

## GULÁCSY ÉS A MŰVEI

*Marosvölgyi Gábor: Gulácsy Lajos  
Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2008.  
372 oldal, 14 990 Ft*

Gulácsy Lajos művészetéről idén megjelent egy album, amely a KOGART Ház Emlékkiállításának katalógusa is egyben, és mint monográfia azzal hívja fel magára a figyelmet, hogy a mester munkásságáról korábban megjelent könyvek szemléletmódjával radikálisan szembefordul. Szembenállása abból a felfogásból fakad, hogy Marosvölgyi Gábor a monográfia műfaji követelményeit illetően is a korábbi szerzőktől eltérő felfogást képvisel. A biográfia és a művek egymásra vetítése Gulácsy Lajos elmebetegségének provokációjában szinte elkerülhetlenné teszi, hogy az életműre mint egy élet történetének a dokumentumaira tekintsen az értelmező.<sup>1</sup> Ez az eljárás azonban azt a következményt vonja maga után, hogy a monográfus nem a műveket akarja érteni, hanem az embert, mert a műveket a személyiség megnyilvánulásaiaként fogja fel, a szorongás, a másság, a kívülállás, a téboly tünetegyüttesét állítja össze, láttelepet készít. Ezzel a megoldással az értelmező a művek számára nem tudja biztosítani azt a lehetőséget, amit a pszichológus megad páciense számára a feltárás során, a dialógus, a válaszadás jogát, ha már azt a beteg számára a történeti távolság okán úgysem kínálhatja fel.<sup>2</sup> Marosvölgyi Gábor el akarja kerülni a szakirodalomnak azt a hagyományát, amely Gulácsy elmebetegségét az egész életművére kiterjeszti. Ebből az alapállásból tesz kísérletet arra, hogy a műveket esztétikai elemzés alá vesse, és megszabadítsa őket a patológus értelemadástól, amely az esztétikai normákon kívül adott helyet számukra. Bevezetőjében hangsúlyozza, hogy monográfiájában együtt kívánja tárgyalni az esztétikai és a történeti elemzések tanulságait, ugyanakkor elismeri, hogy szemléletmódját meghatározza befogadói horizontja és kutatásának célkitűzései. Azokat a Gulácsy műveinek megközelíthetőségét nehezítő körülményeket, melyeket a szakirodalom hangoztat – mint magányossága, művészetének besorolhatatlansága, a képzelet és a hallucináció mint módszer bizonytalan megítélése<sup>3</sup> –, Marosvölgyi könyve egytől egyig cáfolja. Magányossá-

ga ellenében a művészbárátok visszaemlékezéseit, a közös műtermi szeánszok dokumentumait sorolja, a besorolhatatlanság ellenében a stílári hatások egyenkénti, részletes elemzését állítja elének, a képzelet és a hallucináció mint módszer nehezkes elfogadottsága ellenében annak a modernitásban betöltött szerepét és jelenbeli aktualitását hangsúlyozza. Egyedül az életmű szétszóródását, részleges gemmissülését és a hamisítás gyakoriságát ismeri el nehezítő körülményként, de hermeneutikus módszeréből következően ezt a felbukkanó vagy átértékelendő művek nyomán az újraértelmezés katalizátorának tekinti.

