

KALLIGRAM

Szegedy-Maszák Mihály
SZÓ, KÉP, ZENE

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VÁLOGATOTT MUNKÁI

Szó, kép, zene

A művészetek összehasonlító vizsgálata

Előkészületben:

Kemény Zsigmond

A regény, amint írja önmagát

Kosztolányi Dezső

Megértés, fordítás, kánon

Márai Sándor

Az újraolvasás kényszere

Ottlik Géza

Szerkezet és hatás a költészetben

Szegedy-Maszák Mihály

SZÓ, KÉP,
ZENE

A művészetek összehasonlító vizsgálata

KALLIGRAM
Pozsony, 2007

A kötet megjelenését a Magyar Könyv Alapítvány
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatta



Kiadta a Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony, 2007. Első kiadás. Oldalszám 352. Felelős kiadó Szigeti László. Felelős szerkesztő Mészáros Sándor. Nyelvi szerkesztő Ozsvald Zsuzsa. Borítóterv Hrapka Tibor. A borítón: Csontváry Kosztka Tivadar: *Áldozati kő Baalbekben*, 1906, olaj, vászon, 90 x 130,5 cm, magántulajdon. Nyomdai előkészítés Studio GB, Dunaszerdahely. Nyomta az Expresprint Kft., Partizánske.

Vydal Kalligram, spol. s r. o., Bratislava 2007. Prvé vydanie. Počet strán 352. Vydavateľ László Szigeti. Zodpovedný redaktor Sándor Mészáros. Jazyková redaktorka Zsuzsa Ozsvald. Návrh obálky s použitím maľby T. K. Csontváryho, Tibor Hrapka. Grafická úprava Studio GB, Dunajská Streda. Vytlačil Expresprint spol. s r. o., Partizánske.

© Szegedy-Maszák Mihály, 2007
ISBN 978-80-7149-938-1

Tartalom

Színhagyomány és irodalom: kapcsolat vagy ellentét?	9
1. Két tudományág viszonya	9
2. Egyszerű formák nyoma az irodalomban	11
3. Élőszó és írás	15
4. Tétova végkövetkeztetés	22
A művészetek tudományközi kutatása	25
Az értelmezés történetisége	48
1. Előadás és értelmezés	48
2. Az egyetlen hiteles értelmezés ábrándja	50
3. A „mű” változó megítélése	53
4. A „mű” azonossága	55
5. Történeti hitelesség és helyi hagyományok	62
6. Előadás és írott értelmezés	66
7. Az értékek állandósága	79
8. Az értékek változékonysága	85
9. Hatástörténet	96
10. A mű talányossága és önazonossága	112
11. A szöveg hitelessége	116
12. A fordítás	121
Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társművészetek a romantikus szépprózában	155
1. Említés és használat	155
2. Ut musica poesis	156
3. Elképzelt műalkotások	159
4. „Valódi” festmények	163

5. „Valódi” és „képzeletbeli”; vonal és szín	166
6. Építészet: a múlt romantikus értelmezése	171
Nemzeti kultúra és világszínvonal:	
feszültség vagy összhang	177
Önértelmezés és regényelmélet	197
Az értelmezés fordulatai	215
1. Allegorikus történet	215
2. Lélektani esettörténet	219
3. Kortörténet	224
4. Az értelmezés allegóriája	226
Zene és szöveg három huszadik századi dalműben	236
1. Pelléas et Mélisande	237
2. A kékszakállú herceg vára	252
3. The Turn of the Screw	262
Újítás az irodalomban és a zenében	281
A hagyomány újszerűsége: Ezra Pound és a zene	302
1. Művészetköziség	302
2. A költészet zeneisége	305
3. Szöveg és zene	307
4. Hagyomány	312
Hatástörténet és érték(elés)	319
1. Kicsúfolás és álomjáték	320
2. Öntüközés	326
3. Művészet és szórakoztatóipar	330
4. Újrafelfedezés	337
Képjegyzék	345

Színhagyomány és irodalom: kapcsolat vagy ellentét?

1. Két tudományág viszonya

A legismertebb amerikai szótár a következő meghatározással indítja a folklorra vonatkozó szócikkét: „valamilyen nép vagy csoport által szóban és megfontolás nélkül (unreflectively) megőrzött szokások, hiedelmek, táncok, énekek, mesék vagy mondások” (Webster’s 1981, 1882). Vállalkozhat-e valaki arra, hogy összehasonlítsa az így értelmezett folklórt az irodalommal? Úgy sejttem, inkább csak részlettanulmányok szintjén, hiszen az idézett területnek igen tág kérdéskört, legalábbis irodalom, zene és tánc együttesét lehet megfeleltetni, annak a lehetőségét pedig kizárhatjuk, hogy egyazon tudós mindhármójukhoz értsen. Ezért is érezheti úgy magát az irodalmár, valahányszor folklór megnyilvánulásokkal kerül szembe, hogy noha kijárt egy iskolát, ismét az elemi első osztályába került, hiszen megszerzett ismeretei használhatatlanok. Az irodalom ismerete nem elég a folklór értéséhez, s ezen nem változtat az, hogy a néprajzos látóköre sem mindig elég tág – a szóbeli költészet földolgozásaiból például gyakran hiányzik a zenei elemzés.

Természetesen vannak érintkezési pontok néprajz és irodalomtudomány között – például a művelődések (kultúrák) közötti viszonyok mérlegelése –, de a folklór átfogó, szerteágazó jellegén kívül más oka is van annak, hogy az irodalmár zavarban érzi magát, ha például egy népdalról kell véleményt

nyilvánítania. A mezőgazdasággal foglalkozó közösségek az úgynevezett magaskultúra távlatából nézve mintegy a történelem felfüggesztésének az ábrándját kelthetik. Ha ránézek egy festményre, hallok általam nem ismert zenét vagy élem tesznek egy verset, először azt próbálom kitalálni, körülbelül mikor keletkezhetett. Úgy is fogalmazhatnék: az irodalomtörténet kérdései legalábbis részben érvénytelenek a folklór tanulmányozásakor. Való igaz, hogy sokáig az irodalmi tanárségeken tanították a népköltészetet, és jellemző, hogy az American Folklore Society sokáig a Modern Language Association része volt, de a két tudományág képviselőinek útja régen különvált. Az irodalmár általában forrásként vesz tudomást a folklórról, mint ahogyan sokszor a folklór tudósa is forrásnak tekint az irodalmi alkotást: számára az a mű érdekes, amely az ő érdeklődési körének megfelelő vonatkozásokat rejt magában. Viszonylag ritkán bíbelődik a művészi hatás kérdéseivel.

Szándékosan beszélek hatásról, mert megítélésem szerint mai tudásunk szerint a művészséget (esztétikumot) nem lehet alaktani ismérvek alapján meghatározni. A „Mi a művészet?” helyett szerencsésebb így tenni föl a kérdést: „Mikor művészet?” A művészi érték nem alkotói szándéokra vezethető vissza, hanem a befogadás során válik érzékelhetővé. A két szakma nyelvét nem könnyű összeegyeztetni. Nem tartható szerencsésnek az olyan érvelés, amely a paraszti hagyományban élő személynak tulajdonít művészi szándékot. Elsősorban azért nem, mert a művészi érték nem annyira szándéokra, mint inkább hatásra vezethető vissza. Hevenyészett példaként egy közelmúltban kiadott tanulmánykötetből idéznék: „Az (...), hogy nincsen az obi-ugor kultúrában fiktívként kitüntetett elbeszélés, azt mutatja, hogy a történetmondásuk bizony nem esztétizáló igényű, hanem az igaz ismereteket közvetlenül hagyományozó célzatú. Az ő számukra (...) a kijelentés mindenképpen információértékű. A nyelvészeti elemzésre gyűjtött énekek olvasásakor ugyanis az tapasztalható, hogy irodalomként olvastatják magukat” (Sz. Molnár 2003, 292). A még nem iparosodott obi-ugor kultúrát nagy távolság választotta el az odaérkezett

gyűjtő világtól. A másik megértése ilyenkor nagyon nehéz lehet. A kitaláltság (fikció), az esztétizálás és az irodalom a gyűjtő fogalmi. Mint sok más esetben, ezúttal is arról lehet szó, hogy ami eredetileg meghatározott szerepet játszott (funkcióval rendelkezett), azt a polgárosodott világhoz tartozó gyűjtő a maga ízlése szerinti művészséghez méri. A befogadó szigorúan a saját előítéletei szerint válogat. Nem mindent becsülünk nagyra a középkori keresztény művelődés fennmaradt emlékeiből, és az egyházi kantátákat ma nem úgy hallgatjuk, ahogy az egykori templombajáró hallgatta. Bartók és Kodály könyörtelenül elkülönítette a népzeneből azt, amit sokra értékelt. Sőt – ahogyan a folklorista írta – már Kriza János is megszűrte az anyagot, amellyel találkozott: „Elsősorban a költőileg teljes, poétikailag jól megformált alkotásokra helyezte a hangsúlyt” (Kriza 1982, 57).

