

Tanulmány

Szegedy-Maszák Mihály

NEM HALLOTT DALLAMOK ÉS NEM LÁTOTT FESTMÉNYEK:
TÁRSMŰVÉSZETEK A ROMANTIKUS SZÉPPRÓZÁBAN

1. Említés és használat

Hogyan is „szerepelhet” valamely képzőművészeti vagy zenei alkotás az irodalomban? Ennek a kérdésnek a mérlegelésekor hasznos lehet fölidézni a megkülönböztetést használat és említés között. „A 'Párizs nagy város' mondatban a 'Párizs' nevet mintegy tárgyias szemlélettel használjuk [...]; a 'Párizs két szótagból áll' mondatban viszont említjük, idézzük ugyanezt a szót.”¹ A társművészetek irodalmi jelenléte általában e között a két véglet között ingadozik. A *párizsi Notre-Dame* harmadik fejezetében a második ideáltípushoz járunk közelebb, amikor a flamand követ környezetében levő szereplőkről azt olvassuk, hogy „mindnyájan méltóságteljes és szigorú flamand arcok abból a családból, amelyet Rembrandt oly erővel és komolysággal emelt ki *Éjjeli őrjáratának* fekete háteréből”.² A Miasszonyunknak nevezett székesegyház viszont olyannyira központi szerepet játszik ugyanebben a regényben, hogy sokkal inkább az első lehetőség megnyilvánulásának tekinthető.

A továbbiakban néhány jellemző példát hozok fel a társművészetek irodalmi szerepeltetésére, abból a hallgatóságos föltevésből kiindulva, hogy ezek különösen jellemzik azt a korszakot, amelyikben az összművészet (*Gesamtkunstwerk*) eszménye különös vonzóerővel bírt. Hoffmann *Gluck lovag* (1809) és *Don Juan* (1813), Balzac *Az ismeretlen remekmű* (1831–37?), Mérimée *Az ille-i Vénusz* (1837), Poe *Ovális arckép* (1842) és Nerval *Sylvie* (1853) című alkotása képviseli a rövidebb elbeszélést, a hosszabb regényeket pedig Stendhal *Vörös és fekete* (1831), Hugo *A párizsi Notre-Dame* (1831), valamint Kemény Zsigmond *Gyulai Pál* (1847) című műve.

A különféle művészetek összehasonlító vizsgálata vonzó terület, de könnyen járhat azzal a veszéllyel, hogy irodalmiasan értelmezzük a képzőművészetet vagy a zenét. Különösen vonzó kísértés lehet e műkedvelő megközelítés az opera s az irodalom összevetésénél. Kierkegaard ragyogó elemzése a *Don Giovanniról* például inkább csak a szöveggönyvre, mintsem a zenére vonatkozik. Szeretném elkerülni a társművészetek avatatlan taglalását, ezért az irodalmi szövegekre próbálom összpontosítani a figyelmet.

¹ Gérard GENETTE: *Figures IV*. Seuil, Paris, 1999. 235–236.

² Minden idegen nyelvű szöveget saját fordításomban közlök.

2. *Ut musica poesis*

Valamely operára tett utalás kétféle célt szolgálhat: a szereplőnek az előadás során tanúsított magatartása megvilágíthatja a jellemét, és a dalmű cselekménye mintegy hasonmása („*mise-en-abyme*”) lehet az irodalmi alkotásnak. Mindkettőre akad példa a *Vörös és fekete*-ben. A II. rész 30. fejezetében Julien Sorel Madame de Fervaques páholyából nézi az operaelőadást, azzal a céllal, hogy féltékennyé tegye Mathilde de La Mole-t, és így sürgesse házasságukat. Aznap Cimarosa először 1792-ben bemutatott vígoperája kerül előadásra. A következő szavak a hős képmutatását hivatottak hangsúlyozni: „Szerencsére hölgyekkel tele találta a tábornagné páholyát, s így az ajtó mellé szorult, ahol a kalapok eltakarták. Ez a hely megmentette attól, hogy nevetségessé váljék; a *Tiukos házasság*-ban szereplő Caroline kétségbeesésének isteni hangja ugyanis könnyekre fakasztotta.” Ugyanez a jelenet egyszerismind azt is elárulja, mennyire nem érti az operát Julien. Nem a zenét hallgatja, mindössze a cselekmény egyes mozzanatait keltenek benne árnyalatlan érzelmeket. Ebben a tekintetben a szóban forgó fejezet a *Bovaryné* II. részének 15. fejezetéhez hasonlítható, melyben Flaubert hősnője Lammermoori Luciával azonosítja magát. Cimarosa műve ironikus módon előre is vetíti a *Vörös és fekete* II. részének 31. fejezetét, melyben Mathilde de La Mole apjához intézett levelében közli: házasságot kötött Juliennel.

Közismert tény, hogy Stendhaltól eltérően Hoffmann nemcsak írt zenéről, de zeneszerző is volt, sőt festéssel és rajzolással is foglalkozott. Valószínűleg ezzel is magyarázható, hogy a „rendszerközi idézet” („*cross-system quotation*”)³ az ő irodalmi munkásságában fontosabb szerephez jut. A *Gluck lovag* sarkalatos része egy idegennek az *Iphigénia Aulisban* nyitánya közben tanúsított viselkedését írja le. A zene szerkezete mintegy visszatükröződik az elbeszélő által leírt mozdulatokban és arckifejezésekben. A zenei események elbeszéléséhez szakkifejezéseket is igénybe vesz a történetmondó, részben pedig látható jelenségekké próbálja őket alakítani, amelyeket azután szavakra igyekszik lefordítani. Egy irodalmár „szóbeli némajátéknak” („*verbal pantomime*”)⁴ nevezte ezt az eljárást.

Más szinten is olvasható a történet. Az ismeretlen nincs megelégedve a nyitány előadásával; ő másként értelmezi a zenét. A végszavak – „Én Gluck lovag vagyok!” – azt is sugalmazhatják, hogy az idegen őrült – a történet „Emlék az 1809. esztendőből” alcímet viseli, Gluck pedig már 1778-ban meghalt –, de akár a „szerzői értelmezés” képtelenségét, érvénytelenségét is.

³ A szakkifejezést Nelson GOODMAN használja (*Ways of Worldmaking*. Hackett, Indianapolis/Cambridge, 1978. 52–55).

