

Tanulmány

Szegedy-Maszák Mihály

A MŰVÉSZETEK TUDOMÁNYKÖZI KUTATÁSA

„a kutatás a legkeményebb és
olykor a legőrültebb utópia”
(Pierre Boulez)¹

Töprengéseim címének két utolsó szavát csakis erős kockázattal használhatom. Legyen szabad először arról szólnom röviden, miért nem lehet magától értetődően kutatásról beszélni ebben az összefüggésrendszerben. Maguk a művészek főként akkor folyamodnak a kutatás elnevezéshez, ha úgy vélik, célkitűzéseikben erősen különböznek a korábbi művészektől. 1955-ben Michel Butor *A regény mint kutatás* címet adta egy cikkének. Az „elbeszélés (récit) laboratóriumá”-nak nevezte a regényt, „formai kezdeményezésről (invention)”, „új formák kereséséről” értekezett.² A laboratórium természetesen átvitt (metaforikus) értelemben szerepelt a szövegében, körülbelül úgy, ahogy némelyek már évtizedekkel korábban is „kísérleti regény”-t emlegettek – például 1939-ben egy népszerű ismerettár „fáradhatatlan kísérletező”-ként jellemezte Virginia Woolfot,³ egy három évtizeddel későbbi pedig „kísérletek sorának” nevezte jelentős műveit.⁴ Történetileg az el-
lentmondás aligha tagadható, hiszen Zola értekezése, *A kísérleti regény* (1880) olyan pozitivista ábránd jegyében fogant, amelyet Woolf és a regény más huszadik századi újítói határozottan megtagadtak. Az író nevezetes esszéje, a *Modern Fiction* (1919) kifejezetten azt utasította el, hogy az elbeszélő próza a természettudományos kísérlethez hasonlítson. Jellemző, hogy a második világháború után Raymond Queneau az Ouvroir de Littérature Potentielle nevű mozgalom meghirdetésekor már hangsúlyozta, hogy „nem kísérleti irodalomról van szó”,⁵ és e minősítő jelentésköre napjainkra kifejezetten bizonytalanná vált, különösen az olyan közleményekben, amelyekben az egyik művészeti ág tudósa egy másikra vonatkozó megjegyzést kockáztat meg. A Fluxus-mozgalom egyik ismert művé-

¹ Pierre BOULEZ: *Orientations: Collected Writings*. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1986. 526.

² Michel BUTOR: *Essais sur le roman*. Gallimard, Paris, 1969. 9., 11., 13.

³ John MULGAN (ed.): *The Concise Oxford Dictionary of English Literature*. Clarendon Press, Oxford, 1939. 561.

⁴ David DAICHES (ed.): *The Penguin Companion to Literature 1: Britain and the Commonwealth*. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1971. 560.

⁵ Raymond QUENEAU: *Bâtons, chiffres et lettres*. Gallimard, Paris, 1965. 322.

szettörténésze például John Cage-et említi „kísérleti zeneszerző”-ként.⁶ Zenész aligha folyamodik e megjelöléshez, körvonalazatlansága miatt. A közelmúltban, az *Új Zenei Újság* 2006. december 9-én elhangzott műsorában Steve Reich egyenesen a szerinte már halott romantikus örökség egyik utolsó képviselőjének nevezte Cage-et. Megkockáztatható a föltevés, hogy általában a kívülálló minősít kísérletinek némely műalkotásokat, mert kellő szakértelem híján nem ismeri föl a bennük észrevehető szabályszerűségeket.

Korántsem akarom lebecsülni azt, ahogyan Butor az események időrendjét, az elbeszélés ütemét, az igeidők s a személynévmások használatát, a cselekmény vagy a leírt szöveg térbeliségét bonyolította. Mindössze arra emlékeztetnék, hogy a *Passage de Milan* (1954), az *Időhasználat* (1956), *A módosulás* (1957) és a *Fokozatok* (1960) megírása után fölhagyott a regényírással. Lehetne úgy fogalmazni: az „új regény”-ről kiderült, hogy szokatlansága voltaképp viszonylagosabb, mint eleinte hinni lehetett. Bebizonyosodott, hogy e mozgalom képviselői olyan eljárásokat vezettek be, amelyek régebben fölvetett lehetőségek újrafogalmazásaiként is értelmezhetők. A mai olvasó már úgy gondolhatja, hogy Raymond Queneau *Le Chiendent* (1933) vagy Raymond Roussel *Locus solus* (1914), sőt akár André Gide *Paludes* (1895) című könyvét is lehet „új regény”-ként értelmezni.

A Butor által használt szó is sugalmazhat utalást a múltra, hiszen a „re(-)cherche” nemcsak a CNRS (Centre National de Recherche Scientifique) kutatóközpont és a Pompidou Központban működő IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) nevében, de Proust főművének címében is szerepel, vagyis olyan keresést sejtet, mely az újra-megtalálás fogalmát is föltételezi. Mint ismeretes, az *À la recherche du temps perdu* utolsó részének a *Le temps retrouvé* az elnevezése.

Proust alkotása természetesen arra is emlékeztethet, hogy a jelen a múltat is mindig átírja. A számítógépes művészet és irodalom korában az *À la recherche du temps perdu* szövegváltozatait szövegen túli szöveggként (hypertext) lehet értelmezni. Könyvként kinyomtatható és vonalszerűen előrehaladva elolvasható mű helyett műszaki szakemberek segítségével számítógépre vitt, nyitott szöveghalmazról van szó, amely a használatól cselekvő döntéseket igényel, hiszen egyes részei elvileg bármely más részeivel összefüggésbe hozhatók.

Az „új regény” példájából egyúttal másik következtetés is levonható: a huszonegyedik század elején a kultúra és az avant-garde viszonyát a termelés és a kutatás viszonyához lehet hasonlítani. A kérdés csupán az, mennyiben szükségszerű, hogy e kutatást a tizenkilencedik századra jellemző, szűkített értelemben nevezük művészetnek. Talán célszerűbb az ars régebbi, tágabb fogalmához visszatérni.