2. Egyszerű formák nyoma az irodalomban

Folklor és irodalom együttes vizsgálatának eddigi eredményei leggyakrabban arra vonatkoznak, miként lehet valamely egyszerű forma jelenlétét kimutatni egy irodalmi alkotásban. Az Aarne-Thompson jegyzékben a 400. számot kapott mese egy elveszett feleségét kereső férjről szól. Chrétien de Troyes *Yvain* című alkotása éppúgy fölfogható ennek átírásaként, mint Shakespeare művei közül a *Téli rege*. Wolfram von Eschenbach legismertebb elbeszélő költeménye, a *Parzival* a balga történetének változata, mely az 1696. az ismert jegyzékben. Némely művek több mese elemeit egyeztetik egymással: a középkori *Sir Degre*-ről kimutatták, hogy cselekménye Oidipusznak, az ismeretlen fiát megtaláló királynak és a kéz nélküli lánynak a sorsával, vagyis a 931., 873. és 706. mesével (Rosenberg 1991, 80–82), Shakespeare már említett románca pedig a 400. mellett a feleség szüzességére vonatkozó fogadalma 882. és a Hófehérke 709. számú történetével hozható összefüggésbe. Ma-

gától értetődik, hogy nem mindig közvetlen hatásról lehet szó, a fogadás elbeszélését például hihetőleg Boccaccio közvetítette az angol színműíróknak.

A középkori és reneszánsz irodalomból számtalan, a klasszicizmus és a fölvilágosodás korából viszont viszonylag kevés hasonló példát lehetne hozni. A népköltészetet fölértékelő romantikára azután érthető módon fokozottan jellemző az egyszerű formák bonyolítása. Különösen feltűnő ez a látomásos, jövendőmondó költészetben, mely korábbi jogaiba helyezi vissza a szóbeliséget – hallgatólagos vagy kimondott formában megidézve Pál apostolnak a Korinthoszbeliékhöz írt II. levelének híres szavait: „a betű megöl, a lélek pedig megelevenít” –, továbbá a viszonylag fiatal nemzeti irodalmakban, amelyekben az irodalomtörténész szavaival „szorosabb maradt a köznyelvi folytonosság a mitikus és a népköltészeti formákkal” (Kovács 2002, 119).

Az eddig említett példák szinte kivétel nélkül a verses költészetből származnak. Fölvetődik a kérdés, mennyiben ismerhetők föl a szóbeliség nyomai a prózában. A görög irodalomtörténésze szerint igen korai időszaktól fogva éles megkülönböztetést lehet tenni: „A költeményt éneklük, mondják, varrják, ácsolják, csinálják, de az 5. század végéig sosem írják, s csak azután is csak ritkán használják verssel kapcsolatban ezt a szót. (...) A prózát viszont, szemben a költészettel, kezdettől fogva ’írták’” (Ritók 2003, 23, 25). Vajon tudjuk-e mindig, mi a vers és a próza? Azok a néprajztudósok, akik nem az úgynevezett nyugati művelődéssel foglalkoznak, óvatosságra intenek. A maláj irodalomban például „nem világos (blurred) a megkülönböztetés”. Vita folyik arról, a zuni-k „történetmondásai ’prózának’ avagy ’költészetnek’ tekintendők-e”. A jorubáknak „nincs szavuk általában a ’költészetre’, és ugyanez a helyzet a géleknél” (Finnegan 1992, 27, 26). Az énekelhetőség sem igazít el. Megállapították, hogy „az epikus költészet szemlátomást a Régi Világ jellemzője”, s a balladákról megjegyzték, hogy „ez a műfaj is leggyakrabban az Óvilágban s nem Amerikában, Óceániában vagy Afrikában fordul elő”

(Finnegan 1992, 10, 12). Talán érdemes volna eltűnődnünk, vajon az ókori görögökkel kezdődött műfaji hagyományok mennyiben érvényesíthetők a világ többi része örökségének számbavételénél. Nem minden művelődésben szeletelik föl egyformán a nyelvi megnyilatkozások együttesét. Tér-, sőt időbeli eltérésekkel is kell számolnunk. Aligha szükséges arra emlékeztetni, hogy Herder mást értett népköltészetten, mint amit mi tekintünk annak, s még a „Dichtung” és a „poetry” érvényességi köre sem teljesen azonos egymással. A már említett románc jelentése is más az angolban, mint a magyarban.

Visszatérve a kérdésre, lehet-e arra hivatkozni, hogy prózai-nak tekintett művekben kevésbé érzékelhető a szóbeliség hatása, aligha válaszolhatunk igennel. Még történeti értelemben realistának minősíthető regényeknek a mélyszerkezetét is gyakran vissza lehet vezetni mesékre, legendákra, a proverbiumok pedig az ilyen művek tanító célzatát biztosítják. Az 1847-ben kiadott *Jane Eyre* éppúgy olvasható Hamupipőke történetének változataként, mint az 1860–61-ben megjelent *Great Expectations*. „Call me Ishmael”. Melville *Moby Dick* (1851) című alkotásának első szavai jelzik, hogy szóbeli előadás utánzásáról van szó. Az arányok természetesen különbözhetnek. Kemény Zsigmond művében, a *Gyulai Pálban* a cselekmény döntő eleme a varázserejű gyűrűt szerepeltető mesékre, *A kőszívű ember fiai* egészében a harmadik fiú történetére emlékezteti az olvasót.

A tizenkilencedik századi népiesség összefonódott azzal a hiedelemmel, hogy a szóbeliség a nemzeti művelődés alapja. „Minden adoma egy kerek történet, osztályt, népfajt, kort és néha egész nemzetet jellemez, annyira, hogy akármit lehet travestálni, csak adomát nem, a nélkül, hogy észre lehessen venni, hogy az más nemzet életéből van átvéve” (Jókai 1898, 321). A Magyar Tudományos Akadémián 1860-ban elhangzott szavak olyan írótól származnak, aki az *Üstökös* szerkesztőjeként 1858-tól gyűjtötte az adomákat. Az ő műveiben döntő szerepet játszanak az egyszerű formák. Ebből a szempontból örökösének tekinthető Mikszáth, aki joggal írta, hogy „Jókai a *fülével* írt”. Azt viszont már teljesen alaptalanul hangoztatta,

hogy „regényt diktálni Jókai nem tudott, de nem is lehet. Tollbamondással többé-kevésbé csak férczművek jöhetnek létre. A műalkotás a toll alatt nő. Diktálni íróművésznek ép annyira nem lehet, mint festőnek” (Mikszáth 1907, 2: 221, 298).

A tollbamondással valami átmenthető a szóbeli előadás óriási értékéből, a rögtönzésből. A tizenkilencedik és huszadik század fordulóján az írásmód leglátványosabb megváltozása, a mondatszerkesztésnek Henry James kései műveiben megfigyelhető rendkívüli összetettsége összefügg azzal, hogy a szerző kezének betegsége miatt áttérni kényszerült a tollba-, pontosabban gépbe-mondásra. Az így készült első mű, az 1898-ban megjelent *The Turn of the Screw* fölolvast, szóbeli előadásokat és írott beszámolót egyaránt idéz, és pedig nem úgy, hogy egymás mellé helyezi őket, hanem többszörösen fölülírja a szó- és írásbeli megnyilatkozásokat, miközben boszorkányüldözéssel kapcsolatos hiedelmeket és meséket idéz föl, valamint ’a népi hagyományt, amely szerint a szellem hatalma abban a pillanatban megtörik, amikor kiejtik a nevét’ (O’Gorman 1980, 231). Ez a mű egyfelől érvényteleníti szó- és írásbeliség szembeállíthatóságát, másrészt kifordítja a fölhasznált folklór vonatkozásokat, hiszen nem derít fényt a rejtélyre, bizonytalanságban hagyja a befogadót, olyan meghatározatlansággal ruházva föl a történetmondást, amely ismeretlen a népmesékben.

A szóbeli egyszerű formáknak az ilyen bonyolításhoz képest sokkal közvetlenebb fölidézései is előfordulnak, mégpedig a huszadik századi regényirodalomban is. Különösen a műveknek két csoportjára lehet gondolni. Nyíltan vallásos célzatú alkotásokban a cselekményhez mint fölszíni szerkezethez afféle mélyszerkezetként kapcsolódik a szóbeliség örökségéből vett történet. William Golding 1954-ben kiadott első regényében a gyerektársai által végül is meggyilkolt Simon epilepsziás. Rohamai arra emlékeztetnek, hogy a sámánokról hiszik: ebben a betegségben szenvednek. Simon a jövendőmondó szerepét játssza; ő pillantja meg a legyek urát, vagyis a gonoszt. A folklór szerepeltetésének másik változatát olyan művekben lelhetjük föl, amelyek gazdag szóbeli kultúrák környezetében jöttek létre.