⁴ Steven Paul SCHER: *Verbal Music in German Literature*. Yale University Press, New Haven, 1968. 62., 77.

„Az elbeszélő a zene iránti szeretetén keresztül ismét a csodálatos területére jut.”⁵ Ez az összehasonlító megjegyzés kiemeli azt, ami közös a *Gluck lovag* és a *Don Juan* szerkezetében. A történetmondó mindkét esetben előadáson vesz részt. A későbbi alkotásban idézetek találhatók az olasz szövegekönvből, és a zene taglalása zenei szakkifejezésekkel párosul. Az első felvonás zárójelenetének Ariostóra tett utalás ad különös nyomatékot: „Kiüti kezéből a párbajtört és áttöri magát a tömegen, amelyet ugyanúgy összegabalyít, mint a vitéz Roland a zsarnok Cymork hadseregét; mindenki egymás hegyén hátán bukfeneczik, miközben ő szabad utat nyer.”

Az előadást nézve a történetmondó olyan értelmezést hoz létre, melynek Donna Anna s Don Giovanni viszonya áll a középpontjában. „Kapcsolata a hideg, egyáltalán nem férfias, átlagos Don Ottavióval” pontosan ellentétes a címszereplőhöz fűződő viszonyával, mely Don Giovanni természetfölötti utáni sóvárgásával függ össze. Az előadás szünetében az elbeszélőt meglátogatja a Donna Anna szerepét éneklő művésznő, és a történethez csatolt, „Vendéglői asztalnál folytatott utóiratszerű beszélgetés” címet viselő függelék az énekesnőnek a második felvonásban tanúsított idegességére („*Nervenzufälle*”) vonatkozik. A történetmondó kérdésére – „ugye hamarosan ismét hallani fogjuk a Signorát?” – egy „szelencéből egy csipetnyi tubákot vevő bölcs ember” így válaszol: „Bajosan, mert a Signora ma pontosan két óraker meg halt.” Don Giovanni ebben az értelmezésben tragikus hős, Mozart dalműve romantikus alkotás. Az élet s a művészet kölcsönhatásában a művészet játszik meghatározó szerepet. „Csak a költő érti a költőt; csak a romantikus alkat képes behatolni abba, ami romantikus.”

A *Gluck lovag* s a *Don Juan* egyaránt tartalmaz önéletrajzi s értekező össze-tevőket. A *Kreisleriana* címen ismert sorozatban az elbeszélés általában a vallo-másnak és az értekezésnek rendelődik alá. Nemcsak *A zene ellensége* (1814) című, gyerekkori emlékek sugallta történetre vonatkozhat e megállapítás – melyben a zenei utalások a macskák zenei tehetségéről, a kutyák zenével szem-ben megnyilvánuló értetlenségéről szóló gondolatokkal párosulnak –, de arra is, mely *Johannes Kreisler karmester zenei szenvedései* (1810) címmel a *Goldberg-variációk* előadásáról ad számot.

„Minden művészet állandóan a zene rangjára (*condition*) törekszik.” E jól is-mert állításnak⁶ Hoffmann műveiben lehet megtalálni az előzményeit. A történe-teiben különböző zeneművekről adott értelmezései a *Gondolatok a zene magas értékéről* (1812) című, részben párbeszédés szövegben megfogalmazott állítás felé mutatnak, mely a művészetnek a polgári életben játszott szerepére vonatko-zik. A művészi s polgári értékek kettősségét érintő észrevételeket itt annak állí-tása egészíti ki, hogy a zene magasabbrendű, mint az irodalom és a képzőmű-

⁵ Wolfgang NEHRING: *E. T. A. Hoffmanns Erzählwerk: Ein Modell und seine Variationen*. In: Steven Paul SCHER (Hrsg.): *Zu E. T. A. Hoffmann*. Ernst Klett, Stuttgart, 1981. 71.

⁶ Walter PATER: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Oxford University Press, Oxford/New York, 1986. 85.

vészetek. A romantikára jellemző az előítélet, hogy a befogadás rövidebb folyamat egy festménynél, mint egy zeneműnél, mert az előbbi esetben a jelentést föl lehet ismerni, az utóbbinál viszont az értelmezés sosem lehet végleges. „Valamely festmény megtekintése csak nagyon rövid ideig tarthat, mert a festmény érdekessége elvész, ha egyszer már kitaláltuk, mit is ábrázol (*vorstellen*).” Másfelől viszont „mennyire beláthatatlanok egy szép zenemű fortélyai (*Vorteile*)!”

3. Elképzelt műalkotások

Noha a képzőművészet kevésbé látszik alkalmasnak arra, hogy önmagában valónak (immanensnek) tüntesse föl a jelentést, kiindulópontul szolgálhat ahhoz, hogy a művészet önmagára utaltságát sugalmazza. Poe én-formában írt elbeszélése, *Az ovális arckép* kiindulópontul szolgálhat ilyesféle érveléshez. A színhely „bizarr építészetnek” minősülő öreg kastély „távol eső tornyocskája”, melyben „roppant sok, gazdag arabeszk díszítésű, aranyozott keretbe foglalt, igen lendületes modern festmény” látható. Az épület „Mrs. Radcliffe képzeletére (*fancy*)” emlékezteti a történetmondót. A meglehetősen rövid történet legfontosabb része arról számol be, milyen „hatást” tett egy fiatal nő arcképe az elbeszélőre. A kép alkotója nincs megnevezve, de a festmény Thomas Sully (1783–1872) angol születésű amerikai művész „stílusára” emlékezteti az elbeszélőt. Olyannyira foglalkoztatta „hatásának a titka”, hogy „mohón kereste azt a kötetet, amely az ovális arcképet tárgyalta”. Az elbeszélés utolsó, meglehetősen hosszú bekezdése azt a látszatot kelti, hogy idézet egy könyvből. Afféle történeten belüli történet egy festőről, aki fiatal menyasszonyának arcképén szenvedélyesen dolgozott, „munkáját féktelen buzgósággal végezte, és csak ritkán emelte föl tekintetét a vásznonról”. Mire a festmény elkészül, a lány már halott. A műalkotás és a modell szembeállítása emlékeztet az „élő” Gilberte és a Frenhofer képzeletében élő lány kettősségére *Az ismeretlen remekműben*, egyzersmind előrevetíti Henry James *Az igazi dolog* (1892) című elbeszélését, illetve Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* (1890) című regényét. Egyrészt Pygmalion történetének változata s egyben kifordítása, amennyiben azt sugallja, hogy a művészet inkább képzeleti tevékenység, mintsem ábrázolás; másrészt annak a megnyilvánulása, amit Derrida „gyilkos művek irodalmának” nevezett.⁷ Csak fokozza az iróniát, hogy a kitalált képzőművészeti alkotás kitalált szöveg függvénye.