A természettudományokban lehet előrelépés abban az értelemben, hogy a későbbi mintegy elavulttá teheti, fölválthatja a korábbi. Ezen a területen teljesen indokolt paradigmaváltásról beszélni. A ptolemaioszi világméretet fölváltotta a ko-

⁶ Astrit SCHMIDT-BURKHARDT: *Maciunas' LEARNING MACHINES: From Art History to a Chronology of Fluxus*. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, 2003. 24.

pernikuszi, a látható vagy hallható analóg másolását a számjegyes (digitális). „Mától fogva a festészet halott.” Ha igaz, Paul Delaroche tette ezt a kijelentést, midőn megmutatták neki Daguerre első fényképeit. Öt évvel korábban, 1834-ben Delaroche és John Martin alkotásait támadta meg Théophile Gautier: „Néhány századdal ezelőtt Raffaello és Michelangelo alkotott, most Paul Delaroche úr fest, mert haladunk (parce qu'on est en progrès).”⁷ Ez az idézet alkalmas kiindulópont lehet ahhoz, hogy fölismerjük, mennyire veszélyes a művészetekben paradigmaváltásról beszélni. 1834-ben sokak szerint Martin és Delaroche festészete számított haladásnak. Daguerre 1839-ben bemutatott találmánya jelentékeny mértékben okolható művészetük leértékelődéséért. Delaroche képein alig van nyoma az ecsetkezelésnek, amelyet a fényképezés határain túlmutató jellegzetességként lehet minősíteni. Delacroix is alighanem erre gondolt, amidőn az „exécution” fogyatékoságáért róttá meg azt az arcképet, melyet Delaroche közvetlenül a halála előtt készített Thiers-ről. Delacroix 1856. december 9-én látta e festményt az ismert államférfi s történetíró otthonában, és naplójában így jellemezte: „gyenge kivitelű, jellegtelen munka. [...] Egy műkedvelő kitartásra valló ujjgyakorlata”.⁸

Úgy is fogalmazhatunk: némelyek azt hiányolhatták Delaroche festészetéből, amire a fényképezés nem volt képes. Gautier természetesen azért is utasította el a képeit, mert úgy gondolta, a festészet nem lehet irodalmias, nem szemléltethet valamely történetet, így a társadalmi haladást sem. Csakis saját törvényeinek tartozik felelősséggel, mert a formákat kizárólag az egyes művészeti ágakra jellemző közeg (médium) teremtheti meg. Nehéz volna elhallgatni, hogy romantikus szerzőként azt a lehetőséget is kizárta, hogy a későbbi művészet bármilyen vonatkozásban magasabb rendű a korábnál, s ezáltal szembehelyezkedett azzal a felfogással, mely szerint a művészettörténet valamilyen haladásnak az elbeszélése. Ez a szemlélet végső soron annak a föltevésnek mond ellent, amely szerint a művelődést a piac szabályainak megfelelően az előrejutás elve irányítja.

A tizenkilencedik század második felében a történeti festészet ellenzői az anekdotikus jellegtől igyekeztek megszabadítani a művészetet. Whistler azt hangoztatta, hogy „a képek saját érdemmel, nem drámai, legendaszerű vagy helyi értékkel kell rendelkeznie”.⁹ Delaroche szívesen merített ösztönzést irodalmi művekből. *Richelieu bíboros bárkája a Rhône folyón* (1829) című festménye például Alfred de Vigny regénye, a *Cinq-Mars* (1826) alapján készült.

A történelem kacskaringóira jellemző, hogy Delaroche tevékenységének leértékelődése után a művei iránt megnyilvánuló érdeklődés újabb fokozódása is az új hordozó közegek (médiumok) kialakulásával hozható összefüggésbe. 1897-ben a Lumière, 1902-ben a Pathe, majd 1908-ban a Film d'Art cég *Guise herceg meggyilkolását* megjelenítő mozgóképet Delaroche *Assassinat du duc de Guise au château de Blois en 1588* (1832) című festménye alapján forgatták. Képeinek újabb s még

⁷ Théophile GAUTIER: *Mademoiselle de Maupin*. Garnier/Flammarion, Paris, 1966. 51.

⁸ Eugène DELACROIX: *Journal 1822–1863*. Plon, Paris, 1996. 619.

⁹ James Abbot McNeill WHISTLER: *The Gentle Art of Making Enemies*. Dover, New York, 1967. 127.

hangsúlyosabb átértékelése következett be az 1990-es években, amikor a művészettörténet-írás a művelődéstudomány (cultural studies) és az új historizmus hatása alá került és a korábbihoz képest nagyobb figyelem szentelődött a népszerű (populáris) művelődésnek. Ebben a szellemben rendezték meg 1995-ben a párizsi Grand Palais-ben a *Francia festészet 1815-től 1850-ig (La peinture française de 1815 à 1850)*, 1995-96-ban Nantes és Besançon Szépművészeti Múzeumában *A romantika évei (Les Années romantiques)*, majd Nantes és Montpellier városában, 2000-ben a *Paul Delaroche: Festő a történelemben (Un peintre dans l'histoire)* című kiállítást. A korábban akadémikusnak nevezett művész úgy méltatták, mint a romantika képviselőjét. Stephen Bann, a bristoli egyetem művészettörténet tanára, 1997-ben megjelent könyvében a társadalmi érintkezés (kommunikáció) sajátos alakzataként, kulturális gyakorlatként, a társadalom s a politika, a tudomány s a technika történetével együtt vizsgálta a festészetét. A hatástörténetre összpontosította a figyelmét, márpedig Delaroche munkásságának tekintélyes a hatástörténete, pontosan a változó értékelések miatt. Bann szerint Delaroche képes volt „új idióma kialakítására, nagy vonalakban Raffaello mintájára, de a szimbolizmus elődjeként [...], a fénynek rendkívülien (strikingly) eredeti használata révén”.¹⁰ Példaként a *Pico della Mirandola gyerekkora (1842)* és a *Herodias (1843)* című képet említette.