Nemcsak Latin-Amerikára, Afrika vagy Ázsia bizonyos vidékeire lehet gondolni, de akár még az Egyesült Államok déli területeire is. Willa Cather *My Antonia* (1918) című regényében a címszereplő elbeszéli az Oroszországból Nebraska államba kivándorolt Pavel meséjét arról, hogy fiatalkorában Peter nevű társával tanú volt egy falusi esküvőn. Amikor a menyegzőről a nagy hidegben szánkón távoztak, farkasok eredtek a nyomukba, s ők az ifjú párt fölállozták, hogy megmeneküljenek. Ez a betét egyszerű idézet, s olyan mellékselekmény hatását kelti, amelynek nincs köze a könyv egészéhez. Önmagában, vagyis a regény helyett olvasható, mint egy mese átköltése. A népszerű kultúra megidézésének egészen másféle változatát képviseli Faulkner egyik főműve, a *The Sound and the Fury* (1929), melynek utolsó része az afrikai-amerikai lelkész beszédének sűrített változatát tartalmazza. Ez a szövegrész egyszerre kötődik szó- és írásbeliséghez. Ha kiemelnők a regényből, aligha éreznék művészi hatásúnak az olyan olvasó, aki nem tudja, hogy regényrészletről van szó. Rendkívül szervesen illeszkedik a regényhez: afféle ellenkultúrát képvisel a regényben szereplő fehérek hanyatlásról ítélt világához képest.

3. Élőszó és írás

Milyen következtetések vonhatók le a szóba hozott példák közül? Mindenekelőtt az, hogy a folklór vonatkozás legtöbbször annyit jelent: az írott mű szóbeli előadást utánoz. Azonnal fölvetődik a kérdés, mi is értendő szóbeliségen; az alkotásra, a továbbításra avagy az előadásra vonatkozik-e a minősítés. Egyáltalán mi is az alapja a megkülönböztetésnek? A *Téli rege* olvasója visszakeresheti a korábbi részeket. A néző ezt nem tudja megtenni, de lehet, hogy már ismeri a színművet, s akkor a szembeállítás máris veszít határozottságából. Nem lehet arra hivatkozni, hogy „a szóbeli irodalmi alkotás kiteljesedéséhez *elő kell adni azt*. A szöveg egyedül nem képes szóbeli

költeményt létrehozni” (Finnegan 1992, 28), mert ilyen alapon a *Téli rege* is tekinthető szóbeli költészetnek, sőt talán még *A vén cigány* is, mely egészen más értelmezést kap Ódry Árpád, illetve Mensáros László előadásában.

Lehet-e közegnek (médiumnak) tekinteni a szóbeliséget és az írást? Walter J. Ong tagadó választ adott e kérdésre: „Communication is intersubjective. The media model is not” (Ong 1982, 173). Sok múlik azon, hogyan, mihez képest határozzuk meg a közeget. A bizonytalanságra magyar szerzők is figyelmeztetnek, amikor kételkednek abban, hogy mindenkor meg tudjuk mondani, „mi számít éppen közegnek, s mi tartalomnak” (Bednatics és Bengi 2003, 183).

A leírt szóbeli megnyilatkozás arra is emlékeztet, hogy nagyon sok esetben a kétféle művelődésnek nem annyira szembeállításával, mint inkább kölcsönhatásával számolhatunk. Közismert példák a reneszánsz angol színművek, amelyeknek nincs egyetlen hiteles szövege. Már csak azért sem lehet, mivel más alkalmakkor másként hangzottak el. Távoli párhuzamként talán a számítógépes szövegszerkesztés gyakorlata is szóba hozható: a leírt sokat változhat. Annyi bizonyos, hogy a rögzített, állandó, végleges szöveg az úgynevezett magas irodalomban is kérdéssé vált eszmény. Mindenesetre óvatosan kell bánnunk a szóbeli megnyilatkozás változékonyságának és a leírt rögzítettségének a szembeállításával. Tudható, hogy nagyon sok kiemelkedően jelentős alkotásnak különböző változatai vannak. A hosszú sorból említhető Wordsworth önéletrajzi költeménye, melynek a költő halála után a *The Prelude* címet adták, Berzsenyi Dániel, Szabó Lőrinc vagy József Attila megannyi verse. Prózai alkotásokra is lehet gondolni: Balzac *Az ismeretlen remekmű* című rövid történetét, Henry James művei túlnyomó részét, Kosztolányi Esti Kornélról írt történeteit többféle változatban jelentette meg.

Tehető-e különbség szó- és írásbeliség között alaktani ismérvek alapján? Leggyakrabban az állandósult elemek használatára szokás hivatkozni. Az *Iliász* és az *Odüsszeia* elemzői az ezúttal többnyire jelzett szóból és jelzőből álló formulák

jelenlétével bizonyítják, hogy e szövegek szóbeli előadás lejegyzései. Hasonló belső ismétlődések mutatják, hogy a *Biblia* is szóbeli közlés rögzítése, összhangban azzal a felfogással, mely szerint „az Istenről mindig úgy gondolkoznak, mint aki 'beszél' az embereknek, s nem ír hozzájuk” (Ong 1982, 74). A *Beowulf* és a *Chanson de Roland* is kéziratban maradt fenn. Lejegyzőjük bizonyította íráskészségét, de megfogalmazható a kérdés: írástudatlanok voltak-e a szóbeli előadók. Magától értetődik, hogy más a szóbeliség szerepköre írástudók és írástudatlanok számára, mint ahogyan az sem tagadható, hogy a formulákat használó beszédmód egészen más hatást tesz arra, aki olvassa a szöveget. Ha a befogadás szempontjából próbáljuk megközelíteni szájhagyomány és irodalom viszonyát, nyilvánvalóan számolni kell a megnyilatkozások átminősülésével. Chaucer történeteit eleinte valószínűleg többen hallgatták, mint olvasták, és aligha lehet tudni, nem ugyanez vonatkozott-e például Petrarca bizonyos műveire. Talán csak a reneszánsz után kerülhetett előtérbe írott művek olvasása, s már a tizenharmadik század második felében érezhetővé vált némi ellenhatás. Aligha zárható ki az összefüggés a népköltészet magasra értékelése és a szóbeliség újra-előretörése között. Annyi bizonyos, hogy a paraszti kultúra fölfedezése körülbelül egybeeshetett a latin nyelvű írott művelődés háttérbe szorulásával. Természetesen, erről a fölfedezésről a romantika óta eltelt időszakban nagyon megváltozott a kép. Voigt Vilmos a *Kalevala* értelmezéstörténetének összegezésében teszi a következő megjegyzést: „A szövegek fejlődésének legpontosabb ismerője, Väinö Kaukonen (...) az eposzt Lönnrot irodalmi alkotásának tartja” (Voigt 1997, 181).

Miként lehet jellemezni szóbeli és írott megnyilatkozás különbségét a befogadás távlatából? Bizonyos korlátozással elfogadható, hogy „az írás és a nyomtatás elszigetel” (Ong 1982, 73), hiszen a szóbeli előadást sokan hallgathatják, a nyomtatott könyvet általában inkább egyedül olvassuk. A megszorítás azért szükséges, mert a közös meghallgatásból nem következik, hogy a közönség minden tagja ugyanúgy érti az elhangzottakat.

Balhiedelem, hogy a szóbeliség a megnyilatkozáshoz tartozó helyzetre (kontextusra), az írott szöveg a nyelvre vezeti vissza a jelentést. Inkább arról lehet szó, hogy az irodalom esetében másként kell meghatározni a kontextust – ami nehéz föladat. Az csak kiindulópont lehet, hogy az írás létrehozója és elolvasója is általában az egyedüllet állapotában van. A kettejük közötti tér- s időbeli távolság növekedésével jöhet létre a megnyilatkozás értelmezésének és hatásának a története. Lehet-e egy népdal hatástörténetéről beszélni? Legalábbis kevésbé, mint az *Előszó* vagy az *Eszmélet* című költemények esetében. Persze, azért ezúttal sem árt tartózkodni az elhamarkodott szembeállításától. Nincs kizárva, hogy egy Manhattanben felnőtt magyarul tudó másként hallja a *Megöltek egy legényt...* kezdetű dalt, mint aki alföldi tanyán él, s ez az eltérés éppúgy hozzá tartozik a dal jelentéséhez, mint idézései vagy feldolgozásai. Ha a ballada közelebb áll az úgynevezett magas irodalomhoz, lehet, megkérdendő, mennyire közelít ugyanaz a befogadó másként a *Kőműves Kelemenné* s az *Ágnes asszony* szövegéhez. Nem helyezhető-e el számára mindkettő egyazon nemzeti örökségben?