Poe műve annyiban Hoffmann történeteéhez hasonlít, hogy önértelmezéssé alakítja át a nem irodalmi. Más alkotásokban a képzőművészet a zeneművekéhez képest egészen más szerepet játszik. A *Gyulai Pál* esetében az arckép voltaképpen a cselekmény kiindulópontjaként fogható fel.

⁷ Jaques DERRIDA: *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Réunion des musées nationaux, Paris, 1990. 41.

Ez a mű megfelel annak az eszménynek, amelyet Friedrich Schlegel alakított ki a regényről. Igyekszik egyesíteni különböző műfajok tulajdonságait, hiszen drámai és lírai betétet éppúgy magában foglal, mint levelet vagy naplóföljegyzést. Báthory Kristóf erdélyi fejedelem 1581-ben bekövetkezett halálával indul a nyitó fejezet. Az elhunyt bátyja, Báthory István lengyel király, firenzei mestert kért meg arra, hogy elkészítse a fejedelmi méltóság várományosának arcképet. A festményt a címszereplő viszi a lengyel udvarba. Az öreg király és az ifjú költő eltérő módon értelmezi az arcképet. Báthory István azt olvassa ki a képből, hogy a fiatal Báthory Zsigmond jelleme tele van gyengeséggel. Gyulai Pál felfogása ettől lényegesen eltér. Arra hivatkozik, hogy a festő inkább teremt, mintsem utánoz. Mindketten arra törekednek, hogy szavakba fordítsák át azt, ami nem nyelvi lényegű. Az, ahogyan kitöltik a jelentéstani űrt, ellenkező irányba mutat. Az idős uralkodó végleges, tekintélyelvű magyarázatra törekszik, az ifjú apród viszont nyitottnak véli az értelmezést. A „képmagyarázat” kétféle módja szembe van állítva egymással, és az elbeszélőnek az olasz és németalföldi festészet különbségére vonatkozó fejtegetése még jobban kiemeli, hogy a művészet értése különféle megszokásokon múlik. A véleménykülönbség abból is adódik, hogy Báthory Istvánt politikai gyakorlatiasság (pragmatizmus) vezérli, Gyulai Pál viszont az alkotó képzelet öntörvényű világában él.

A regény során e nyitó jelenet kétértelműsége mintegy kidolgozást kap. A nyelv olyannyira öntükröző, hogy a művészet mimetikus szemlélete minduntalan kérdésessé válik. Báthory Zsigmond jelleme ugyanakkor pontosan abban az irányban alakul, ahogyan nagybátyja megjósolta. Maga Báthory István már nem láthatja véleményének igazolódását, hiszen röviddel a nyitó jelenet után meghal. Noha utánzás és teremtés feszültsége föloldatlan marad, a festmény végül is a jellemzés eszközeként is felfogható.

Más szerepet kap a képzőművészeti alkotás Mérimée *Az ille-i Vénusz* című novellájában. A tizenkilencedik század elején még többnyire kortársak által szerzett zenét adtak elő, a képzőművészetekben viszont a múlt öröksége szüntelenül a műalkotások korára emlékeztetett. Mérimée, ki művész szülőktől származott, egyike volt azoknak, akik földközi-tengeri útjuk során komoly történeti tapasztalatot szerezhettek. Szóban forgó elbeszélése nemcsak a sokat emlegetett „helyi színt” hangsúlyozza, de azt is, hogy a klasszikus ókort a romantikusokat megelőző nemzedékek félreértették. A történet az értékek változékonyságát sugallja, idő- s térbeli értelemben.

Az elbeszélt események a régészeti s művészettörténeti tevékenység egymásba fonódását hivatottak szemléltetni. A háttérrel a lelőhelyekben gazdag katalán földön végzett ásatások szolgáltatják. „Föníciai, kelta, római, arab, bizánci emlékeket egyaránt láthat itt” – mondja M. de Peyrehorade, a helyi műértő, aki fokozatosan vezeti be az elbeszélőt a régmúlt örökségébe. A figyelem arra irányul, hogyan találják meg egy szobrot, amely azután műalkotás rangjára emelkedik. A szobor sértetlen marad, de egy férfi megsérül a szállítás közben. Az élő szervezet a műalkotásnál gyengébbnek, sérülékenyebbnek, kevésbé tartósnak bizonyul. „Hát te törted el Jean Coll lábát! Ha velem tennéd ezt, kitörném a nyaka-

dat” – mondja az egyik helyi lakos. Társának a szoborra vonatkozó szavai mint-ha azt sugallnák, hogy a régi művészet ellenáll a kisajátításnak: „Rézből van s olyan kemény, hogy Étienne-nek beletört a reszelője, amikor meg akarta karcolni. A pogányok idejéből való rézből készült; mindennél keményebb.”

Fontos megjegyezni, hogy a szobor istennőt ábrázol. A történet „egy halandó s egy istennő hasonmása közötti szerelmi fogadalomról szóló régi legendának a változata,”⁸ mely arra irányítja a figyelmet, miként változik át egy vallásos kegytárgy művészetté. A műalkotás életének időbeliségét érzékelteti „a feketés zöld patina, mellyel az idő az egész szobrot beborította”. Kemény regényéhez hasonlóan ez a történet is a műalkotás jelentésének taglalásához használja kiindulópontul a tárgyat. A *Minta a szőnyegen* (*The Figure in the Carpet*) szerzőjét erősen foglalkoztatta Mérimée-nek ez az elbeszélése, le is fordította angolra.⁹ Az ő értelmezése a mű hatástörténetének szerves részévé vált. James önértelmező elbeszélései felől nézve Mérimée története ábrázolás (illúzió) és kitaláltság (fikció) kettősségére irányítja a figyelmet. A romantikus író elutasítja az utánzás klasszicista felfogását; inkább foglalkoztatja a néző, mint az alkotó tevékenysége. A hatásra, nem pedig a művész szándékára irányítja a figyelmet. „Ragyogó szeme olyan illúziót keltett, mely a valóságra, az életre emlékeztet.” Az elbeszélőnek e kijelentését az őt kalauzoló személynek olyan megjegyzése követi, amely kétségbe vonja a modell létezését: „kétlem, hogy az ég valaha is teremtett ilyen asszonyt.”