Abban az előadásban, amelyet „Az újkori világkép megalapozása a metafizika révén” címmel 1938. június 9-én, a freiburgi egyetemen tartott, Heidegger arra emlékeztetett, hogy a művészet nem ismeri a természettudományos kutatásra jellemző fejlődést. „Senki nem juthat arra a megállapításra, hogy Shakespeare költészete előrelépést jelent (sei fortgeschrittener) Aiszküloszéhoz képest.”¹¹ Dilthey szellemében fogant érvelése szerint a tapasztalati (empirikus) természettudomány fejlődésétől és a műszaki (technikai) tökéletesedéstől annyiban térnek el a magyarázatot előtérbe állító szellemi vagy történeti tudományok, hogy kutatásuk nem irányulhat pontosságra (egzaktságra). „A történeti szellemi tudományok pontatlansága (das Unexakte) nem fogyatékoság, hanem az ilyen jellegű kutatás lényegi igényének a teljesítése.”¹²

Ha ez igaz, akkor a művészetek tudományközi mérlegelése a kutatásnak egymástól lényegesen eltérő módozatai között létrejövő kölcsönhatást jelenthet. Három hevenyészett példával élve: az énekes művek hatástörténete, az előadói hagyományok értelmezése támaszkodhat az emberi hang fizikai és a hangképző szervek élettani (fiziológiai) vizsgálatára, mint ahogyan a festmények hatástörténete is a különböző anyagok vegytani elemzésére vagy a irodalmi művek az ismerethordozó közegek (médiák) tanulmányozására. Az általam használt ige talán világossá teszi, hogy kapcsolatról van szó, tehát nem azonosságról. Az egyik nem helyettesítheti a másikat. Az anyagtudományi kutatás segítheti, de nem pótolhatja

¹⁰ Stephen BANN: *Paul Delaroche: History Painted*. Princeton University Press, 1997. 16.

¹¹ Martin HEIDEGGER: *Holzwege*. 6., durchgesehene Auflage. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1980. 75.

¹² I. m. 77.

az értelmezést. Erre figyelmeztet a számítógépes irodalomtudomány egyik szakértőjének a következő szembeállítás: „A képzelet számára a (szóbeli, írott, nyomtatott vagy elektronikus) szöveg anyagi volta megtestesülés, nem pedig eszköz. A tudós és a kutató számára viszont a kifejezés közegei (media) elsődlegesen fogalmi haszonnal bírnak, vagyis inkább eszközök, s nem célok.”¹³

A művészetek tudományközi kutatása azt a kérdést sem kerülheti meg, valóban igaz-e, hogy „az egyik művészet értelmezi a másikat” – ahogyan Ezra Pound költő, zeneszerző és képzőművészeti író állította,¹⁴ megelőzve a Rauschenberg-ről értekező Cage-et, a francia festészet hagyományáról mint „a saját logikája szerint kialakuló szellemi lehetőség”-ről elmélkedő Yves Bonnefoy-t¹⁵ vagy a Kleeről könyvet író Boulezt.¹⁶ Némi túlzással azt mondhatjuk, hogy majdnem minden műalkotást a különféle ismerethordozó közegek jellemeznek (multi- és intermédia jellegűek). William Shakespeare és Richard Wagner, Michelangelo, William Blake, Eugène Fromentin, Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Wyndham Lewis, vagy a magyarok közül Kós Károly és Kassák Lajos alkotásaitól a képekkel társított (illusztrált) könyvekig és a megzenésített szövegekig, a kép- és hangköltészetig, a programzenéig és a címmel ellátott képekig, az értekezőként is tevékeny művészek vagy a konceptualisták tevékenységéig és a Fluxus-mozgalomig számtalan közismert példára lehet hivatkozni. Némely esetben egyenesen azt lehet állítani, voltaképp eldönthetetlen, hogy a létrejött terméket melyik művészeti ághoz célszerű sorolni. Kurt Schwitters 1922 és 1932 között készült *Ursonate* című alkotását 1993-ban a Wergo cég zeneműként hozta forgalomba.

Nem a peremen elhelyezhető jelenségekről van szó, hanem olyan lehetőségekről, amelyek a művészetekben általában adóttak. „Az írást két másféleség, hang és látás, beszélő és néző alany fogja közre” – állítja a képelmélet egyik jelenkori művelője.¹⁷ Egy évszázaddal korábban, Mallarmé – mellesleg Whistler képeinek értelmezője és legjelentősebb értekezésének fordítója – „nyomdai elrendezés”-ként határozta meg a könyvet és „magányos, hallgatag hangverseny”-ként az olvasást.¹⁸ Az 1897-ben megjelent *Kockavetés (Un Coup de Dés)* ennek a talán inkább látszólag kettős, valójában nagyon is egységes eszménynek a szellemében fogant: a szöveg térbeliség, ám egyúttal partitúra, melyet a befogadónak „hallania”, azaz megszólaltatnia kell. 1927–28-ban Ezra Pound is hasonló tanulságot vont le *Énekek (Cantos)* című nagy terjedelmű költeményének írása közben. Állítása szerint az, amit irodalomnak szokás nevezni, mindig a zene és a képzőművészet között ingadozik, hiszen egyrészt a fülre ható „melopoeia”, amelynek érzékeléséhez nem kell

¹³ Jerome MCGANN: *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*. Palgrave, New York, 2001. 54.

¹⁴ R. MURRAY SHAFER (ed.): *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*. New Directions, New York, 1977. 39.

¹⁵ Yves BONNEFOY: *L'improbable suivi de Un rêve fait à Mantoue*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Mercure de France, Paris, 1980. 57–59.

¹⁶ Pierre BOULEZ: *Le pays fertile: Paul Klee*. Gallimard, Paris, 1989.

¹⁷ W. J. T. MITCHELL: *Picture Theory*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994. 114.