A formulákról azt szokás állítani, hogy segítik az emlékezetet. Noha nyilvánvaló, a szóbeliség az emlékezésnek más törvényszerűségeit hívja életre, mint az írásbeliség, túlzás és leegyszerűsítés azt gondolni, hogy a szóbeliségnél az alkotás egyidejű az előadással. Arra sem igazán szerencsés hivatkozni, hogy a szóbeli előadó inkább kedveli a mellé-, mint az alárendelést, mivel ugyanez igen magas szintű írott művelődést is jellemezhet. Joyce műveiben a mondatok kapcsolatos viszonya, Claude Simon regényeiben az igeneves szerkezetek az oksági összefüggések elbizonytalanítását sugallják. Ong így jellemezte a szóbeli előadást: „az epizodikus szerkezet volt a természetes mód hosszabb történet elbeszélésére, ha másért nem, azért, mert a valódi élet tapasztalata inkább hasonlít epizódok sorához (string), mint Freytag piramisához” (Ong 1982, 145). Hasonló szellemben írta le Ritoók Zsigmond a régi görögök énekmondó gyakorlatát: „A befejezés mindig bizonytalan:

a hallgatóság érdeklődésétől függ, és attól, hogy az énekmondó meddig tudja azt tudásával, művészetével, új meg új elemeknek énekébe szövésével ébren tartani. Ilyen értelemben az egész elbeszélés soha nincs 'befejezve', mindig csak egy rész. Érthető tehát, ha az ilyen elbeszélések szerkezete mellérendelő” (Ritók 1973, 45). A kérdés az, vajon nincs-e nagyon sok írott elbeszélés, amely laza szerkezetű. A pikareszk történetektől *A Pickwick Klub hátrahagyott iratai* című könyvig számtalan elbeszélő mű gyanúsítható azzal, hogy a bennük szereplő események jórészt éppúgy fölcserelíhetők, mint B. S. Johnson *A szerencsétlenek* (1969) című regényének történései. E könyv huszonhét fejezete nincs egybekötve, s leszámítva az elsőnek és utolsóknak nevezettet, tetszőleges sorrendben olvasható. Másfelől lehetne azzal érvelni, hogy a *Beowulf* meglehetősen szigorúan föl van építve. Mivel a megszerkesztettséget a befogadó ismeri vagy nem ismeri föl, értelmezés kérdése, mellé- vagy alárendelő-e a viszony valamely cselekmény egyes részei között. Sokunkban élhet az előítélet, mely szerint a megszerkeszttség az úgynevezett magas művelődés kizárólagos sajátja, de korántsem bizonyos, hogy ez így van.

Az olyan irodalmi művekben, amelyek cselekménye az elbeszélőtől távoli évszázadokba vezeti az olvasót, betétként előfordulhatnak olyan költemények, amelyek a szóbeliséget utánozzák. A történelminek nevezett regények így próbálnak hitelt teremteni a maguk számára. Az ilyen részletek némi fényt deríthetnek a szóbeliség idézésének a korlátaira, és legalábbis olykor a folklór szöveg befogadására is. Az *Ivanhoe* XVII. fejezetében Oroszlánszívű Richárd angol balladát énekel Palesztinából visszatérő keresztes harcosról. Ismeretes, hogy Scott gyűjtött balladákat s költőként utánozta őket, mielőtt prózai művek írásához fogott. Oroszlánszívű Richárd aligha tudott angolul, tehát a történeti hitel megerősítésére szánt ballada mai szemmel a szóban forgó regény történetietlenségei közé sorolható. Hasonló szerepet játszik *A török rab nótája* s a *Hunyadiak kardjának hiteles története több szakaszban előadva* Kemény Zsigmond *Zord idő* című regényében. Ezúttal a szóbeli költészet

terjedéséről is képet kapunk, természetesen a tizenkilencedik század közepére jellemző elképzelések alapján. Komjáti Elemér, a „kitalált” hős, saját alkotásaira ismer rá a két verszetben, ám azt is érzékeli, hogy mindkét szöveg változott, mióta megírta őket. A szövegösszefüggés arra is emlékeztet, hogy az énekmondó teljesítményét a hallgatóság közvetlenül mérlegeli. A *Kalevalától a Tannhäuserig* és a *Meistersingerig* számos mű idéz föl énekversenyeket.

E legutóbbi alkotás annak a föltevésnek ingatagságát is jelzi, mely szerint „A természetes, szóbeli beszéddel ellentétben az írás teljesen mesterséges” (Ong 1982, 81). Nem vitás, hogy ez az előítélet nagyban hozzájárult a folklór fölértékeléséhez, de a huszonegyedik századra már éppúgy érvényét veszítette, mint az *Iliász* első sorainak a következő indoklása: „A ’dolgok közepébe vágó’ kezdés nem tudatosan kiagyalt fogás (ploy), de a szóbeli költő számára az eredeti, természetes, magától értetődő (inevitable) mód hosszabb történet elmondására” (Ong 1982, 141). Az irodalomtörténész figyelmeztet arra, hogy „az epikus hagyomány a görögységben is ’iskolákban’, énekmondó nemzetségekben hagyományozódott” (Ritók 1973, 24). Csábító, ám erősen vitatható az állítás, hogy „a szóbeliség a hagyományhoz erősen ragaszkodó vagy megőrző (konzervatív) felfogást hoz létre, amely jószérivel gátolja a szellemi (intellektuális) kísérletezést”. E kijelentés megfogalmazója önellentmondásba keveredik, amidőn elismeri: „Természetesen az írás is megőrzi a maga módján. Röviddel a megjelenése után arra szolgált, hogy megmerevítse a törvény nyelvét a korai Sumeriában” (Ong 1982, 41).

Az idézett szerző hang és kép szembeállításából igyekezett levezetni szó- és írásbeliség ellentétét. A következőképpen fogalmazta meg előföltevését: „Minden érzékelés időben megy végbe, de a hangnak sajátos viszonya van az időhöz (...). Egy mozgókép fölvetelére szolgáló gépet leállíthatok, és akkor állóképet készít. Ha a hang mozgását állítom meg, csak a hang nélküli csönd marad” (Ong 1982, 32). Való igaz, hogy „a beszélt szó mindig esemény” (Ong 1982, 74), de ebből nem kö-

vetkezik, hogy a leírt szó nem fogható föl eseményként. A befogadás strukturalizmus utáni értelmezői éppen azt igyekeztek bizonyítani, hogy minden nyelvi megnyilatkozás történés. Az olvasó történésként fogadja be a költeményt. Scott ugyan nem igazán érdeklődött elméleti kérdések iránt, de leszögezte, hogy a szóbeliség írott szövegben szerepeltetése mindig átértelmezést jelent, tehát azt, hogy a régi anyagot „annak a kornak a szokásaiba (manners) és nyelvébe kell átfordítani, amelyben élünk” (Scott 1986, 526).

Az írott művek életének kiiktathatatlan összetevője a fordítás. Lehet-e ilyen szempontból különbséget tenni nép- és műköltészet között? A válasznak hihetőleg inkább tagadólagosnak kell lennie. Sajnos, a népdalok fordításai sokszor igénytelenek, tükrözve azoknak a szemléletét, akik nem gondolják, hogy a népköltészet fordítása költőt igényel. Bármennyire is szentségtörés, de megkockáztatom, hogy ez az állítás még Bartók kolinda-átköltésére is vonatkozhat. Ha viszont valódi költő vállalkozik népköltészet más nyelvű tolmácsolására, az eredmény hasonlóan értelmezhető, mint műköltészeti alkotásoknál. A *Sir Patrick Spens* magyar változata éppúgy Arany balladáival rokonítható, mint ahogyan a *Paul Verlaine álma* is olvasható Ady költeményeként. Rückertnek van egy balladája, *Tom der Reimer*. Carl Loewe talán leghíresebb dalának ez a szövege. A német költő Scott lényegesen hosszabb angol költeményéből vette az ösztönzést. Ez utóbbi minden bizonnyal Scott által hallott énekelt ballada átköltése. Rückert valószínűleg úgy vélhette, hogy a Scott által fölhasznált ballada eredeti alakjában sokkal rövidebb lehetett, s így mintegy újra próbálta teremteni az eredetit, amidőn tömörítette a szöveget. Loewe *Edward* című balladájára is hivatkozhatnánk. A fiú anyja utasítására megölte apját. Ezt tudjuk meg fokozatosan anya és fiú egy hármas és egy négyes párhuzamosságból rendkívül tömören fölépített párbeszédéből. A szöveg Herderé, aki viszont egy jól ismert skót balladát írt át. A művek egymásra írt megnyilatkozások, s az átalakítások során érvényét veszíti a megkülönböztetés magas és népszerű művelődés között. Úgy-