Úgy látszik, a művészet értése nem véges folyamat. „Én magam sem voltam elégedett saját magyarázatommal” – vallja be a történetmondó, miután eltűnődött a két feliraton. M. de Peyrehorade a föníciai szófejtésre hivatkozik. Az elbeszélő vagy nem fogadja el az ő magyarázatát, vagy kétségbe vonja, hogy egy fölirat segítheti egy szobor megértését. Más megoldással kísérletezik: rajtot készít a szoborról. Hűsz kísérletet tesz, „anélkül, hogy meg tudná ragadni azt, amit a szobor kifejez”.

A történet hátralevő részét lehet úgy olvasni, mint a természetfölötti s a zaklatott lélekállapot iránt megnyilvánuló romantikus érdeklődés egyik példáját. Amikor M. de Peyrehorade fia, Alphonse társával labdajátékba fog, leveszi ujjáról a jövőbelijének szánt gyűrűt, és ideiglenesen ráhelyezi a szobor ujjára. Később hiába próbálja visszaszerezni a gyűrűt; a szobor nem engedi el. Éjszaka az ifjú feleségnek látomása van: a szobor meg akarja ölni Alphonse-ot. Lehetséges, hogy a szobor bosszút akar állni, amiért valaki nem adta meg neki a kellő tiszteletet? Öntükröző elbeszélésről van-e szó, mely élet és művészet, valóság és kitalálás (fikció) viszonyával foglalkozik? Annyi bizonyos, hogy Alphonse nem hajlandó vagy nem képes műalkotást látni a szoborban.

⁸ Henry JAMES: *Literary Reviews and Essays*. College and University Press, New Haven, Connecticut, 1957. 171.

⁹ Henry JAMES: *Mérimée's Last Tales*. *The Nation*. February 12, 1874.; *Literary Reviews and Essays* 169–172.; *Autobiography*. Criterion Books, New York, 1956. 292.

A gunyoros „Utóirat” arról tudósít, hogy a szobrot nem sikerült hasznos tárggyá átminősíteni azoknak, akik képtelenek voltak megérteni a műalkotást. „Férje halála után, Mme de Peyrehorade-nak első dolga volt harangot öntetni a szoborból [...]. Mióta ez a harang szól Ille-ben, kétszer is elfagytak a szőlők.”

4. „Valódi” festmények

A *Sylvie* annyiban különbözik Mérimée elbeszélésétől, hogy jórészt ténylegesen ismert épületekre, festményekre s zeneművekre hivatkozik. Többségük jelentékeny szerepet játszik, tehát nem pusztán afféle díszítő elem. Közülük a legfontosabb az „Utazás Cytherae-be” című, a negyedik fejezetben található. Az elbeszélő földézi egy találkozását a címszereplővel. „Újra Loisyban voltam a búcsún (*fête patronale*).” Az ünnepség résztvevői kirándulásra indulnak. A végcél egy sziget egy tó közepén. „Talán Watteau *Utazás Cytherae-be* című képe alapján képzeltek el az átkelést a tavon.” A történet alcíme – „Emlékek Valois-ból” – és a szövegkörnyezet nem teszi könnyen eldönthetővé, milyen mértékig van szó visszaemlékezésről, „egykori gáláns ünnepek képének” újrajátszásáról. Annyi bizonyos, hogy e rész különös jelentőségre tesz szert a történet további alakulása során. A hatodik fejezetben ismét földéződik a tizenharmadik század. *Sylvie* és az elbeszélő olyan ruhákat vesz magára, amelyeket a lány nagynénje a vőlegényével viselt esküvőjük napján. „Ő Greuze falusi menyasszonyának külsejét öltötte magára”, és „én is megelőző századbeli vőlegénnyé változtam át”.

Watteau *Zarándoklás Cytherae szigetére* (1717, Musée du Louvre) címen ismert képe – melynek valamivel későbbi változatát *Hajóra szállás Cytherae-be* (1718–1719 k., Schloss Charlottenburg, Berlin) néven szokás említeni – az emberi én önazonosságára rákérdezéshez szolgál kiindulópontként; „önmagától különbözőnek találtam őt” – mondja a történetmondó *Sylvie*-ről, a szigetre tett kirándulást elbeszélő fejezetben. E sziget a továbbiakban a képzelet világának emblémájává válik.

A történet ábrándok elvesztéséről szól. Olyan nagy súlyt kap az időbeliség, hogy tökéletesen megérthető Proust vonzódása e műhöz: „Annyira szerettük volna magunk írni a *Sylvie*-nek e lapjait.” A megjegyzés „ezekről az álombeli tájakról, ahol Gérard sétát tett,”¹⁰ érzékelteti, hogy a *Sylvie* esetében Proust értelmezését éppúgy nem kerülheti meg a mai olvasó, ahogyan Mérimée elbeszélésénél James felfogását. Úgy is fogalmazhatunk, hogy Mérimée, illetve Nerval művét az utókor James, illetve Proust átírásában ismeri.

Watteau festményéről (kissé fellengzősen) azt írták, hogy „erősen át van itatva az idő valóságával vívott csata elvesztésének érzésével”.¹¹ E kép Nerval elbe-

¹⁰ Marcel PROUST: *Contre Sainte-Beuve*. Gallimard, Paris, 1965. 190.