¹⁸ Stéphane MALLARMÉ: *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henry MONDOR et G. JEAN-AUBRY. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Paris, 1945. 380.

ismerni a nyelvet, amelyen a megnyilatkozást létrehozták, másfelől „phanopoeia”, amely egyszerre jelentheti az írásképet és az olvasás térbeliségét – ez utóbbi szöveg és olvasó párbeszédét, tehát a befogadás időbeliségét is magában foglalja – és csak harmadsorban egyik nyelvről a másikra lefordíthatatlan „logopoeia”.¹⁹ Talán még az a föltevés is módosításra szorul, mely szerint a „szöveg független a hordozójától”,²⁰ mert létezési módja elválaszthatatlan a közeg (médiüm) látható és hallható anyagától. Ezért indokoltan tette szóvá a számítógépek irodalomtudományi hasznosításának magyar kezdeményezője, hogy a „kódexek nemzetközi összefogásban készülő számjegyesítése nem nélkülözi a barbárság bizonyos jegyeit: a legtöbb könyv lapjait szövegrögzítés nélkül, mint afféle képeket rögzítik”.²¹

Mallarmé és Pound felfogásának a szellemében indította el az 1990-es években Morris Eaves, Robert Essick és Joseph Viscomi Blake,²² illetve Jerome MacGann Dante Gabriel Rossetti műveinek²³ hálózati kiadását. Hasonlóan többféle közegre kiterjedő tárház létrehozására volna szükség Kassák, sőt a dallamokra verset író magyar költők műveinek esetében is. Az 1601 előtti magyar versek és az őket tartalmazó 1701 előtti kéziratok és nyomtatványok gépi nyilvántartása²⁴ ugyan számol a dallamokkal, de – egyelőre – nem tesz hozzáférhetővé hangzó anyagot. Franz Kafka műveinek Mauro Nervi által 1998-ban elindított hálózati kiadása²⁵ – mely az eredeti német nyelvű szövegeket a kéziratok alapján szerepelteti, és folyamatosan tájékoztat a fordításokról, a műveket tárgyaló értekezésekről, sőt Kafka alkotásainak mozivásznonra vitt változatairól és a szövegek ösztönzésére mások által írt művekről is – tanúsítja, hogy prózaírók alkotásait is érdemes hasonló módon fölvenni a világhálóra.

Kosztolányi Dezső műveinek most induló kritikai kiadása az említett példák-ból levont tanulságok alapján készül. A rendelkezésre álló anyag természetesen korlátok közé szorítja e vállalkozást. Csakis sajnálni lehet, hogy hangfölvétel nem maradt fenn arról, miként olvasta saját műveit, de ez nem jelentheti azt, hogy figyelmen kívül hagyjuk azt, miként értelmezték verseit és elbeszélő prózáját színészek és rendezők, hiszen műveinek hatástörténetéről aligha lehet fogalmat adni hallható és látható anyagok nélkül. A jövő kritikai kiadásait a „Gesamtkunstwerk” eszményének a szellemében célszerű létrehozni. Mivel „eltérő értelmezések versengenek”,²⁶ a cél a különböző megközelítéseknek minél teljesebb bemutatása – beleértve azt, miként mondták el a verseket jelentős színészek, hogyan magyarázták az elbeszéléseket egymás felfogását kölcsönösen helytelenítő irodalmárok, milyen módon vitték át képernyőre regényeit rendezők. Csakis így alakulhat ki művek és befogadók párbeszéde, amely elválaszthatatlan a művészet létezési módjától.

¹⁹ EZRA POUND: *Literary Essays*. Ed. with an Introduction by T. S. ELIOT. Faber and Faber, London, 1960. 25.

²⁰ HORVÁTH Iván: *Gépeskönyv*. Balassi, Budapest, 2006. 142.

²¹ I. m. 167.

²² <http://www.iath.virginia.edu/blake>

²³ <http://jefferson.village.virginia.edu/rossetti>

²⁴ <http://magyar-irodalom.elte.hu>

²⁵ <http://www.kafka.org>

²⁶ HORVÁTH Iván: i. m. 179.

Nem akarom elhallgatni, hogy kifogások is emelhetők az eddig elmondottakkal szemben. Bármennyire csábító cél a különböző művészetek együttes kutatása, megfogalmazható némi kétely az ilyen nagyigényű vállalkozással szemben. Fölhozható az érv, mely szerint az olvasás, a képtár-, illetve hangverseny-látogatás kultúrája korántsem ugyanaz. Nem a magyar művelődés fogyatékoságáról van szó. Pierre Boulez a huszonegyedik század fordulóján így összegezte saját tapasztalatait: „Picassót egyáltalán nem érdekelte a zene; Matisse-t sem nagyon, annak ellenére, hogy készített egy jazzre hivatkozó sorozatot. [...] Napjainkban Párizs fiatal képzőművészei nem jelennek meg hangversenyeken; legföljebb néha lehet hallani arról, hogy hallgatnak egy kevés Mozartot. [...] Igaz, a zenészeket is hidegen hagyja a képzőművészet.”²⁷

Egyazon személy aligha mozoghat otthonosan többféle művészet közegeiben. Ezért igyekeztem hangsúlyozni *Az értelmezés történetisége* címmel 2005-ben a Pécsi Tudományegyetemen tartott előadásaimban, hogy a látható, hallható és olvasható művészetek összehasonlító kutatásának a legáltalánosabb kérdésekre kell korlátozódnia, mert különben a szakszerűtlenség vádja érhet bennünket. A szemléltetés akadályai is nehezítik a föladatot, hiszen egy rövid verset könnyebb idézni, mint egy regényt; valamely festményről lehet képet közölni, egy zeneműből viszont csak néhány hangjegyet emelhető ki, hangzó anyag legföljebb szóbeli előadásban szerepeltethető.

Az említett előadásokban érintettek közül ezúttal csak az (intermediális) átalkításnak két válfajával foglalkozom röviden. Az összehasonlító művészetkutatás (interart studies) két jól ismert kérdésköréről van szó: 1) milyen jellegzetességei vannak a képleírásnak, és 2) mi történik a szöveggel, ha megzenésítik.