nevezett nyelven belüli fordításként Seamus Heaney *Beowulf* átköltését is említhetem. Ez a nagyszerű szöveg is szorosan kapcsolódik a kiváló író költő munkásságához. Saját szavai is megerősíthetik ezt: „Egy rész belőlem kezdettől fogva óngolul írt. (...) A *Beowulf*hoz hangbeli jogom van. (...) beleszülettem a nyelvébe és az ő nyelve született belém” (Heaney 2001, XXIII–XXIV). Érdemes hangsúlyozni, hogy a költő hangbeli jogról beszél: „I consider *Beowulf* to be part of my voice right.” Heaney szóbeli költőnek tekinti magát. Nem bélyegezhető ódivatúnak. Ha meghallgatjuk azokat a hangfölvételeket, amelyeket Wales bárdjainak szellemi leszármazottja, Dylan Thomas, az író Yeats, a zeneszerzést is vállaló Ezra Pound vagy akár a tudós költő hírében álló T. S. Eliot és Babits Mihály készített, meggyőződhetünk arról, hogy az élıszó a huszadik századi örökségnek is szerves része. Ezt legalább annyira fontos elismerni, mint azt, hogy a legendák, amelyek szerint John Fitzgerald Kennedy vagy Habsburg Rudolf nem halt meg, az Arthur királyról szóló történetek hagyományát folytatják, s a távbeszélő, rádió vagy a hangfölvétel hozzájárult a másodlagos szóbeliséghez, amely mintegy ellenkultúrát képvisel az írott szövegekéhez képest.

4. Tétova végkövetkeztetés

Heidegger és Wittgenstein, a huszadik század e két nagy bölcselője olyan életművet hozott létre, mely minduntalan azt sugallja, hogy „az emberi kommunikációs formák nem írhatók le az 'írásbeli' és a 'szóbeli' bináris oppozíciójával” (Neumer 2003, 237). Valamilyen összetett formában általában észlelni lehet egyszerű forma vagy formák nyomát, s szóban fölidézhetjük azt, amit valamikor olvastunk. Ahogyan az *Özvegy és leánya* egyik értelmezője írja, „hiába égette el Rebekka a könyveket, miket Sára Bethlen Istvánné udvarából hozott haza, mert lánya fejből tudja a *Vitéz Franciscót*” (Gönczy 2000, 98), azaz Ráskai

Gáspár 1552-ben keletkezett, de csak 1574-ben kiadott *Egy szép história a vitéz Franciscóról és az ő feleségéről* című verses művét. Veszélyről csak akkor lehet szó, ha az értelmező kísértést érez arra, hogy a szövegközöttségre (intertextualításra) hivatkozva visszavezesse valamely összetett formájú mű üzenetét egyszerűbb formájú nyelvi megnyilatkozás jelentésére. Ilyen egyszerűsítéshez folyamodik Kemény említett regényének értelmezője, ha egyszerűen megfelelést állapít meg a két szöveg között, azt állítván, hogy Tarnóczy Sára „a széphistóriából veszi viselkedési normáját”, majd azért kényszerül öngyilkosságra, mert „képtelen tovább játszani a széphistóriából vett figurát, s ez azt jelenti, hogy magát az életet is, hisz nincs, ami előírja az új viselkedési normát” (Gönczy 2000, 99).

Az efféle visszametszés nemcsak azért kifogásolható, mert az idézés – folklór szöveg idézése is – mindig új összefüggésbe helyez, tehát a fordításhoz hasonlít, de azért is, mert elhomályosítja szó és írás kölcsönhatását.

*Hallgassatok, ne szóljon a dal,
Most a világ beszél,*

így kezdődik a magyar romantika egyik legnagyobb költeménye. Ugyanez az alkotó néhány évvel később ezekkel a szavakkal vezette be egy semmivel sem kisebb hatású művét:

Midőn ezt írtam, tiszta volt ég.

Mi számít szóbeli és írásbeli megnyilatkozásnak? Mi folklór és mi irodalom? Elkülöníthetőség helyett talán célszerűbb, ha folytonosságról beszélünk.

HIVATKOZÁSOK

Bednatics Gábor és Bengi László (2003) In rebus mediorum: Amikor az írástudó McLuhant olvas. In Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter (szerk.) *Történelem, kultúra, medialitás*. Budapest: Balassi, 174–190.

- Finnegan, Ruth (1992) *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Gönczy, Monika (2000) Az *Özvegy és leánya* szövegvilágai (Palimpszeszt-kedély). *Studia Litteraria*, 38: 84-113.
- Heaney, Seamus (2001) *Beowulf: A New Verse Translation*. New York: W. W. Norton and Co.
- Jókai Mór (1898) A magyar néphumorról. In *Életemből: Igaz történetek. Örök emlékek. Humor*. Budapest: Révai testvérek, 313–330.
- Kovács Árpád (2002) Az elbeszélte cselekvés versnyelvi architektónikája (Puskin időszerűsége: *A rézlovas*). In Ármeán Otília – Fried István – Odorics Ferenc (szerk.) *Irodalomelmélet az ezredvégen*. Budapest–Szeged: Gondolat–Pompeji, 72–119.
- Kríza Ildikó (1982) A székely népballadák és a magyar népballada-költészet. In Kríza Ildikó (szerk.) *Kríza János és a kortársi eszmeáramlatok: Tudománytörténeti tanulmányok a 19. századi folklórisztikáról*. Budapest: Akadémiai, 57–67.
- Mikszáth Kálmán (1907) *Jókai Mór élete és kora*. Budapest: Révai testvérek.
- Sz. Molnár Szilvia (2003) Az obi-ugor folklór önértelmező elbeszélései. In Biczó, Gábor és Kiss Noémi (szerk.) *Antropológia és irodalom: Egy új paradigma keresése*. Debrecen: Csokonai, 290–296.
- Neumer Katalin (2003) Wittgenstein könyve – hangosan és magunkban olvasva. In Neumer Katalin (szerk.) *Kép, beszéd, írás*. Budapest: Gondolat, 236–263.
- O’Gorman, Donal (1980) Henry James’s Reading of *The Turn of the Screw*, *The Henry James Review*, 1: 125–138, 228–256.
- Ong, Walter J. (1982) *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. New York: Methuen.
- Ritoók Zsigmond (1973) *A görög énekmondók*. Budapest: Akadémiai.
- Ritoók Zsigmond (2003) Szóbeliség és írásbeliség. In Neumer Katalin (szerk.) *Kép, beszéd, írás*. Budapest: Gondolat, 23–32.
- Rosenberg, Bruce A. (1991) *Folklore and Literature: Rival Siblings*. Knoxville, Tennessee: The University of Tennessee Press.
- Scott, Sir Walter (1986) *Ivanhoe*. Edited with an Introduction and Notes by A. N. Wilson. London: Penguin.
- Voigt Vilmos (1997) *Irodalom és nép északon*. Budapest: Universitas.
- Webster’s Third New International Dictionary of the English Language* (1981) Springfield, Massachusetts: G. and C. Merriam Co.

A művészetek tudományközi kutatása

„A kutatás a legkeményebb és olykor a legőrültebb utópia”

(Boulez 1986, 526).

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 (Butor 1969, 9, 11, 13). 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 (Mulgan 1939, 561), egy három évtizeddel későbbi pedig „kísérletek sorának” nevezte a jelentős műveit (Daiches 1971, 560). Történetileg az ellentmondás aligha tagadható, hiszen Zola értekezése, *A kísérleti regény* (1880) olyan pozitivistá 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” (Queneau 1965, 322), 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 művészettörténésze például John Cage-et említi „kísérleti zeneszerző”-ként (Schmidt-Burkhardt 2003, 24). Zenesz 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 a címében is szerepel, vagyis olyan keresést sejtet, mely az újramegtalálás 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 szöveggént (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 részével összefüggésbe hozhatók.

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

A természettudományokban lehet előrelépés abban az értelemben, hogy a későbbi mintegy elavulttá teheti, fölválthatja a korábit. Ezen a területen teljesen indokolt paradigmaváltásról beszélni. A ptolemaioszi világméretet fölváltotta a kopernikuszi, 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)” (Gautier 1966, 51). Ez az idézet alkalmas kiindulópont lehet ahhoz, hogy fölismerjük, mennyire kockázatos 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, s naplójában így jellemezte: „gyenge kivitelű, jellegtelen munka. (...) Egy műkedvelő kitartásra valló ujjgyakorlata” (Delacroix 1996, 619).