¹¹ Michael LEVEY: *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting*. Thames and Hudson, London (1966) 1992. 63.

szélésében afféle öntükör (*mise-en-abyme*). Arra emlékeztet, hogy az elbeszélőnek a múltba visszatérése voltaképp a képzelete által teremtett világba tett látogatás. Mint Kemény Zsigmond regényében, itt is lehetséges mellékjelentések (konnotációk) nyitottsága áll szemben a rögzült szótári jelentéssel (denotációval). Némelyikük különböző művészetek összevetésére csábít. A Watteau által megfestett csoport színházra és táncra emlékeztetheti a nézőt. Az ünnepség résztvevői beszélgetést folytatnak egymással, oly módon, hogy a néző akár a szóbeliség magasabbrendűségére, az írás tökéletlenségére is gondolhat. Azt természetesen nem tudhatjuk, miről is folyik a társalgás. Több pár is szemlátomást bensőséges kapcsolatban áll egymással: a férfi testtartása mintegy válaszol a nő mozdulataira, és a szemek is találkoznak egymással. A középen álló pár a kivétel: a nő tekintete a kép jobb oldalán látható két pár felé irányul. Ez a kivétel sem cáfolja azonban azt, hogy a kép a társalgást ünnepli. A különbség abban rejlik, hogy a középen álló magas hölgy mintha nem venne tudomást arról, amit a nekünk háttal álló férfi mond, aki bal kezében egy pálcát tart, jobb karjával pedig át igyekszik ölelni társát. Azért feltűnő, hogy e hölgy másfelé tekint, mert az ő kivételével a nők mind párjuk szavára figyelnek. Mindazonáltal nehéz volna határozott véleményt nyilvánítanunk, hiszen a festészet némaságában egyedül a taglejtésekből lehet a beszédre következtetni. Éles ellentétben az allegorikus festményekkel – ahol az emberalakok mozdulatai valamely jól ismert, ránk hagyományozott szöveg alapján mintegy „elolvashatók” –, Watteau műve nem szemléltet, sőt nem is mond el történetet. Szó és kép viszonyának meghatározatlansága nemcsak Watteau festményére, de Nerval elbeszélésére is jellemző.

„A babérokat megnyesték, ahogyan azoknak a lányoknak az éneke mondja, akik többé már nem akarnak az erdőbe menni?” Loisyba visszatérve az elbeszélő hiába próbálta megtalálni a múltját. „Úgy éreztem, el kell hagynom a szobát, ahol semmit nem leltem meg a múltból.” A Párizsból érkező férfi régi dalokat szeretne újra hallani. Amikor arra kéri Sylvie-t, énekeljen belőlük, a lány azt válaszolja, hogy ezek az énekek már elveszítették népszerűségüket. Helyettük Porpora egyik operájának áriáját dicséri. Az elbeszélő igyekszik elfelejteni az általa olvasottakat, a lány viszont Walter Scott szemével látja a tájat. A férfi saját élettörténetének mását látja Watteau festményében: „az ábrándok egyenként foszlanak szét, úgy, ahogyan a gyümölcs héja leválik, s a gyümölcs a tapasztalat.” A történet elmondója maga is a „gáláns ünnepség” egyik fő résztvevője, s a szöveg arra emlékezteti olvasóját, hogy ő sem pusztá szemlélője a látványnak.

Három lány kelti föl az elbeszélő érdeklődését: Adrienne, „az apáca”, Sylvie és Aurélia, a színésznő. Mindhárom szerelem beteljesületlen marad. Az érzéki-ség elhalasztódik, majd végképp kitörlődik. Az elbeszélő mindhárom esetben hasonló álláspontot foglal el: jelmezt ölt s szerepet játszik. Ironikus felhangja van annak, hogy éppen a színésznő vonja le e tanulságot: „ön egyszerűen színjátékot keres és elmulasztja a megoldást.” Az olvasó maga elé idézheti a szobrot, amely Watteau festményének jobb oldalán, az előtérben helyezkedik el. A kép egyik elemzője ezt a találó jellemzést adja a képnek erről a részletéről: „Noha

Venus meztelen nőnek látszik, nem egyéb szobornál. Az érzéki szerelem jelképes ábrázolásaként nem arra utal, ami *jelen* van a festményen, hanem ami *hiányzik* belőle.¹²

5. „Valódi” és „képzeletbeli”; vonal és szín

„Két író lakozik Balzacban – az egyik keresetlen (*spontaneous*), a másik körültekintő (*reflective*).”¹³ Nem egészen három évtizeddel az *Emberi színjáték* szerzőjének halála után írta le James e szavakat. Jelenleg inkább az önvizsgálatot is tartalmazó művek állnak előtérben, szemben a realiztikusabb alkotásokkal. Ebben az átértékelésben maga James játszott kezdeményező szerepet. Az 1870-es évek végén még „realisztikus regényíróként” méltatta a francia szerzőt, 1902-ben viszont már műveinek „romantikus vetületét” emelte ki, sőt párhuzamot vont a Balzac és Turner alkotásaiban megnyilvánuló látványszerűség között.¹⁴

Az értelmezés megváltozásával magyarázható, hogy előtérbe kerültek azok a szövegek, amelyek magának a műalkotásnak a mibenlétével is foglalkoznak. A *Gambara* (1838) és a *Massimilla Doni* (1839) a zenével foglalkozik, egyikük az alkotás, másikuk a befogadás szempontjából. Valamivel korábbi *Az ismeretlen remekmű*, melyet valószínűleg Poe és Nerval is olvasott. Írójának legtalánysabb alkotásai közé tartozik.

Összetettsége mindenekelőtt két tényezőre vezethető vissza. Az egyik összefügg azzal, hogy három festő szerepel a történetben: a fiatal Poussin, Porbus és az agg Frenhofer, aki egy negyedik művész, Mabuse egyetlen tanítványának mondja magát. Némely irodalmárok fölhívták a figyelmet a párhuzamra Hoffmann *Von B. báró* (1819) című történetével, melyben három képzeletbeli zenész szerepel. A német romantikus szerző festőkről is írt elbeszélő műveket. Regénye, *Az ördög bájitala* (1813–1816) magában rejti Pygmalion legendájának átköltését, *A Serapion fivérek* (1821) című gyűjteményben pedig legalább két történet hozható szóba ebben a vonatkozásban. Az *Artus udvara* hőse öreg festő, ki üres vásznat helyez fiatal pályatársa elé. Kifejezetten eredeti alkotás *A fermaták*, mely Erdmann Hummel (1769–1852) ugyanilyen címet viselő, 1814-ben kiállított festményét (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München) alakítja át történetté. A festményen két zenész, egy karmester és hallgatóság látható, vagyis Hoffmann elbeszélését fordítás fordításaként is lehet értelmezni.

Balzac ismerte a német szerző műveit. A most felsoroltak közül az első először 1828-ban a *Le Gymnase* lapjain jelent meg, tehát abban a folyóiratban, amelyet a Balzac tulajdonát képező nyomdában állítottak elő, a második francia

¹² M. VIDAL: *Watteau's Painted Conversations: Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. Yale University Press, New Haven/London, 1992. 36.

¹³ Henry JAMES Jr.: *French Poets and Novelists*. Macmillan and Co., London, 1878. 109.