Mindkét kérdéskörnek tekintélyes a szakirodalma. Érdemlegeset csakis az mondhat róluk, aki az irodalmon kívül a festészet és a zene elméletének s történetének is szakértője. Nem rendelkezem ilyen tudással, de talán még mindig több sikerrel kerülhetem el a műkedvelő szakavatatlansággal járó veszélyeket, ha erre a területre vonatkozó föltevéseket fogalmazok meg, mint ha a természettudományok tartományába tennék kirándulást.

A képleírás éppúgy az egyik közegnek másikba fordítását jelenti, mint a zene-műé – melynek különösen elgondolkodtató példáját adta Michel Butor, amidőn Beethoven op. 120. jelzetű zongoraművét elemezte *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une Valse de Diabelli* (1971) című könyvében. A különbség jórészt arra vezethető vissza, hogy festményről értekezni annyit jelent, mint kifejtetni a térbeliség rejtett időbeliségét. E művelet kockázatait jól fölismerte Kosztolányi Dezső, aki írt néhányszor képzőművészetről. Ismeretes, hogy Nagy Balogh János művészetét taglaló könyvének írásakor Németh Lajos ösztönzést merített abból az esszéből, amelynek első változata az *Új Nemzedék* 1919. november 25-i számában jelent meg. Jóval később írta Kosztolányi azt a cikkét, amely-

²⁷ ROCCO DI PIETRO: *Dialogues with Boulez*. The Scarecrow Press, Lanham, Maryland and London, 2001. 55.

ben egy társasági összejövetelről ejtett szót, ahol a résztvevőknek legkedveltebb festményeiket kellett leírniuk, vagyis „szavakkal kellett képet festeni a képekről”. A másik közegbe fordítás műveletét következőképpen határozta meg: „Egyik művész utánozni próbálta a másikat, úgy, hogy a maga eszközeivel kiegészítette, pótolta, tódította, amit máshonnan kapott.”²⁸ Ez a megfogalmazás védhetőbb, mint a jelenkori képelmélet néhány kutatójának föltevése, mely szerint magától értetődően lehet képanyelvről és képi elbeszéléstről beszélni.²⁹ A nyelv ugyanis elválaszthatatlan a szótári jelentéstől (denotációtól), a történetmondás pedig nemcsak időbeliséget és nézőpontot tételez föl, de nyelvtanilag – például igeidő, mód, tulajdonnév, szám és személy által – meghatározott elbeszélőtől is függ, a rögzített jelentésnek és a történetmondó hangnak pedig aligha van maradéktalanul pontos megfelelője a képi megjelenítésben. Nyelv és jelrendszer nem egészen ugyanaz, az előbbi inkább sajátos válfaja az utóbbinak. Nemcsak az irodalmár közeledhet kellő szakértelem nélkül képekhez, de a képek elméletíróját is lehet hasonló okból bírálni az irodalmár szempontjából. A tudományköziség nem jelentheti valamelyik szakma fogalomrendszerének kiiktatását. A képanyelvről vagy képi elbeszéléstről érkező művészettörténész éppúgy átvitt értelemezre folyamodik és így kissé sikamlós területre lép, mint a többszólamúságot (polifóniát) emlegető irodalmár, ki elfelejti, hogy egyenrangú szólamok egyidejűsége nyelvi megnyilatkozásban legföljebb megszólaltatáskor s akkor is csak csökevényes módon valósulhat meg.

Kosztolányi nyilvánvalóan ismerte Walter Pater képleírásait – így a *Giocondáról* először 1869-ben megjelent szöveget, mely 1913-ban Sebestyén Károly fordításában magyarul is megjelent. E leírásnak a költőiségét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy William Butler Yeats szabad vers-szerű elrendezéssel közölte az általa szerkesztett *The Oxford Book of Modern Verse* című gyűjtemény élén, mint az angol nyelvű modern költészet első megnyilvánulását. Míg Ruskin, Pater, Proust, Kosztolányi, Butor vagy John Ashbery Turner, Leonardo, Vermeer, Cézanne, az ifjabb Hans Holbein vagy Parmigianino egyes festményeinek leírására is vállalkozott, addig Kassák egyazon alkotó különböző képeiből kiválogatott elemek nyelvi megjelöléséből rakta össze azokat a verseit, amelyeket 1965-ben *Mesterek köszöntése* címmel adott ki. Magától kínálkozó lehetőség az eseményt megjelenítő képet szóbeli elbeszéléssé alakítani át. Ezt tette W. H. Auden, amidőn 1938 decemberében *Musée des Beaux Arts* című költeményét olyan nyolc sorral zárta, melyben az idősb Pieter Bruegelnek tulajdonított s a belga főváros Szépművészeti Múzeumában látható *Ikarosz bukása* című, temperával vászonra festett képet írta le.

²⁸ KOSZTOLÁNYI Dezső: *Sötét bujócška*. Az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta RÉZ Pál. Szépirodalmi, Budapest, 1974. 97., 367.

²⁹ PETER KRÜGER: Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai. Ford. RÓZSAHEGYI Edit. In THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képelemzés*. Kijarat, Budapest, 1998. 100–101., 106., 114.

Az a dolgozatom, melyet első változatban *Nem hallott dallamok és nem látott festmények* címmel 2000-ben közöltem,³⁰ majd egy amerikai kötet számára dolgoztam át, különbséget tett elképzelt és valódinak nevezhető festmények leírása között. Ezúttal olyan szöveget választottam ki, amelynél nem érvényesíthető ilyen különbségtevés, Wallace Stevens 1919-ben megjelent *Anecdote of the Jar* című költeményét. E kiváló amerikai szerző verseit általában nehezen megfejthetőnek szokás tartani. Ismeretes, hogy a *The Emperor of Ice-Cream* (1922) két szakaszának végén szereplő sor – „The only emperor is the emperor of ice-cream” (Tandori Dezső szelídített átköltésében „Az egy igaz úr a fagyaltok ura”) – miatt egy üzleti cég a reklámozás lehetőségét keresve az iránt érdeklődött, helyesli vagy elítéli-e a szerző a fagyaltevést.³¹ A korszórl írt szöveg nyelvhasználatát is talányosnak vélték egyes olvasók. A cím akár Whistler korábban idézett állítását is földézheti, mintegy utalva a költészet anekdotikus hagyományára, amelyet a vers zárójelbe tesz, amennyiben kizárja, hogy egyértelműen megfejtjük a történet tanulságát.