Monográfiájának felépítése emez elvek szerint sajátosan alakul. A könyv tulajdonképpen három részre tagolódik, *biográfiára, pályaképre* (ez tartalmazza a Gulácsy művészetében fellelhető stílári hatások és párhuzamok taglalását), illetve *motívumkutatásra*. Ez a felosztás azután azt eredményezi, hogy kutatási tárgyát háromszor járja körül, ám az ebből eredő ismétlések korántsem bizonyulnak unalmasnak, sőt, inkább érdekes a felbukkanásuk egy-egy újabb aspektus felől. A szöveg ezáltal töredezetre bontása csak fokoz. A biográfia alfejezeteit címként kiemelt évszámok képviselik, amelyek az életrajz jelentős pontjaira mutatnak rá, a pályakép az egyes stílusok neveivel tagolódik, a harmadik rész pedig a motívumok elkülönítésével. Ez a jegyzetszerű didaktika tovább erősíti azt – a szerző által célként megfogalmazott – tételt, miszerint az értelmezés nem végleges, a megállapítások kiegészíthetők, felülbírálnak, sőt a könyv egyenesen felszólítja olvasóját a kiegészítésekre, ahogyan a szerző magát is felszólítja egy majdani nagyobb volumenű oeuvre-katalógus elkészítésére. Az első rész biográfiája egyúttal korrajz is, írásos és képes dokumentumok bőséges használata jellemzi összeállítását, amely nem pusztán Gulácsy személyes történetének a megrajzolását eredményezi, hanem tanárainak, pályatársainak fotóival, az élettörténet helyszínéinek képeivel, az általa küldött levelezőlapok, korabeli plakátok közlésével a kutatás izalmába is bevonja olvasóját. Szemléletmódjának elevenségét tükrözi, hogy – a vizuáliskultúra-kutatás és a képkutatás szempontjaival egybehangzóan – a biográfiát követő pályakép felvázolásakor (a festmények elemzését előkészítendő) nem pusztán

a képzőművészetre korlátozva vázolja fel azt a vizuális világot, amelyik körülvette hőseit. Utal a korabeli Pest jelentős kiállításaira, a kiállítási módszerek sokféleségére, az utcaképet meghatározó kirakatok berendezési elveinek változására, a képes magazinok, albumok jelentőségére, a közlekedési eszközök keltette új vizuális élményre, de beszédessé válik ebben a gondolatmenetben a M.I.É.N.K. 1909-es 2. kiállításáról készült karikatúrák közlése is.

Marosvölgyi egy messzire vezető, téves forráskezelést is javít a képdokumentumok tárgyalása kapcsán. Régi adóssága a szakirodalomnak, hogy a Gulácsyról készült kosztümös fotókat ne előítéletek vagy a „beteg mester képe” koncepció alapján, hanem az életműben betöltött szerepét meghatározva és fotótörténeti szempontból is értékelje. Bár kortársak visszaemlékezései vallanak arról, hogy Gulácsy némelykor történelmi öltözetben jelent meg Párizs vagy az itáliai városok utcáin, a fényképek olyan egyszerű megítélése, mint e források hitelesítői, már csak abból az okból sem lehet kizárólagos, hogy a képek a korszak legjelentősebb fotográfusainak (Pécsi József, Székely Aladár, Rónai Dénes) műtermében készültek.<sup>4</sup> A képek kuriózumjellege megjelenik már Kosztolányi ESTI KORNÉL-jának abban a fejezetében is, amely hosszas, meglehetősen ironikus jellemzést ad a kávéházak művészeiről. Nehéz a következő szakaszt nem összefüggésbe hozni a Gulácsyról készült fotókkal. „*Itt volt Arácsy, a festő, aki firenzei lovagruhában fényképezette le magát, tőrrel az oldalán, amint zongorázik.*”<sup>5</sup> Az ironikus megjegyzés azután megbélyegzéssé gyűrűzött a szakirodalomban, amely – amint azt a 2002-ben kiadott, a magyar művészet történetét két kötetben összefoglaló munka is mutatja – az életmű téves megítéléséhez vezetett.<sup>6</sup> Marosvölgyi a fotók értő elemzését nyújtja, amikor a keletkezésük körülményeiről szóló vagy azzal kapcsolatba hozható forrásokat közli, a képeket mint műalkotásokat elemzi, összefüggésbe hozza azokat Gulácsy festett portréival, és felveti azt a kérdést, hogy mennyiben tekinthetők ezek a művek a fotográfusok és mennyiben Gulácsy Lajos alkotásainak.