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. Balzac is hasonló kételyt fogalmazott meg – lehetséges, éppen Gautier ösztönzésére. *Gambara* (1837) című elbeszélésének egyik szereplője azt állítja, hogy „Beethovent túlhaladta az új iskola”, mire egy másik szereplő a következő ellenvetést teszi: „Még meg sem értették, hogyan lehetett akkor túlhaladni?” (Balzac 1979, 473). A vitázók Rossini zenéjét állítják szembe Beethovenével, s a másodikként idézett szereplő végső soron annak a föltevésnek mond ellent, amely szerint a művelődést a piac szabályainak megfelelően az előrejutás elve irányítja. Anélkül, hogy tagadnók a népszerűség érvényességét, talán megkockáztatható a föltevés, hogy a történetiség lényegéből következik,

hogy ugyanaz egyik korszakban vagy egyik vonatkozásban előremutatónak, másokban viszont maradinak, értékőrzőnek, régiesnek vagy ódonnak minősülhet. Az időbeli előrehaladás és a színvonal változása feszültségbe is kerülhet egymással. A *Fantasztikus szimfónia* zenekara másként szól, mint Beethovené, de Berlioz szerkesztése a részelemek egymás mellé adagolásaként jellemezhető a zenei anyagnak a XIX. szimfóniára jellemző továbbfejlesztéséhez képest.

A tizenkilencedik század második felében a történeti festészet ellenzői az anekdotikus jellegtől igyekeztek megszabadítani a művészetet. Whistler azt hangoztatta, hogy „a képnek saját érdemmel, nem drámai, legendaszerű vagy helyi értékkel kell rendelkeznie” (Whistler 1967, 127). Delaroche szívesen merített ösztönzést irodalmi művekből. *Richelieu bíboros bárkája a Rhône folyón* (1829) című festménye például Alfred de Vigny *Cinq-Mars* (1826) című regénye alapján készült.

A történelem kacskaringóra jellemző, hogy Delaroche tevékenységének leértékelődése után a művei iránt megnyilvánuló érdeklődés újabb fokozódása is az új hordozó közegek (médiák) kialakulásával hozható összefüggésbe. 1897-ben a Lumière, 1902-ben a Pathé, 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 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 művészt 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” (Bann 1997, 16). 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) Aiszkhüloszéhoz képest” (Heidegger 1980, 75). 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 szellemtudományok pontatlansága (das Unexakte) nem fogyatékoság, hanem az ilyen jellegű kutatás lényegi igényének a teljesítése” (Heidegger 1980, 77).

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 (médiumok) tanulmányozására. Az általam hasz-

nált ige talán világossá teszi, hogy kapcsolatról van szó, tehát nem azonosságról. Az egyik nem helyettesítheti a másikat. Az anyagtudományi kutatás segítheti, de nem pótolhatja 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” (McGann 2001, 54).

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 (Schafer 1977, 39), megelőzve a Rauschenbergről értekező Cage-et, a francia festészet hagyományáról mint „a saját logikája szerint kialakuló szellemi lehetőség”-ről elmélkedő Yves Bonnefoy-t (Bonnefoy 1980, 57–59) vagy a Klee-ről könyvet író Boulezt (Boulez 1989). 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 adódtak. „Az írást két másféleség, hang és látás, beszélő és néző

alany fogja közre” – állítja a képelmélet egyik jelenkori művelője (Mitchell 1994, 114). Egy évszázaddal korábban Mallarmé – mellel Whistler képeinek értelmezője és legjelentősebb értekezésének fordítója – „nyomdai elrendezés”-ként határozta meg a könyvet és „magányos, hallgatag hangverseny”-ként az olvasást (Mallarmé 1945, 380). 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 ismerni a nyelvet, amelyen a megnyilatkozást létrehozták, másfelől „phanopoeia”, amely egyszerre jelentheti az íráskép 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” (Pound 1960, 25). Talán még az a föltevés is módosításra szorul, mely szerint a „szöveg független a hordozójától” (Horváth 2006, 142), mert létezési módja elválaszthatatlan a közeg (médiium) 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” (Horváth 2006, 167).

Mallarmé és Pound felfogásának a szellemében indította el az 1990-es években Morris Eaves, Robert Essick és Joseph Viscomi Blake (<http://www.iath.virginia.edu/blake/>), illetve Jerome MacGann Dante Gabriel Rossetti műveinek (<http://jefferson.village.virginia.edu/rossetti/>) 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 nyilvánartása (<http://magyar-irodalom.elte.hu>) ugyan számol a dallamokkal, de – egyelőre – nem tesz hozzáférhetővé hangzó anyagot. Franz Kafka műveinek Mauro Nervi által 1998-ban elindított hálózati kiadása (<http://www.kafka.org>) – 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 fölvinni a világhálóra.

Kosztolányi Dezső műveinek most induló kritikai kiadása az említett példákából levont tanulságok alapján készül. A rendelkezésre álló anyag természetesen korlátok közé szorítja a 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” (Horváth 2006, 179), 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.

Nem akarom elhallgatni, hogy kifogások is emelhetők az eddig elmondottakkal szemben. Bármennyire csábító cél a különböző művészetek együttes kutatása, megfogalmazható némi kétely az ilyen nagy igényű vállalkozással szemben. Fölhozható az érv, mely szerint az olvasás, a képtár- illetve hang-

verseny-látogatás kultúrája korántsem ugyanaz. Nem a magyar művelődés fogyatékoságáról van szó. Pierre Boulez a huszonegyedik század fordulóján így összegezte saját tapasztalatát: „Picassót egyáltalán nem érdekelte a zene; Matisse-t sem nagyon, annak ellenére, hogy készített egy jazz-re hivatkozó sorozatot. (...) Napjainkban Párizs fiatal képzőművészei nem jelennek meg hangversenyeken; legföljebb néha lehet hallani arról, hogy hallgatnak egy kevés Mozartot. (...) Igaz, a zenészetet is hidegen hagyja a képzőművészet” (Di Pietro 2001, 55).

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 (Szegedy-Maszák 2006). A szemléltetés akadályai is nehezítik a feladatot, 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) átalakításnak 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. Érdemeset 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

jelent, mint a zenemű – 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 kifejtteni 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 cikket, amelyben 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 művészet utánozni próbálta a másikat, úgy, hogy a maga eszközeivel kiegészítette, pótolta, tódította, amit máshonnan kapott” (Kosztolányi 97, 367). Ez a megfogalmazás védhetőbb, mint a jelenkori képelmélet néhány kutatójának a föltevése, mely szerint magától értetődően lehet képanyelvről és képi elbeszéléstről beszélni (Krüger 1998, 100–101, 106, 114). 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 értekező művészettörténész éppúgy átvitt értelemhez folyamodik és így kissé sikamlós területre lép, mint

a többszólamúságot (polifóniát) emlegető irodalmár, ki elfelejti, hogy egyenrangú szólamok egyidejűsége nyelvi megnyilatkozásban legfőljebb 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 idős Pieter Bruegelnek tulajdonított s a belga főváros Szépművészeti Múzeumában látható *Ikarosz bukása* című, temperával vászonra festett képet írta le.

Az a dolgozatom, melyet első változatban *Nem hallott dalok és nem látott festmények* címmel 2000-ben közöltem (Szegedy-Maszák 2000), 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 fagyalt-
evést (Stevens 1996, 501–502). A korszól írt szöveg nyelv-
használatát is talányosnak vélték egyes olvasók. A cím akár
Whistler korábban idézett állítását is fölidézheti, mintegy utal-
va a költészet anekdotikus hagyományára, amelyet a vers zá-
rójelbe tesz, amennyiben kizárja, hogy egyértelműen megfejt-
sük 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 töltelékszóval („mondhatom”) bővített magyar fordítás jelentősen csökkenti a többértelműséget – különösen a másod-
dik 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 va-
don viszonya még így is nehéz föladat elé állítja az értelmezőt:

ANEKDOTA A KORSÓRÓL

*Egy kerek korsót kitettem
Egy dombra Tennessee-ben.
A lompos vadon, mondhatom,
Körül is vette szépen.*

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

*Teret hódított mindenütt.
A szürke, csupasz korsó.
Se bokor, se madár, magában áll
Egy korsó Tennessee-ben.*

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 korsó „megfelelően jelképezi az embernek a természet fölötti uralmát”. E két elődjével szemben Winters azt hangoztatta, hogy a költemény címében megjelölt tárgy „közönséges és terméketlen” (Winters 1947, 436-437). 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” (Buttel 1967, 166). A csendéltre 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 korsót (Mitchell 1994, 166–168). Magyaroztatát csorbítja, hogy pontatlanul idézi a címet. Úgy véli, hogy a költemény élén az *Egy korsó anekdotája* cím áll, holott a határozott névelő arra is ösztönözheti az olvasót, hogy valamely műalkotásra, akár csendéleten látható cserépedényre utalást sejtсен. Az *Ézsaiás próféta könyvének* hatvannegyedik részében előforduló mondat – „Most annakokáért, Uram, te mi Atyánk vagy, mi pedig sár vagyunk; te mi teremtőnk vagy és mi mindnyájan a te kezdednek munkája vagyunk” (Szent Biblia 1914, 622) – a teremtés világiasított átértelmezéséhez szolgáltat 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” (The Holy Bible 1879, 519). A teremtés világiasított újrafogalmazásakor a költő ösztönzést meríthetett az általa ismert csendéletekből, melyek közül tulajdonában is volt Braque egyik ilyen műfajú alkotása (Stevens 1996, 545). Az értelmezők több költeményét is szóba hozták a kubista festészettel. Renato Poggioli, az avant-garde elméletírója a *Férfi kék 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: „Picassónak nem egy bizonyos festményét láttam magam előtt” (Stevens 199, 786). Számos más verse is bizonyítja, hogy erősen foglalkoztatta képzőművészeti alkotások nyelvre fordítása és tökéletesen tisztában volt e művelet akadályjaival. 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” (Luhmann 2000, 156).