Anecdote of the Jar

I placed a jar in Tennessee,
And round it was, upon a hill.
It made the slovenly wilderness
Surround that hill.

The wilderness rose up to it,
And sprawled around, no longer wild.
The jar was round upon the ground
And tall and of a port in air.

It took dominion everywhere.
The jar was gray and bare.
It did not give of bird or bush,
Like nothing else in Tennessee.

A tölteléksszóval („mondhatom”) bővített magyar fordítás jelentősen csökkenti a többértelműséget – különösen a második és harmadik szakasz második felében, például azáltal, hogy kizárja a „port” szó „kikötő”-re utaló jelentését. Nem Tandori Dezső munkájának alkalmi hiányosságáról van szó, de arról az általános gyakorlatról, amelynek eredményeként a magyar olvasó csakis halvány fogalmat alkothat magának a külhoni avant-garde nyelvi kezdeményezéseiről. Igaz, a korszó és a vadon viszonya még így is nehéz föladat elé állítja az értelmezőt:

³⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társművészetek a romantikus szépprózában*. Literatura 2000. 108–132.

³¹ WALLACE STEVENS: *Letters*. Selected and ed. Holly STEVENS. University of California Press, Berkeley / Los Angeles/London, 1996. 501–502.

Anekdota a korszóról

Egy kerek korszót kivettem
 Egy dombra Tennesseeben.
 A lompos vadon, mondhatom,
 Körül is vette szépen.

A vadon felnőtt, kiterült
 Körötte, nem volt már vad.
 Korszó, kerek, a föld felett,
 Magas kapu a légben.

Teret hódított mindenütt.
 A szürke, csupasz korszó.
 Se bokor, se madár, magában áll
 Egy korszó Tennesseeben.

1943-ban kiadott könyvében a jelentős költő és értekező, Yvor Winters cáfolni igyekezett az addig létrejött értelmezéseket. Stanley P. Chase 1930-ban azt állította, hogy e költemény „nem szándékszik többet sugalmazni, mint azt, hogy az erősen pallérozott (civilized) ember számára a kézművesség legegyszerűbb terméke is magasabb rendű a természetnek bármely nagy kiterjedésű megműveletlen darabjánál”. Öt évvel később Howard Baker azzal érvelt, hogy a korszó „megfelelően jelképezi az embernek a természet fölötti uralmát”. E két elődjével szemben Winters azt hangoztatta, hogy a költemény címében megjelölt tárgy „közönséges és terméketlen”.³² Negyedszázaddal később Stevens korai költészetének egyik elemzője a következőképpen jellemezte a verset: „a beszélő szeretné a vad természetet csendéletté rendezni. Sikere részleges, de a művészet és a képzelet legalább olyan rend képzetét hozza létre, mely kapcsolatot teremt a beszélő és a mindenütt szétterülő valóság között”.³³ A csendéletre utalásból azt lehet sejteni: e magyarázatnak a készítője tisztában volt azzal, hogy Stevens esszéket írt francia kortársainak festményeiről, értekezett általában a különböző művészeti ágak s különösen festészet és költészet viszonyáról, Rembrandt, Poussin, Claude (le Lorrain), Watteau, Chardin, Fragonard, Corot, Cézanne, Dufy, Picasso és Braque művészetéről, és szöveget írt Marcel Gromaire 1949-ben New Yorkban megrendezett kiállításának képjegyzékéhez. Ezt tekintetbe véve, meglepő, hogy a képiségnek napjainkban a fiatalabb magyar értekezők által is szívesen idézett elméletírója, W. J. T. Mitchell a bibliai utalás megemlézése után „a nőnemű másik képe”-ként jellemzi a korszót.³⁴ Magyarázatát csorbítja, hogy pontatlanul idézi a címet. Úgy véli, hogy a költe-

³² YVOR WINTERS: *In Defense of Reason*. Alan Swallow, Denver, 1947. 436–437.

³³ ROBERT BUTTEL: *The Making of Harmonium*. Princeton University Press, Princeton, NJ., 1967. 166.

³⁴ W. J. T. MITCHELL: *Picture Theory*. 166–168.

mény élén az *Egy korsó anekdotája* cím áll, holott a határozott névelő arra is ösztönözheti az olvasót, hogy valamely műalkotásra, akár csendéleten látható cserépedényre utalást sejtjen. Az *Ézsaiás próféta könyvének* hatvanegyedik részében előforduló mondat – „Most annakokáért, Uram, *te* mi Atyánk vagy, mi *pedig sár vagyunk*; te mi teremtőnk vagy és mi mindnyájan a te kezednek munkája *vagyunk*”³⁵ – a teremtés világiásított átértelmezéséhez szolgált kiindulópontot. A vers olvasóját a Stevens által ismert angol változat a magyarnál is jobban eligazítja, hiszen az Urat a cserépedény készítőjének nevezi: „But now, O LORD, thou *art* our father; / we *are* the clay, and thou our potter; and we / all *are* the work of thy hand.”³⁶ A teremtés világiásított újrafogalmazásakor a költő ösztönzést meríthetett az általa ismert csendéletekből, melyek közül tulajdonában is volt Braque egyik ilyen műfajú alkotása.³⁷ Az értelmezők több költeményét is szóba hozták a kubista festészettel. Renato Poggioli, az avant-garde elméletírója a *Férfi két gitárral* (*The Man with the Blue Guitar*) című, kötetben 1937-ben megjelent, a művészetről önértelmezést megfogalmazó sorozatról magát a szerzőt is megkérdezte, s a következő választ kapta Stevenstől: „Picassonak nem egy bizonyos festményét láttam magam előtt”.³⁸ Számos más verse is bizonyítja, hogy erősen foglalkoztatta képzőművészeti alkotások nyelvre fordítása és tökéletesen tisztában volt e művelet akadályaiival. Természetesen az *Anecdote of the Jar* nemcsak kép és írás viszonyára vonatkozhat, de arra is, mennyiben utal a műalkotás saját magára, illetve arra, ami rajta kívüli. Más szóval, miként vonható meg a határ a megjelölt és a jelöletlen tér között. Ennyiben a költemény mintegy cáfolja azt a még napjaink igényes elméletírói által is terjesztett hiedelmet, mely szerint „a műalkotások tárgyak”.³⁹