A kötet legbővebb és a Gulácsy-kutatásban leginkább új szempontot érvényesítő része a motívumkutatást alkalmazó fejezet. A szerző meglehetősen röviden tér ki azonban annak

magyarázatára, hogy mi is az a módszer, amit alkalmazni kíván, módszertani hivatkozásokat egyedül a képi kontextus értelmezésével kapcsolatban alkalmaz, ott is másodlagos idézet formájában.<sup>7</sup> A motívumot a legkisebb önálló, zárt képi egységként határozza meg (tegyük hozzá a pontosság kedvéért: amelyik szemantikai értékkel bír). Gulácsy életműve esetében ez a kutatási irány – úgy tűnik – mégis telitalálnak bizonyul, hiszen az oeuvre-ben az ismétlődő, transzformálódó motívumok központi jelentőségűek. A szimbolizmus kitapintható hatása miatt a szimbólumok jelentőségének hangsúlyozása, valamint az ismétlődő témák (önportré, nőportré, bohóc stb.) már eddig is előkerültek a szakirodalomban, ám talán éppen az ismétlődés zavarbaejtő hasonlóságképzete miatt nem kerültek szisztematikus elemzésre. Pedig a Marosvölgyi által megrajzolt mátrix alapján elrendezett képek a katalógus lapjain csupán a lapozgatás közben is aprólékos tanulmányozásra szólítanak fel, a szerző sorait olvasva pedig a motívumok rendszerébe kapaszkodó finom, részletes műelemzések relevatív erővel hatnak. Rendszerének egyik tengelyén a *tájkép*, a *jelenet* és a *portré* műfaja helyezkedik el, ezeket jelentéstani értelemben fogja fel, míg a másik tengelyen az *időhöz*, a *spiritalitáshoz való viszonyuk* áll, valamint a *groteszk látásmód*. A megdöbbenő az, hogy a képtípusok e rendszerbe való beillesztésével a motívumok története sorstörténeté válik. Vagyis anélkül kapja meg a szerző az egyes művek jegyében a pszichopatológia tüneteit, hogy az elsődleges célja lett volna. „*1914 körül az életmű addigi több szálon futó linearitása megváltozik, oda-vissza mozgásba kezd: a korábbi témák átértékelődnek egy szürrealis ábrázolásmódnak megfelelően.*” (92.) A tudatos motívumkezelés allegorikus, szimbolikus, metaforikus, szürrealis analógiára építő módja lassan kaotikus öntörvényűségbe torkollik, minden teret kitöltő, súlytalan, lebegő alakjaival az ösztönvilág formáit veszi fel, míg a régi módszerrel készült művek átfestésre, feldarabolásra kerülnek, hogy beteljesíthessék az új szerkesztési elvet. (92.) A művek motívumok szerinti sorba állítása (a stiláris szempontok figyelembevétele mellett) néhány esetben átdataláshoz vezetett. A motívumok előtérbe állításával a – Gulácsynál egyébként is lényeges és a szakirodalom által eddig is kiemelt jelentőségű – képcímek ismételten a

figyelem középpontjába kerültek. A motívumok mentén létrejövő értelmezések alapján – a képcímek irodalmias jellegének megállapítása helyett – a szerző címet ajánl a több képcímen emlegetett művekhez, források alapján pontosítja a Gulácsy által használt címekeket, az újabb címadások helyett a kép tartalmának megfelelőbb változatot ajánl, leírásokból azonosít elveszett vagy elveszettnek hitt képeket a címükkel. Vagyis egyszerre igazi hermeneutika és – a művészettörténet mint rendszerező tudós értelmében is – igazi művészettörténetmunkát végez. Elemzése nyomán történetek bontakoznak ki az addig hangulatokként értett művekből, egyes művekhez többféle értelmezés is társul, hogy ezáltal is erősödjék nem kizárólagos voltak.