¹⁴ Henry JAMES Jr.: *French Poets and Novelists*. 95–96.; *Selected Literary Criticism*. Heinemann, London, 1963. 210., 196.

változatot pedig a *L'Artiste* adta közre 1831 áprilisában. Ezt a „revue”-t azzal a kifejezett szándékkal indították, hogy a romantikusok véleményét képviselje, a szín elsődlegességét hirdesse, szemben David klasszicista tanítványaival, akik a vonal, a rajz meghatározó szerepét hangoztatták. Negyedévvél később ugyanabban a folyóiratban került az olvasók elé *Az ismeretlen remekmű* első változata.

Miben rejlik Balzac „conte”-nak nevezett művének eredetisége? Mindenekelőtt a „valódi” s az „elképzelt” viszonyának bonyolításában. Nicolas Poussin és a főként Catherine de Médicis nagyalakú arcképének alkotójaként ismert flamand művész, Franz Porbus (1570–1622) szerepel a művészettörténetben, Frenhofer viszont Balzac leleménye.

E kettősség mellett az is hozzájárul az elbeszélés összetettségéhez, hogy nincs véglegesnek tekinthető szövege. Nemcsak Frenhofer „remekművének”, de Balzac elbeszélésének azonossága is kérdésesnek tekinthető. Az átdolgozás hatásának elbeszélése legalább négyféle változatban létezik. A legkorábbi a „Fantasztikus mese” alcímmel, két folytatásban jelent meg, a *L'Artiste* 1831. július 31-i és augusztus 7-i számában. Ez a szöveg inkább csak egyes részleteiben különbözik a *Regények és bölcséleti mesék* harmadik kötetében közreadott szövegtől, mely 1831 szeptemberében került a könyvpiacra. A harmadik változat viszont – mely 1837 júliusában jelent meg, a *Bölcséleti tanulmányok (Études philosophiques)* című sorozat tizenhetedik kötetében – előzményeinél lényegesen hosszabb, és új végkifejletet tartalmaz. Némely szövegkutatók úgy vélik, e változat részben Théophile Gautier munkája, aki egyébként Balzac más műveinél is bábáskodott. René Guise, az *Emberi színjáték* Pléiade-kiadásának egyik sajtó alá rendezője ezzel szemben azt állítja, hogy Gautier hozzájárulása nem mondható jelentékenynek. A következőképpen érvel:

„– 1836 decemberében, *Az ismeretlen remekmű* nyomdába adása előtt Balzac ismeretgyűjtés során föltehetően olvasta Th. Gautier cikkeit a *La Presse*-ben;

– 1837 májusában [...] Gautier alighanem Balzac figyelmébe ajánlotta 1837 márciusában megjelent cikkeit, és fölhatalmazta őt, hogy hasznosítsa őket [...];

– június vége felé illő módon köszönetet mondott Gautier-nek, és megmutatta, hogyan használta föl a pályatársa által írtakat.”¹⁵

A *vidéki ember Párizsban* (1847) című kiadvány második kötetében olvasható szöveg némileg az előbb említett változattól is eltér, sőt az *Emberi színjáték*-nak az író hagyatékában talált példányában további módosításokat találtak. Nem képtelenség azt állítani, hogy Balzac soha nem hagyott fel azzal, hogy fölülvizsgálja az elbeszélés szövegét.

Mi is értendő azon, hogy az első két változat alig különbözik egymástól? A legkorábbi szövegben Poussin a következőket mondja Frenhoferről a barát-nőjének: „Nem a nőt látja majd benned, hanem a szépséget: tökéletes vagy!” A körülbelül egy hónappal később kiadott változatban ez a mondat két egység-

¹⁵ BALZAC: *La Comédie humaine*. X. Gallimard, Paris, 1979. 1406–1407.

re van bontva: „Csakis a nőt láthatja benned. Annyira tökéletes vagy!” Charles Rosen értelmezése némileg Wordsworth érveléséhez hasonlítható, ki „a hatalmas érzelmek önkéntelen túlsordulásá”-tól a „nyugalomban visszaidézett emóció” gondolatához jutott:¹⁶ „Az első változatban a 'nő' fizikai értelemben értenődő; érzéki és sebezhető. [...] A másodikban a nő elvont és általános fogalom. A változtatás azt sugallja, hogy az átdolgozás a romantikus művészetben a közvetlen tapasztalattól a közvetett elmélkedés felé halad.”¹⁷

Az elbeszélés különböző változatai azt is elárulják, hogy a romantika kérdésessé tette a befejezett, kész műalkotás klasszicista eszményének érvényét. A romantikus irodalom nagy teljesítményei – Hölderlin Empedoklész-drámájától Wordsworth önéletrajzi költeményéig és Keats *Hyperion (bukása)* című alkotásáig – vagy különféle változatokban, vagy töredékben maradtak fenn. A remekműnek mint egyértelmű körvonalakkal rendelkező tárgynak a kánoni eszményét a meghatározatlanság módozatai váltották föl.

Ahogy Nerval romantikus szemmel nézte Watteau festményét, ugyanúgy Balzac tizenhetedik századi művészeknek tulajdonította Turner korának elgondolásait, például a szín elsődlegességének hirdetését, szemben a vonal (rajz) fontosságának klasszicista eszményével. Ez a szembeállítás sokkal nyilvánvalóbb az 1837-ből származó szövegben, mint előzményeiben. Henri Evans Balzac társszerzőjével hozza összefüggésbe a hangsúlyeltolódást: „Kétségkívül Gautier írta át e részleteket.”¹⁸ A másik lényeges eltérés a végkifejlet: „az öreg” – látván fiatal pályatársainak értetlenségét – kidobja látogatóit: „Mélyen alattomos, megvetéssel és gyanakvással teli tekintettel nézett vendégeire s görcsös hirtelenséggel, némán, műtermének ajtajához tessékelte őket, majd hajlékának küszöbén összesen ennyit mondott: – Minden jót, barátaim.

Ez a búcsúzás hideg zuhanyként hatott a két festőre. Másnap Porbus újra fel akarta keresni Frenhofert, de megtudta, hogy az öreg meghalt az előző éjjel, miután elégette a festményeit.”