Egy képnél lényegesen nehezebb valamely zeneművet leírni. Hihetőleg erre is utal Emily Dickinsonnak 1860 körül készített, mindössze két szakaszos költeménye, mely az orgonamuzsikát nagy hatású, ám szavakra átválthatatlan, nyelvként nem érthető beszédként jellemzi:

I've heard an Organ talk, sometimes
In a Cathedral Aisle,
And understood no word it said –
Yet held my breath, the while –

A legtöbb zenére hivatkozó költői szöveg inkább csak ürügyként szerepelteti e másik művészetet. Kassák kötetben először 1963-ban közölt verse, az *Honegger zenéjét hallgatom* voltaképp Jeanne d'Arc alakját idézi meg, és Illyés vagy Szabó Lőrinc

³⁵ *Szent Biblia*. Magyar nyelvre fordította KÁROLY Gáspár. Brit és Külföldi Biblia-Társulat, Budapest, 1914. 622.

³⁶ *The Holy Bible*. The British and Foreign Bible Society, Cambridge, 1879. 519.

³⁷ WALLACE STEVENS: *Letters*. 545.

³⁸ I. m. 199., 786.

³⁹ NIKLAS LUHMANN: *Art as a Social System*. Trans. Eva M. KNODT. Stanford University Press, Stanford, CA, 2000. 156.

költeménye, a *Bartók* (1955), illetve a *Mozart hallgatása közben* (1956) sem vonatkoztat valamely meghatározott zenei alkotásra. E. T. A. Hoffmann példája azt sugallja, hogy valamely zenemű nyelvi magyarázata olyan szakértelmet tételez föl, amelyet általában csak a zenei tevékenységet folytató mondhat magáénak. Ezzel is indokolható a föltevés, mely szerint irodalom és zene összehasonlítójának célszerűbb szöveg megzenésítésével foglalkoznia.

Mi is történik egy irodalmi művel, ha megzenésítik? A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság II. tudományos ülészakán, 2004. október 10-én elhangzott előadásomban három dalmű elemzésével próbáltam megvilágítani azt, mit is jelenthet irodalomnak zenére fordítása.⁴⁰ Ezúttal egy költemény kétféle megzenésítését igyekszem mérlegelni. Az *Erlkönig* néven ismert ballada voltaképp *A halászné* (*Die Fischerin*) című daljáték (*Singspiel*) betétverse. Ezt az egyfelvonásos művét 1782-ben fejezte be Goethe, s még ugyanebben az évben mutatták be szabdéri előadásban. Prózai szövegébe a költő korábban írt verseket iktatott be, melyek közül az első szól a rémkirályról. Mintája Herder dánból fordított *Herr Oluf* című balladája volt.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? –
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. –

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir;
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.” –

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir leise verspricht? –
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind. –

⁴⁰ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Zene és szöveg három huszadik századi dalműben*. Magyar Zene 2000. 43. 1: 35–64.

„Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
 Meine Töchter sollen dich warten schön:
 Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
 Und wiegen und tanzen und singen dich ein.” –

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
 Erlkönigs Töchter am düstern Ort? –
 Mein Sohn, mein Sohn, ich seh’ es genau;
 Es scheinen die alten Weiden so grau. –

„Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
 Und bist du nicht willig, so brauch’ ich Gewalt!” –
 Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
 Erlkönig hat mir ein Leids getan! –

Dem Vater grauset’s, er reitet geschwind,
 Er hält in Armen das ächzende Kind,
 Erreicht den Hof mit Mühe und Not;
 In seinen Armen das Kind was tot.

Vás István átköltésének ódivatúan körülményeskedő nyelvhasználata úgy ad hozzá a szöveghez s úgy von el belőle, hogy a biedermeier zsebkönyvek közhelyeinek szintjére süllyesztí Goethe versét. Túlzás nélkül lehet azt állítani, hogy a németül nem tudó olvasót közelebb viszi a költeményhez a legjobb megzenésítés, mint a magyar változat:

Ki nyargal a szélben, az éjen át?
 Egy apa az, ő viszi kisfiát,
 Karjába szorítja gyermekét,
 átadja teste melegét.

– Fiam, mért bújsz az ölembe, ki bánt?
 – Apám, nem látod a villikirályt?
 Koronája fehérlik, uszálya suhan,
 – A köd gomolyog, csak a köd fiam.

„Jöjj hát velem, édes gyermekem!
 Játshatsz gyönyörűen énvelem,
 mutatok majd tarka virágokat,
 anyám arany ruhákat ad.”

– Apám, jaj, apám, mondd, hallod-e már,
mit ígér suttogva a villikirály?
– Fiam, csak csitt, ne mozogj, ne beszélj:
a száraz avart zizzenti a szél.

„Most, szép fiú, jó fiú, jössz-e velem?
A lányaim ápolnak majd szelíden.
Már járják az éjben táncaikat,
s álomba táncolnak, dúdolnak.”

– Apám, jaj, apám, nézd, ők azok,
a villi-királykisasszonyok!
– Látom, fiam, ott fehérlenek
a sűrű sötétben a vén fűzek.

„Szeretlek, a szépséged ingerel:
eljössz, vagy erővel viszlek el.”
– Apám, most bántott, jaj, de fáj!
Mégfog, nem ereszt a villikirály!

Borzongva az apa üget tovább,
karolja nyöszörgő kisfiát,
A ház kapuján bajjal bedobog:
karjában a gyermek már halott.