A motívumkutatás azért is szerencsés választás Gulácsy esetében, mert ennek révén a képzőművészeti alkotások együtt tárgyalhatók az életmű szintén jelentős részét kitevő irodalmi munkássággal, amely jórészt a képzőművészettel azonos motívumokból áll össze. Ezen a téren illethető némi kritikával Marosvölgyi munkája. A különböző művészeti ágak összehasonlító vizsgálata kedvelt téma a kettős tehetségű művészek esetében, hiszen az összevetés alapját itt az a kézzelfogható tény adja, hogy a különböző médiumok alkalmazója egy és ugyanaz a személy. Helmut Schvey a különböző tapasztalati elemek együttes jelenlétét Koskoschka, Klee és Kandinszkij néhány művét áttekintve a vizionáriusság fogalmával ragadja meg, amelyet Gulácsynál Marosvölgyi a spiritualitás kategóriáján belül vizsgál.<sup>8</sup> A különböző médiumok által hordozott műveket Schvey a stilisztikai hasonlóságok mellett – a motívumkutatáshoz hasonlóan – tematikai egyezések, sőt festett / megnevezett színek és szimbólumok jelenléte alapján állítja egymás mellé, egységes szimbólumnyelvet mutat ki a különböző műformákban létrejött munkák között, majd arra a következtetésre jut, hogy ezeknél az alkotóknál az egység tapasztalata iránti vágy húzódik meg az alkotásmód mögött.<sup>9</sup> Ha azonban mindez igaz lehet is, ott lebeg a kérdés: Van-e értelme a különböző művészeti ágakban született művek mögé egységes művészetkonceptiót feltételezni? Kell-e egységes szerzői identitást társítanunk a különböző típusú művekhez? És ha igen, felderíthető-e ez? Marosvölgyi munkája tehát ebbe a logikai közegebe il-

leszkedik, bár a motívikus háló megrajzolásával az egész életműre kiterjesztett módon. A fenti kérdéseket azonban nem teszi fel elemzéseiben.

Noha a motívumrendszerbe gondosan beilleszti az oda vonatkozó szöveghelyeket is – a képek részletes és értő értelmezése mellett a szövegek elemzése látványosan elmarad. Eljárását egyedül az indokolja, hogy a motívumtár bemutatása érdekében csupán demonstrálják a rövid irodalmi részletek a hasonlóságokat, hiszen egy alapos interpretációhoz az egész szöveg kontextusába kellene helyezni őket, ami talán szétfeszítené a fejezet kereteit. Megoldása mégis azt a benyomást kelti, mintha a szerző úgy gondolná, hogy az irodalmi idézet – szemben a képi idézettel – önmagáért beszél, ezért nem szorul további magyarázatra. Az életmű két különböző mediális kibontakozásának egyenlőtlen megítélését némiképp tompítja, hogy a pályaképféjezet képzőművészetet bemutató, stílári bontású tárgyalásához hasonlóan a szövegek irodalmi párhuzamait is tárgyalja – a többféleképpen értelmezhető SZÖVEGEK A MARGÓN cím alatt.

Bár olyan, az irodalmi művek státusát megkérdőjelező hibába Marosvölgyi nem esik, mint (az egyébként Gulácsy irodalmi munkásságának a köztudatban való elültetése területén elvitathatatlan érdemeket szerzett) Szabadi Judit, aki több írásában, több helyen az irodalmi idézeteket Gulácsy személyes vallomásának, az egyes szereplők mondatait a szerző ars poeticájának könyveli el,<sup>10</sup> néhol Marosvölgyi is problémamentesen azonosítja a Gulácsy szövegeiben többször felbukkanó Louis Gaulois-figura mondatait szerzőjének vágyaival és véleményével (77.). Pedig Gaulois is részévé válhatna a motívumtárnak a szerepönarcképek között, mivel nem csupán szépírásaiban bukkann fel többször, ahogyan például regényében, a PAULINE HOLSEEL-ben, hanem képsznígnóként is találkozunk vele. Ez a szerep éppen az életmű és a modernitás kapcsolatának problematikájához szolgálhat adalékként. A név és hasonlósága a szerző nevével egyszerre utal a regényalak és a személy közti összefüggésre és a köztük levő szükségszerű távolságra. A szerző saját nevének alkalmazásával elidegeníti azt önmagától, ugyanakkor az erre a szereplőre való emlékezés gesztusaiban, illetve a regényben halálának említésével a szerzői személyazonosság

kérdését veti fel. A narratíva jelene ott kezdődik, ahol „*a hang elveszti eredetét, a szerző belép a saját halálába*” – ahogyan ezt Barthes írja alapvető tanulmányában.<sup>11</sup> A PAULINE HOLSEEL írója és a Gaulois szignó festője a barthes-i értelemben vett modern író és festő, aki saját szövegével és képével egy időben születik, elemelve a szerzőt történeti jelenétől, amely általa válik hangsúlyossá, hogy a mű emlékezetszerű, vagy a szerző halála bele van írva a szövegbe. A szerző az alteregóképzéssel annak ellenére, hogy az értelmezés számára megszabadítja a művet önmagától, névvariációjának beírásával a mű genezise felől fenntartja jogait.