Kitalálás és tény egymástól elválaszthatatlanná válik. Az öreg Frenhofer célzása „Pygmalion úrra” a történet öntükröző jellegére enged következtetni, s az 1837-ből származó változat befejezése már-már kitörli a jelentést. Poussin, a „ténylegesen létező” művész, egyáltalán nem érzékeli azt, amit a „kitalált”, képzelet teremtette Frenhofer remekműnek nevez: „Nem látok semmit, csak zavarosan összehordott s bizarr vonalak által határolt színeket.” Ezek a szavak hasonlítanak az olyan jellemzésekre, amelyeket maradi szemlélők adtak Turner kései műveiről. Londoni tartózkodásakor Barabás Miklós, a romantikára bizonyos szempontból ellenhatást hozó biedermeier képviselője ezt nyilatkozta az

¹⁶ William WORDSWORTH: *Selected Prose*. Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1988. 297.

¹⁷ Charles ROSEN: *Romantic Poets, Critics, and Other Madmen*. Harvard University Press, Cambridge, MA/London, England, 1998. 7.

¹⁸ *L'Oeuvre de Balzac* publiée dans un ordre nouveau sous la direction d'Albert BÉGUIN et de Jean A. DECOURNEAU. 12. Paris, 1964. Le club français du livre, XI.

angol festő egyik alkotásáról: „nem is kép, csak egy darab vászonnak a színekkel való betarkítása ész, értelem és gondolat nélkül.”¹⁹

Egy másik változtatásból arra lehet következtetni, hogy másként is olvasható Balzac alkotása. Frenhofer „remekműve” modell és műalkotás, anyag és eszmény, önmagára zárt (immanens) és sajátmagán túlmutató (transzcendens) jelentés feszültségére is emlékeztethet. Ezt sejteti, hogy Balzac módosította Frenhofer magánbeszédének egy mondatát. Az 1831-ben írt szövegben még így hangzik e mondat: „Ez a nő nem alkotás, hanem megalkotott.” Az 1837-ben kiadott változatban már ez olvasható: „Ez a nő nem megalkotott, hanem alkotás.” A „creation” és „créature” fölcserélése látszólag nem jelentékeny. Valójában roppant lényeges hangsúlyeltolódásról van szó: az első esetben a műalkotás befejezett terméként jelenik meg, a másodikban viszont nyitott folyamatként.

6. Építészet: a múlt romantikus értelmezése

Noha *A párizsi Notre-Dame* kevésbé összetett alkotás, mint a *Sylvie* vagy *Az ismeretlen remekmű*, a tárművészeteket többféleképpen szerepelteti, mint bármelyik az eddig szemügyre vett írói alkotások közül. Különösen háromféle felhasználási mód érdemel megkülönböztetett figyelmet.

Az elsőhöz hasonló más műveket is jellemez: a nem irodalmi alkotás értelmező szerepet játszik. A VII. könyv nyitó fejezetében Phoebus de Châteaupers kapitány az iránt érdeklődik, mit is ábrázol a faliszőnyeg, amelyen Fleur-de-Lys kiasasszony dolgozik. „Neptunus barlangját” – válaszolja a kisasszony. A kapitány föltehetően erre emlékszik vissza, midőn a 8. fejezetben a következő vallo mást teszi La Esmeraldának: „Kívánom, hogy Neptunus, a nagy ördög, szúrjon a villájára, ha nem teszem önt a világ legboldogabb teremtményévé.” A „szőnyegen látható minta” kisajátítása a kapitány őszintétlenségét hivatott érzékeltetni. A cselekmény azután megerősíti az iróniát: Phoebus nem sokkal meggondolatlan fogadkozása után Frollo főesperes fegyverének esik áldozatul.

Más alkalmakkor a tárművészetből vett idézet a jellemzéshez járul hozzá. Az elbeszélő nem írja le a magányos cellát, melyben Claude Frollo tölti az elmélkedés hosszú óráit, hanem Rembrandtnak, „a festészet Shakespeare-jének” egyik művét idézi föl: „Annyi csodálatos metszet közül is kiemelkedik egy rézkarc, mely föltehetően Dr. Faustust ábrázolja, s melyet lehetetlen úgy szemlélni, hogy ne kápráztassa el a nézőt. Sötét cella közepén egy asztal áll, telerakva irtózatot keltő tárgyakkal: koponyákkal, gömbökkel, lombikokkal, körzőkkel, kópírásos pergamenekkel. A doktor az asztal előtt látható, hatalmas, uszályos köpenybe burkolózva, szemöldökéig betakarja a prêmes sapka. Teste csak felerészben látható. Öblös karosszékéből félig fölemelkedve, összeszorított öklével az asztalra

¹⁹ MÁRKOSFALVI BARABÁS Miklós: *Önéletrajz*. Erdélyi Szépművészeti Céh, Kolozsvár, 1944. 180.

támaszkodik, és kíváncsian, ám egyszersmind rettegéssel mágikus betűkből alkotott fényes körre tekint, amely úgy ragyog a háttérben látható falon, mint magányos kísértet sötét szobában. E kabalisztikus nap remegni látszik, és titokzatos ragyogással tölti be a homályos cellát. A kép borzasztó és szép.”

A képi öntükrözés és a metszetnek a helyszín leírását helyettesítő megelevenítése is hozzájárul a regény fölépítéséhez, de még fokozottabban mondható ez azokról a szövegrészekről, melyek nagyszerű épületek lerombol(ód)ásáról számolnak be. Már az „Előszó” is a régi templomok sanyarú sorsát panaszolja: „Kívülről és belülről egyaránt megcsonkítják őket.” A nyitó fejezet azután annak a részben gótikus, részint reneszánsz Igazságügyi Palotának leírásával kezdődik, mely 1618-ban égett le. A III. könyv „Miasszonyunk” című első fejezete tulajdonképpen értekezés, a székesegyház épségének lerombolásáról. A regény minduntalan régi festményekre és metszetekre, valamint olyan párizsi épületekre emlékezteti az olvasót, amelyeket vagy leromboltak, vagy kontár módon átalakítottak a tizenötödik s tizenkilencedik század között. Százhetven évvel a könyv megírása után óhatatlanul az 1830-beli és a mai Párizs között is érzékeljük a folytonosságot és megszakítottságot.

A múlt megőrzése föltétlen értéként szerepel a regényben. Más romantikus alkotásokhoz hasonlóan a szerves növekedés látszik a folytonosság biztosítékának. „A dolog nehézség, erőfeszítés, ellenhatás nélkül teljesedik be, természetes és csendesen munkálkodó törvénynek engedelmeskedve. Megjelenik egy ojtvány, körforgásszerűen áramlik a nedv, burjánzik a növény. [...] Az építész az idő, s a nép a kőműves. [...] A törzs és az ág elmozdíthatatlan, a növekedés szeszélyes.”