Egy képnél lényegesen nehezebb valamely zeneművet leírni. Hihetőleg erre is utal Emily Dickinsonnak 1860 körül készített, mindössze kétszakaszos 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* volta-képp Jeanne d'Arc alakját idézi meg, és Illyés vagy Szabó Lőrinc 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 ülésén, 2004. október 10-én elhangzott előadásomban három dalmű elemzésével próbáltam megvilágítani azt, mit is jelenthet az irodalom zenére fordítása. 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 szabadtéri 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. –*

*„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

*Erkönigs 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!
Erkönig 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.*

Vas István átköltésének ódivatúan körülményeskedő nyelvhasználatára úgy ad hozzá a szöveghez s úgy von el belőle, hogy a biedermeier zsebkönyvek közhelyeinek szintjére süllyeszti 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 ölemben, ki bánt?
– Apám, nem látod a villikirályt?
Koronája fehérlik, uszálya suhan,
– A köd gomolyog, csak a köd fiam.*

*„Jöjj hát velem, édes gyermekem!
Játszhatsz 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!
Mefog, 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, hanem 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 rondó formához folyamodjanak. A szakaszos (strófikus) 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 beszélőt 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 (Fischer-Dieskau 1975, 66). 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 a romantika s a 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” (Taruskin 2005, 3: 158). Ha a természetfölöttibe vetett hitet a sötétnek nevezett középkor meghaladott világával társítjuk, akkor Schubert műve előrelépést példázhat Loewe megzenésítéséhez képest, amennyiben viszont a hihetetlennek (irracionalisnak, fantasztikusnak) Coleridge, E. T. A. Hoffmann, Charles Nodier, Goya, Füssli és mások által megjelenített világát, 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 értékőrzőnek 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, belső fejlődésből fakadónak (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.

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 értelmezi 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, pontosab-

ban egymással párhuzamosan, különböző tudományok szempontjait érvényesítve vizsgálni.

HIVATKOZÁSOK

- Balzac, Honoré de (1979) *La Comédie humaine X: Études philosophiques*. Paris: Gallimard.
- Bann, Stephen (1997) *Paul Delaroche: History Painted*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Bonnefoy, Yves (1980) *L'improbable suivi de Un rêve fait à Mantoue*. Nouvelle édition corrigée et augmentée. Paris: Mercure de France.
- Boulez, Pierre (1986) *Orientations: Collected Writings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Boulez, Pierre (1989) *Le pays fertile: Paul Klee*. Paris: Gallimard.
- Butor, Michel (1969) *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard.
- Buttel, Robert (1967) *The Making of Harmonium*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Daiches, David (ed.) (1971) *The Penguin Companion to Literature 1: Britain and the Commonwealth*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Delacroix, Eugène (1996) *Journal 1822–1863*. Paris: Plon.
- Di Pietro, Rocco (2001) *Dialogues with Boulez*. Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press.
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1975) *A Schubert-dalok nyomában: Születésük – világuk – hatásuk*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Gondolat.
- Gautier, Théophile (1966) *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier – Flammarion.
- Heidegger, Martin (1980) *Holzwege*. 6., durchgesehene Auflage. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- The Holy Bible*. Cambridge: The British and Foreign Bible Society.
- Horváth Iván (2006) *Gépeskönyv*. Budapest: Balassi.
- Kosztolányi Dezső (1974) *Sötét bújócška*. Az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Krüger, Peter (1998) Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai. Ford. Rózsahegyi Edit. In Thomka Beáta (szerk.) *Narratívák 1. Képelemzés*. Budapest: Kijárat. 95–117.
- Luhmann, Niklas (2000) *Art as a Social System*. Trans. Eva M. Knodt. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Mallarmé, Stéphane (1945) *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté

- par Henry Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- McGann, Jerome (2001) *Radiant Textuality: Literature After the World Wide Web*. New York: Palgrave.
- Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture Theory*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Mulgan, John (ed.) (1939) *The Concise Oxford Dictionary of English Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Pound, Ezra (1960) *Literary Essays*. Ed. with an Introduction by T. S. Eliot. London: Faber and Faber.
- Queneau, Raymond (1965) *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit (2003) *Maciunas' LEARNING MACHINES: From Art History to a Chronology of Fluxus*. Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection.
- Shafer, R. Murray (ed.) (1977) *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*. New York: New Directions.
- Stevens, Wallace (1996) *Letters*. Selected and ed. Holly Stevens. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Szegedy-Maszák Mihály (2000) Nem hallott dallamok és nem látott festmények: társzművészetek a romantikus szépprózában. *Literatura*, 108–132.
- Szegedy-Maszák Mihály (2005) Zene és szöveg három huszadik századi dalműben. *Magyar Zene*, 43.1: 35–64.
- Szent Biblia*. Magyar nyelvre fordította Károli Gáspár. Budapest: Brit és Külföldi Biblia-Társulat.
- Taruskin, Richard (2005) *The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Whistler, James Abbot McNeill (1967) *The Gentle Art of Making Enemies*. New York: Dover.
- Winters, Yvor (1947) *In Defense of Reason*. Denver: Alan Swallow.

Az értelmezés történetisége

In memoriam Wilhelm Furtwängler

1. Előadás és értelmezés

„A két testvér-művészet, t. i. a szó és zeneköltészet fejlődése egymásra tett kölcsönös hatás által képzelhető.” A tizenkilencedik századi magyar zenetudósnak e föltevése szorosán összefüggött azzal az állítással, hogy „a beszéd tág értelemben szintén zenei” s a hangszeres zene „szoros értelemben nem egyéb, mint a szöveges zene utánzása” (Bartalus 1876, 6, 7, 8).

A különböző művészetek összehasonlító vizsgálata igen csábító, de szinte kivihetetlenül nehéz föladat. Elsősorban azért, mert egyazon tudós aligha érthet több szakmához. „Jól tudom, hogy kényes és kockázatos az egyik művészet elveit másikba átvinni” – emlékeztette a hallgatóit Joshua Reynolds 1786-ban tartott előadásában (Reynolds 1992, 297). Ha el szeretném kerülni, hogy műkedvelőnek bélyegezzenek, csakis arra vállalkozhatom, hogy nagyon általános szinten keressek közös vonást irodalom s más művészetek között. Céлом az értelmezés történetiségének a mérlegelése.

Talán a zenés színház példája lehet a legalkalmasabb kiindulópont, hiszen egyszerre több közeget vesz igénybe.

Wolfgang Amadeus Mozart *Don Giovanni* című alkotását Wilhelm Furtwängler 1954-ben, halála előtt néhány hónappal vezényelte utoljára Salzburghban. Herbert Graf rendezése mai szemmel szokványosnak tűnik fel. Nem Otto Schenck vagy a néhai Jean-Pierre Ponnelle rendezéseihez képest, amelyek

olyannyira sikeresnek bizonyultak a Metropolitanben vagy Toulouse városában. Csakis akkor, ha például Peter Brook értelmezésével hasonlítjuk össze, melyet 2002-ben Aix-en-Provence-ban rögzítettek. Graf a történeti hitelesség látszatát akarta kelteni, Brook elvonatkoztatott tőle. Más szempontból viszont a későbbi rendezés annak a törekvésnek a megnyilvánulásaként fogható föl, amelyet egy ismert elméletíró így jellemezett: „visszafordulás a színpad anyagi és konkrét valóságához” (Pavis 2003, 27). Elég meghallgatni a nyitányt s az első jelenet kezdetét, s máris érzékelhetjük, hogy a zenekar is egészen másként szól a két fölvételen. Daniel Harding sokkal gyorsabb játékra ösztönzi a Mahler Kamarazenekart, mint Furtwängler a Bécsi Filharmonikusokat. A régebbi művész egészen más hagyományon nevelkedett, és megközelítésére saját zeneszerzői gyakorlata is hatott. „Furtwängler zenekarának hangzását – akár Pfitznerét – a mélyebb hangok középső rétege és a súlyosság irányította” – írta a német művész saját alkotásainak egyik méltatója (d’Heudières 1998, 56). A korábbi értelmezést így jellemezte Alfred Brendel, aki még magát az előadást is hallotta, melyről a fölvétel készült: „Furtwängler egészen hihetetlen módon köti össze az egyes számokat és azoknak a szakaszait egyetlen szimfonikus lélegzettel. Valóban elvezeti az embert egyik résztől a másikhoz, már a nyitányban is, olyan természetességgel, amelyet az ember más előadásban sosem hall. Manapság sok zenei mondatot (frázist) diminuendo-val fejeznek be, Furtwängler viszont a frázisok végét ugródeszkaként használja a következő frázishoz” (Brendel 2002, 98).