Az írásművek vizsgálatakor nem mehet el a mellett a tény mellett sem egy, a Gulácsy munkásságát összegző munka, hogy azok egy jelentős része az ún. művészpróza műfajába sorolható vagy a PAULINE HOLSEEL a művészregények közé, amelyek sajátja, hogy a művészetre vonatkozó alapvető kérdéseket tematizálják, ahogyan Gulácsy több írása is a szerző, a mű és a befogadó kapcsolatát modellező szöveg.<sup>12</sup> Gulácsy műveinek a modernitáshoz való szerves kötődését bizonyítja ez, valamint az a szempont, amely a századforduló művészregényeinek a magyar irodalom történetében betöltött szerepét abban látja, hogy hozzájárultak a XIX. század realizmusában kételkedő modernség regénypoétikájának kialakításához.<sup>13</sup> Ezek a művek szabadulni igyekeznek a mimézis kényszeréből, hogy felhívják a figyelmet fiktív voltukra, hogy cselekményük bonyolításánál feladják az oksági elvet, hogy a cselekmény szerepét csökkentse, hogy szakadozott, nyitott szerkezetet alakítsanak ki, hogy a köznyelvi kommunikáció automatizmusait megakasszák, és hogy más művek felidézésével vagy megnevezésével szövegközi helyzetet teremtsenek.<sup>14</sup> Az említett szempontok közül mindegyik jellemzője lehet Gulácsy Lajos művészettematikájú szövegeinek.

Képzőművészeti és irodalmi szempontból külön tárgyalva jelennek meg Marosvölgyinél a na'conxypani képek és történetek, helyesebben együtt a motívumok tárgyalásakor csupán a groteszk városképeknél és jeleneteknél bukannak fel, de itt is szinte kizárólag a képeket említve. A motívumok rendszerezése okozza, hogy ez így alakul, pedig Na'conxypan világgal kapcsolatban különösen érdekes lenne a különböző művészeti ágakba sorolható művek

együttes elemzése. Kiemelném itt a világ szót, hiszen Gulácsy művészi világán belül teremtődik meg egy másik, határozottan elkülönített terület, amelynek mesés elemei hangsúlyozottan a fikció birodalmát építik. Marosvölgyi a képzelet tematizálásaként értelmezi ezt a tartományt, amelyben képi vonatkozásait illetően a groteszk mellett az irónia és a karikatúra-jelleg a domináns, és mint világ „*hangsúlyosan nyelvi szinten is létezik*”. (L. például a Na'Conxypani szótárt.) A halandzsafeliratok a védjegyei, amelyek jelzik, hogy milyen szemantikai mezőben értelmezhetők. (82.) Ezek a felismerések kapcsolhatók a művészpróza modernségéhez fűzött megjegyzéseimhez, és kiegészítik azt a felfogást, amely az alkotó Gulácsyt immár nem mint intuitív, ösztönös művészt tekinti, hanem tudatos, műveire és a művészetre reflektáló művésznek. Na'Conxypan egy ilyen értékelésben a művészet autonómiájának komplex programban való bemutatására tett kísérlet lehet, korai példája a magánmitológiai létrehozásának, az egész életműveket végigkísérő vagy kitevő összefüggő fikcióalkotásnak, mint amilyenek később konceptuális projektekben valósulnak meg.<sup>15</sup>