Az elbeszélés a III. könyv tetemes részében az értekezésnek rendelődik alá. A „Párizs madártávlatból” feliratú 2. fejezet a régi városnegyedek – „*la Cité*”, „*l'Université*” és „*la Ville*” – történetét mondja el, különös tekintettel az épületekre, szüntelenül a történetmondó s „az olvasó” Párizsára vonatkoztatva. A székesegyház a hőstől elválaszthatatlannak mutatkozik. „Számára az egyre nagyobbodó és fejlődő Notre-Dame a tojást, a fészket, az otthont, a hazát, a világegyetemet jelentette. [...] titokzatos és eleve létező összhang volt e lény és az épület között.”

Claude Frollo tudós ember. Celláját egy sor fölirat ékesíti. Amikor fivére, Jehan meglátogatja (VII. könyv 4. fejezet), a főesperes éppen „hatalmas, bizarr festményektől díszített kézirat fölé hajol”. Az V. könyv nyitó fejezetében Frollo azt állítja: „A könyv meg fogja ölni az épületet”, vagyis a nyomtatás az építészet végét hozza magával. Az „Egyik megöli a másikat” című fejtegetés kiinduló állítása szerint az építész hanyatlása az egyház elerőtlenedésének a következménye. Ez a változás egy másikhoz kapcsolódik: a szóbeliséget kiszorítja az írás, s az emlékezés módjainak gyökeres átalakulása majd a hagyomány erejének csökkenését eredményezi. Az építész s az irodalom tehát a történelem más és más szakaszának a megnyilvánulása. Az irodalom fölemelkedése történeti szükségesség: „az építész nem volt képes az emberi szellem új állapotának megjelenítésére”.

Az a gondolat, hogy a reneszánsz az építészet hanyatlásának a kezdetét hozta, jellegzetesen romantikus előítélet. A középkor elmúltával az építészet „már nem teljes művészet”, csupán egyik a művészetek közül. Az egységet a megosztottság váltja föl. „A szobrászat állóképszerűvé, a képkalkotás festészetté, a kánon zenévé válik.” A művészet széttagozódása a hit elkülönböződésének felel meg, „Gutenberg Luther elődje”. A sokféleség alacsonyabbrendűnek tűnik föl az egyneműséghez képest, s a kettő zűrzavar és rend kettősségének feleltetődik meg: „a nyelvek zűrzavara következik [...]. Ez az emberi faj második Bábele.”

Hugo regényében kitüntetett szerepet játszik kép és írás, építészet és irodalom viszonya. A régmúltban az épületek szerves egységet alkottak nevükkel s a rajtuk, illetve bennük látható föliratokkal. Az 1832-ben megjelent nyolcadik kiadáshoz készült jegyzet a nemzet azonosságával is kapcsolatba hozza a csúcshíves építészetet: „miközben új műalkotásokra várunk, őrizzük meg a régieket. Ösztönözzük, ha lehetséges, a nemzetet a nemzeti építészet szeretetére. E könyv megírásával a szerző többek között ezt a célt akarta elérni.”

Mindazonáltal torzítás volna úgy olvasni *A párizsi Notre-Dame*-ot, mintha a középkori festészet nagyszerűségét bizonyító értekezés volna. A számtalan utalás a tárművészetekre a művészi minőségek széles körét hivatott bizonyítani. Különösen jól megfigyelhető ez a végső nagy jelenetben, a VIII. könyv 6. fejezetében. La Esmeraldát a székesegyházba viszik. „Korábbi sajátmagától annyira különbözött, amennyire a Masaccio által festett Szűz Raffaello Máriájától: gyengébb, vékonyabb, soványabb lett.” Három kórus éneke hallatszik: az egyik zsoltárt, a másik offertóriumot, a harmadik requiemet énekel. A jelenet összefoglalja az ember sorsát, de egyszerre túl is mutat azon. A fejezet címe – „Három különböző módon alkotott férfiszív” – elvont szintre emeli a sokféleséget.

„A kép borzasztó és szép.” E korábban már idézett mondat az esztétikai minőségek önellentmondásos jellegére enged következtetni. Hugo regényében ez a tárművészetek szerepeltetésének alapelve. Quasimodo süket, de a székesegyház harangjaiból csodálatos muzsikát varázsol elő: „hangjával és testmozdulataival élénkítette a hat énekest, mint karmester, aki serkentőleg hat az értő virtuózokra.”

Szépség és csúnyság, művészet és élet szétválaszthatatlan. Phoebus jóképű és felszínes, Quasimodo csúnya és kifogástalan erkölcsű. Emberi lényeknek és ember alkotta tárgyakkal egymással összeegyeztethetetlen tulajdonságai vannak. A IX. könyv 4. fejezetének címe, „Kő és kristály” két vázára utal, melyeket Quasimodo helyezett La Esmeralda ablakába: „Egy reggel ébredéskor két virággal tele vázát pillantott meg a lány az ablakában. Egyikük kristályból készült, szépen ragyogott, de a benne levő repedés miatt elfolyt a bele töltött víz, s a bele helyezett virág elhervadt. A másik durva és egyszerű kőedény volt, de megtartotta a vizet, s így a virág friss maradt, és nem veszített a színéből.”

Azt ugyan hiba volna tagadni, hogy Hugo regénye meglehetősen egyenetlen, de semmivel sem kevésbé egyértelmű, hogy ritka határozottsággal képviseli a romantikusoknak azt a törekvését, hogy elrugaszkodjanak a művészet felfogásának platonikus örökségétől. Az itt röviden méltatott alkotások azt sugallják,

hogy nincsenek változatlan, „objektív”, kultúrákon és korokon átívelő értékek. A két váza összehasonlítása – akár csak a Gluck és Mozart zenéjéről Hoffmann, Watteau festményéről Nerval vagy a remekműről Frenhofer által kialakított vélemény – az esztétikai minőségek különféleségére és változandóságára emlékeztet. A társművészetek jelenléte a romantikus szépprózában arra enged következtetni, hogy ezek az értékek nem tekinthetők adottnak, nem fölfedezésre várnak, nem megtalálándók, hanem az értelmezés során teremtjük meg őket.