ez a fogalom az 1862-ben írt *William Shakespeare* című könyvében jelenik meg, melyben azt is mondhatnánk, hogy Shakespeare „ürügyén” Hugo a zseniről szóló elméletét fejt ki. Az „óceán ember” a zseni, akiben ugyanaz a végtelen rejlik, mint amit a tenger szimbolizál, s aki önmagából ki lépve, képes egyé válni a végtelennel. Schopenhauert idézve:

„... a zsenialitás az a képesség, hogy valaki tisztán csak szemlélőként álljon, a *szemlélésben elveszen*, azt a megismerést pedig, amely eredetileg kizárólagosan az akarat szolgálatára volna, e szolgálatból kivonja, vagyis a maga érdekét, akarását, céljait teljesen figyelmen kívül hagyja, ekkép saját személyiségéről egy ideig merőben lemondjon, hogy így tisztán megismerő szubjektum maradjon, *nem homályosuló világszem*”¹¹⁴.

Schopenhauer szavai akár Hugó szavai is lehetnének. A szemlélésben elvesző, a szemlélés tárgyával, azaz a mindenséggel tökéletesen azonosuló szubjektum, akiben koncentrálódik a mindenség, nem más, mint a zseni: „az örökösen felindult mindenség poklai és paradicsomai, ez a végtelen, ez a kiismerhetetlen, mindez egyetlen szellemben megtalálható, és ekkor ezt a szellemet zseninek hívják (...), s e lelkeket vagy az Óceánt nézni egy és ugyanaz”¹¹⁵.

FÜGGELÉK

1. Tempête (Vihar)



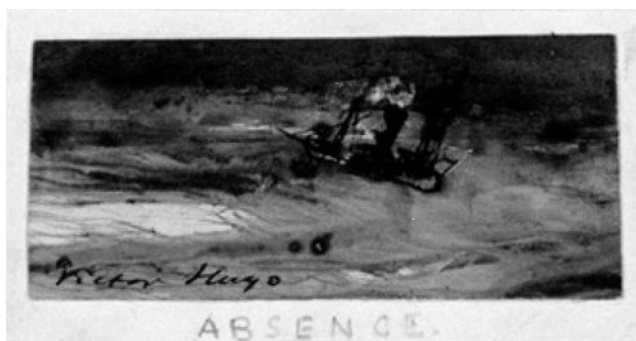
¹¹⁴ Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*, id. mű, 237. (Kiemelések tőlem, MJ).

¹¹⁵ Victor Hugo: *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, 1973, 38.

2. Le bateau vision (Hajó látomás)



3. Absence (Hiány)



4. Ma destinée (Sorsom)