Noha Marosvölgyi könyve előszavában áttekinti a Gulácsyról szóló korábbi monográfiákat, használja az eddig felgyülemlett róla szóló szakirodalmat, és ezzel felvázolja valamelyest a Gulácsy-recepciót, úgy vélem, érdemes lenne ezt több szempontból bővíteni. Fontos rész Marosvölgyi írásában az a szakasz, amelyben a századforduló betegségre való viszonyát, a pszichés betegségek és az alkotás kapcsolatának korra jellemző felfogását mutatja be, bevonva Gulácsy erre vonatkozó nézeteit. Egy, a Gulácsy-kultusz alakulására koncentrálnó kutatás feladata lenne, hogy ezt a betegség-felfogást Gulácsy megítélését és műveinek befogadástörténetét illetően részletesen elemezze. Egy ilyen munkának – véleményem szerint – magában kellene foglalnia a szakirodalom vizsgálatán túl a Gulácsy alakjához köthető irodalmi említéseket, kezdve Juhász Gyula híres versével, amely Na'Conxypan és a téboly birodalmának azonosításában talán a szakirodalomra nézvést is döntő fontosságú lehetett.<sup>16</sup> De érdemes lenne számot vetni a festői és irodalmi világra hivatkozó művészettel is, Na'Conxypan továbbélésével, a Gulácsy-festmények műkereskedelmi értékének változásával,

azokkal a kiállításkonceptiókkal, amelyek a műveket szerepeltették, és talán hamisításának történetével is.<sup>17</sup>