1815-ben Franz Schubert, 1818-ban Carl Loewe kiemelte a daljátékból e balladát és a már megzenésített szövegéhez új zenét írt. Goethe zenésze, Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) 1794-ben jelentette meg a saját változatát. Schubert alkotását Loewe még aligha ismerhette saját művének létrehozásakor, mert az egy évvel fiatalabb pályatárs dala csak később látott nyomdafestéket.

A zeneszerzők gyakran változtatnak a szövegen. Bartók is így járt el, nemcsak Balázs Béla, de még Ady műveinek megzenésítésekor is. Az a tény, hogy Schubert mindössze az ötödik szakasz utolsó sorának a kezdőszavát („Und”) az ismétléskor cserélte ki másikkal („Sie”), Loewe pedig érintetlenül hagyta a szöveget és csak a ballada műfajához illő ismétlésekhez folyamodott, hihetőleg a Goethe iránt megnyilvánuló kivételes tisztelettel is magyarázható. Az egymást váltogató megszólalók szinte kínálták a lehetőséget, hogy a zeneszerzők a rondóformához folyamodjanak. A szakaszos (strofikus) megzenésítés helyett mindketten végigkomponált dalt alkottak, s ez a korszakban inkább előremutató, mint értékőrző jellegzetességnek számíthatott. Talán még azt sem nagy túlzás föltételezni, hogy a négy beszélt szerepeltető ballada segítette eltávolodni a két zeneszerzőt egy olyan megszokástól, amely széles körben elterjedt a dalszerzésben.

Arra a kérdésre, mi is a viszony a két dal hatástörténete között, nem lehet egyértelmű választ adni. Az énekes Fischer-Dieskau úgy találta, hogy Loewe dala „a Schubert-darab tragikumát el nem érő” megzenésítés.⁴¹ Elképzelhető, hogy Schubert művét a romantika, Loewe dalát viszont a biedermeier megnyilvánulásaként fogjuk fel? Nem hiszem, hogy szerencsés volna ilyen véleményt megfogalmaznunk, de érdemes arra emlékeztetni, hogy romantika s biedermeier viszonya is a művészetek alakulásának ellentmondásaira irányíthatja a figyelmet, hiszen a biedermeiert egyaránt lehet visszalépésként, illetve a korábbi meghaladásaként értelmezni.

Richard Taruskin a nyugati zene történetének ez idő szerint legújabb áttekintésében a következő megállapítást teszi: „Loewe nyilvánvalóan (clearly) inkább 'hisz' a költemény természetfölötti tartalmában, mint Schubert.”⁴² Ha a természetfölöttibe vetett hitet a sötétnek nevezett középkor meghaladott világával társítjuk, akkor Schubert műve előrelépést példázhat Loewe megzenésítéséhez képest, amennyiben viszont a hihetetlennek (irracionálisnak, fantasztikusnak) Coleridge, E. T. A. Hoffmann, Charles Nodier, Goya, Füssli és mások által megjelenített világot, pontosabban annak romantikus értelmezését, a tudattalan mélylélektani felfogásának előzményeként értelmezzük, akkor éppen Loewe művét lehet újszerűbbnek minősíteni. Érdemes megjegyezni, hogy az énekes és a zenetörténész egyaránt meglehetősen irodalmias érvekhez folyamodik a dalok mérlegelésénél, ami a kultúratudomány korában nem éppen meglepő. Irodalmárként némileg gonoszkodva megfogalmazhatom a gyanút, hogy valamely művészet jelrendszerének saját belső alakulása alapján egyáltalán nem bizonyos, hogy egyértelműen el lehet dönteni, a szóban forgó két mű közül melyik képviseli az élharcot. Vajon nem igaz-e, hogy többféle történeti távlat létezik, s ami az egyik felől tekintve előremutatónak vélhető, az esetleg egy másik értékrend alapján értékörzőnek minősülhet? Valamely műalkotás újszerűsége a befogadói tapasztalat függvénye. Talán még az a kérdés is föltehető: nem létezik-e jelentős maradi művészet. A tizenkilencedik század második felére talán már elavulttá vált műfajokat, balladát s elbeszélő költeményt alkotó Arany János költészetére éppúgy lehetne gondolni, mint Giorgio Morandi irányzathoz bajosan kapcsolható festészetére. Aligha lehet megnyugtató az olyan érvelés, mely Mednyánszky vagy Csontváry festészetét öntörvényűnek (autochtonnak) minősíti. Emily Dickinson rendkívül eredeti versei semmiképpen nem nevezhetők maradinak, de az általa az utókorra hagyott 1775 rövid s szinte kivétel nélkül címtelen, töredékszerű szöveg nem helyezhető el olyan föltételezett fejlődéstörténetben, amely a romantikától a szimbolizmus vagy a szabad vers felé vezet. E példa általánosabb tanulsággal is szolgálhat, hiszen az amerikai költő öröksége jórészt azután került nyilvánosságra, miután már megfogalmazták a modernnek nevezett költészet említett fejlődési irányait.

⁴¹ Dietrich FISCHER-DIESKAU: *A Schubert-dalok nyomában: Születésük – világuk – hatásuk*. Ford. Tandori Dezső. Gondolat, Budapest, 1975. 66.

⁴² Richard TARUSKIN: *The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press, Oxford, 2005. 3: 158.

Visszatérve a zenei példához, célszerű elkerülni egy félreértést. A vitának nem az a tárgya, vajon Schubert vagy Loewe volt-e a nagyobb zeneszerző. Két mű összehasonlításáról van szó, mely a következő kérdéseket veti föl: melyik dal értelmese mélyebben a költeményt, s mi a viszony történeti és művészi érték között. A válasz nem könnyű, s ez újfent bizonyítja, milyen sok akadállyal kell számolnia annak, aki különböző művészeti ágak megnyilvánulásait próbálja együtt, pontosabban egymással párhuzamosan, különböző tudományok szempontjait érvényesítve vizsgálni.