### Jegyzetek

1. Főként igaz ez a kortárs, Lehel Ferenc monográfiájára: Lehel Ferenc: GULÁCSY LAJOS DEKADENS FESTŐ ÉLETE, Bp., 1922; de igaz Szabadi Judit 1983-as monográfiájára is, amely 2007-ben átdolgozott, bővített kiadásban jelent meg. „*Gulácsy életformája, esztétikai hitvallása, életbölcselete egyetlen homogén minőségé áll össze: az életévé. Így tehát az a mód, ahogyan festett, nem lehetett intellektuális spekuláció vagy művészeti teória, de nem lehetett a divat követése vagy egy festői irányzatba való beépülés sem. Hiszen az volt, ami: életfeltétele.*” Szabadi Judit: GULÁCSY LAJOS. 2007. 156.
2. Vö. Alexander Plato: TÖRTÉNELEM ÉS PSZICHOLÓGIA – ORAL HISTORY ÉS PSZICHOANALÍZIS, PROBLÉMAVÁZLAT ÉS SZAKIRODALMI ÁTTEKINTÉS. Ford. Hidas Zoltán. In: *Korall*, 21–22., 2005/nov. 31.
3. Vö. Szabadi, 2007. 7. kk.
4. Szabadi Judit így értékeli ezeket a képeket: „*Ahogy a »gyöngéd almazöld Watteau-kabátkát« öltött magára »olvadékony selyemből«, olyan természetességgel ült oda reneszánsz ruhában a harmóniumhoz, vagy Szent Lajosnak maszkírozta magát, vagy Hamlet-kosztümben merengt – ezekről a tényekről fényképek vallanak az utókor-nak.*” Szabadi, 2007. 145.
5. Kosztolányi Dezső: ESTI KORNÉL, I., 2000. 76.
6. Meglepő, hogy ez a tankönyv jellegű összefoglaló munka csupán egy mondatot szentel Gulácsynak, és az sem műelemző, hanem inkább pszichologizáló. „*Eber álmokban élte életét Gulácsy Lajos, a reneszánsz kosztümökbe öltöző [kiemelés a cikk szerzőjétől], magát különböző korokba és a saját maga teremtette mesevilágba, Naconxipánba képzelő szimbolista festő.*” Beke László: A 20. SZÁZAD KÉPZŐMŰVÉSZETE. In: Beke László, Gábor Eszter, Prakfalvi Endre, Sisa József, Szabó Júlia: MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET 1800-TÓL NAPJAINKIG. Bp., 2002. 311. A kötet két képet közöl illusztrációként Gulácsy tárgyalásához. Az egyik a róla készült Hamlet-kosztümös fotó (Pécsi József műterméből), a másik Gulácsy ceruzarajza Hamletről. A józanság és a téboly határán egyensúlyozó hős kapcsán a párhuzamba állított képek témája sem mellékes üzenet a kötet szerkesztőitől. I. m. 310., 312.
7. A szűkszavú módszertani megalapozást betudhatjuk talán annak, hogy a kiadó az albumot a nagyközönség számára kínálja elsősorban, bár sorozattevők (Acropolis Artium), amelyben a XX. századi magyar képzőművészetet kívánják monografikus munkákkal bemutatni, a művészettörténész-szakma számára jelent elsődleges szakmai kihívást, amely a tudományos megalapozottság bizonyításának és a közönség felé való nyitás egyensúlyának egyik próbaköve lehet.
8. Gulácsy életművében a színek és a szimbólumok festett és írott előfordulásainak kutatásához kiindulópontként szolgálhat még Eisemann György 1991-es írása, amelyben a színek szimbolikus jelentőségére hívta fel a figyelmet a szerző irodalmi műveivel kapcsolatban. Eisemann György: A SZÉPSÉG MÁGIÁJA. In: *Új Művészet*, 1991, 7. sz. 65.
9. Schvey, Henry: DOPPELBEGABTE KÜNSTLER ALS SEHER: OSKAR KOKOSCHKA, D. H. LAWRENCE UND WILLIAM BLAKE. In: LITERATUR UND BILDENDE KUNST. Szerk. Weisstein, Ulrich. Berlin, 1992. 79. 82–84. Ehhez hasonlóan gondolkodik Szabadi Judit is, amikor Gulácsy metaforáit a belső látás kivételéseinek nevezi, és úgy véli, ez az összefüggés párhuzamba állítható a mester egységes művészetről vallott nézeteivel. Szabadi, 2007. 140.
10. L. pl. e cikk 4. jegyzetében a Szabadi Judittól vett idézetet. Ill. Szabadi Judit: GULÁCSY. 1969. 8.; Szabadi Judit: A MAGYAR SZECCESSZIÓ MŰVÉSZETE. Bp., 1979. 67.
11. Roland Barthes: A SZERZŐ HALÁLA. Ford. Babarczy Eszter. In: A SZÖVEG ÖRÖME. Bp., 1998. 50.
12. Györffy Gabriella: SZÓ- ÉS KÉPVISZONYOK GULÁCSY LAJOS PRÓZÁJÁBAN. In: <http://www.c3.hu/~prophil/profi052/gyorffy.html> (2008. 05. 10.)
13. Bodnár György: A MŰVÉSZREGÉNY MINT AZ INTERTEXTUALITÁS KORAI FORMÁJA. In: *Literatura*, 1991. 225.; hasonlóan: Gyarmati Krisztina: ESZÉTIZMUS ÉS INTERMEDIALITÁS A SZÁZADFORDULÓ PRÓZÁJÁBAN. In: A KÁNON PEREMÉN, AZ IRODALMI MODERNÉG ALAKVÁLTOZATAI A XIX–XX. SZÁZAD FORDULÓJÁBAN PRÓZÁJÁBAN. Szerk. Eisemann György. Bp., 1998. 61.
14. Bodnár, 1991. 225.
15. Például Gellér B. István NÖVEKVO VÁROS projektje.
16. „*Bohókás agyszüleményei betelhetőkkelé váltak egy valóságtól – de káprázattól is! – merőben eltérő koordináta-rendszerű világba, melyet Na'Conxypánnak keresztelt el, és Na'Conxypán lakói számára mindazt a szabálytalanságot megengedte, illetve természetiüké tette, ami miatt ő maga a józanok szemében gyakran komikussá vált.*” Szabadi J., 2007. 194. Illetve: „*Na'Conxypán teremtője és uralkodója így válik egyszersmind népe áldozatává...*” Szabadi J., 2007. 209. A kérdésről: Szepesi Attila: HOL VAN NA'CONXPÁN? In: *Hitel*, 1997/2. 90–94.
17. Szabadi Judit könyvének két utolsó fejezete címeivel azt sejteti, hogy a fent felvetett problémákkal foglalkozik (ZÁRSZÓ HELYETT: SORS, SZEMÉLYISÉG ÉS LEGENDA, valamint A GULÁCSY-MŰVEK UTÓÉLETE), ám az előbb említett – a monográfia kiindulásának megfelelően – elsősorban a művész személyiségét kutatja, a másik pedig két műről készült fotóról szól, amelyeket Gulácsy velencei kezelőorvosának leszármazottján keresztül ismer a magyar kutatás.

Csanádi-Bognár Szilvia