Majdnem fél évszázad választja el egymástól a két előadást. Melyikük a hitelesebb? Ahhoz, hogy e kérdés értelmetlenségét megértsük, célszerű leszámolni egy téveszmével.

2. Az egyetlen hiteles értelmezés ábrándja

Valamely zenemű első meghallgatásáról éppúgy nem célszerű beszélni, mint egy festmény elsőkénti megtekintéséről, avagy egy költemény első olvasásáról. „Ideális esetben a helyzetjelentő tudósításnak az előadás alatt kellene létrejönnie” – állítja a színháztudomány ismert művelője. Észrevételével szemben azzal lehet érvelni, hogy valamely művészeti esemény értelmezése szempontjából sem az előzetes ismeretek, sem a többszöri befogadás nem nélkülözhető. „Elégséges tapasztalatot szerez-e az előadáson egyetlen egy alkalommal részt vevő átlagos néző az elemzéshez? Elvileg igen” – válaszol saját kérdésére az idézett szerző (Pavis 2003, 19, 27). Ez a föltevés már csak a kérdésben szereplő szavak (elégséges, átlagos) jelentésének fogalmi tisztázatlansága miatt is erősen sebezhető. Különböző befogadók nagyon eltérő előfeltevésekkel közelíthetnek ugyanahhoz a műhöz, a többszöri befogadás pedig ugyanannak a személynek ugyanarról a műről alkotott képét is gyökeresen megváltoztathatja. Az értelmezés nem ismer fehér lapot és végleges lezártást sem.

Ezért ábránd az, amit kottahű előadás (Werktreue, note-perfect performance) néven szokás emlegetni. Csakis akkor volna az ilyen eszménynek létjogosultsága, ha egy műalkotás jelentését létrehozása pillanatában teljesnek mondhatnók. Utóbb még Sztravinszkij is föladata azt az 1936-ban megfogalmazott elvét, mely szerint valamely zenemű fölvételekor „minden esetlegesség megszüntetése” a cél (Stravinsky 1962, 151). 1968-ban már elismerte, hogy „egy előadás a körülményeknek csakis egy sorát képviseli” (Stravinsky 1982, 139). Nem tudhatjuk biztosan, miképp szólaltatták meg a zenét a tizenkilencedik század végénél korábbi időszakokban, mert hangfelvételeket csak mintegy bő évszázada készítenek. Joggal tételezte föl Wilhelm Furtwängler azt, hogy „Wagner s a romantikusok kora kivéltképp sajátmagát kereste Bachban és Händelben” (Furtwängler 1966, 55), hiszen a tizenkilencedik század általában más helyszínen és hangszereken, mást várva hallgatott zenét,

mint a tizennyolcadik. A huszadik század második felében ugyan tettek kísérletet arra, hogy újra előállítsák a korábbi időszakok zenélési módját, csak hogy korántsem nyilvánvaló, hogy amit régebbi korok zeneszerzője az előadóktól „kapott, az pontosan megfelelt az igényeinek” (Butt 2002, 3). Másként fogalmazva a „szerző szándékának magabiztos azonosítása azzal, amit a hallgatósággal közölnek egy adott korszaknak megfelelő feltételek mellett, nem egyéb utópiászerű föltevésnél, amelynek a jelenkor napi tapasztalata nyilvánvalóan ellentmond” (Taruskin 1995, 16).

Noha a szerzői szándéknak s a mű jelentésének egymással azonosíthatóságát az amerikai „új kritika” képviselői már bő fél évszázada cáfolták, mindmáig kísért a gondolat, hogy valamely műnek a szerzőtől származó értelmezése a leghitelesebb. Friedrich A. Kittler például azt állította, hogy Brahms „egy magyar rapszódijának fölvetelével e művet megszabadította a későbbi karmesterek szeszélyeitől” (Kittler 1999, 78). Mindenekelőtt érdemes arra emlékeztetni, hogy Brahmstól egyetlen hangfelvétel maradt fenn, amelyen a zeneszerző az első (g-moll) magyar táncot zongorán adja elő. Az 1888 körüli fölvetel annyira rossz hangminőségű, hogy nehéz viszonyítani későbbi tolmácsolásokhoz. Ezért érdekesebb más példákat mérlegelnünk. Bartók op. 14. jelzetű *Szvitjének* 1929-ben készült és a következő évben forgalomba hozott fölveteléről kiváló zongorista jegyezte meg, hogy a szerző a négy tételből hármat lényegesen „gyorsabban játszik a saját előírásához képest” (Brendel 2002, 157). Akik kedvelik Rahmanyinov zenéjét, aligha fogadhatják el irányadónak a *Harmadik zongoraversenynek* 1939–40-ben a szerzővel készített, kihagyásos fölvetelét. Beethoven zongoraszonátái közül egyedül az op. 106. jelzetűnek a metronóm-jelzései származnak a zeneszerzőtől, de nincs kizárva, hogy az első tétel előírása „téves, mert túlságosan gyors”. Egyfelől a „hallgatóság ilyen iramban nem követheti a zenei eseményeket” (Fischer 1961, 112), másrészt „nincs emberi lény a földön, aki Beethoven metronómjelzését követve elfogadhatóan el tudja játszani az első tételt” (Brendel 2002,

157). Az 1935-ben készített fölvétel, melyen Arthur Schnabel a szóban forgó előírásnak megfelelően adja elő a nyitó tételt, csakis félreértelmezésnek minősíthető. Az ő előadásában mindössze 8 perc 45 másodpercig tart ez az Allegro. Összehasonlításképpen, Solomon 1952-ben 10 perc 8 másodperc, Claudio Arrau 1963-ban 10 perc 48 alatt rögzítette, Sztatoszlav Richter 1975-ben az Aldeburgh Fesztiválon 10 perc 44 másodpercig játszottá ugyanezt a tételt.

A szerzői szándék megállapítása sokszor óvatosságot igényel. Ki lehet mutatni az aranymetszés szabályainak érvényesülését Bartók némely alkotásában, de – mint Somfai László megjegyezte – nem bizonyítható, hogy e törvényszerűségeket „a zeneszerző tudatosan tervezte meg” (Somfai 1996, 81). Lehet azt hangoztatni, hogy „a *Salome* élesen antiszemita opera” (Boyden 2004, 220), de nem a szerzői szándékra hivatkozva, mert azt sokszor nem is lehet egyértelműen azonosítani. Valamely művész nyíltan hangoztatott eszméi feszültségben is állhatnak alkotásaival – Wagner esetében például meggyőzően mutatták ki, hogy zsidóellenes nézetei lényegében megegyeztek Chateaubriand, Hugo, Alfred de Vigny, Balzac, Renan, sőt a szocialista Fourier és Proudhon hasonló véleményével, s élete végén a zeneszerző jórészt föl is adta őket, ezért nem írta alá 1880-ban Bernhard Förster zsidóellenes kiáltványát, s a *Parsifal* megírása idején már „Krisztus vérenek szellemében minden faji különbség tagadását” hirdette (Borchmeyer 1992, 178, 167–168). Carl Dahlhaus szerint Wagner szigorú értelemben vett művészeti nézeteiben, az általa abszolútnak nevezett s a programzene megítélésében is következetlennek bizonyult: „előbb körvonalaz egy elképzelést, azután visszavonja azt, általában jellemző a kései írásaira, hogy nem egy, de két esztétikai igazságot hirdetnek” (Dahlhaus 1980, 22). Ne feledjük: a bayreuthi mester elfogadta Bruckner művészetét és élete végén szimfóniák megírását tervezte.

Aki a szerzői szándékra hivatkozik, szeretne hinni egyetlen hiteles értelmezésben. Az ilyen bizonyosság keresése a történetiség tagadását jelentheti, a megértés pedig lényegénél fogva

történeti cselekedet. „Az értelmezés mint olyan a kor tudatában megy végbe”. Furtwänglernek ez az 1946-ban, a vezényléstől való eltiltás idején megfogalmazott alapelve összhangban áll a német hermeneutika hagyományával (Furtwängler 1980, 282). Az előadóművészek tolmácsolásai éppúgy ezt a föltevést igazolják, mint az írásban megfogalmazott értelmezések. Az ízlés változásaira is lehet hivatkozni. Beethoven műveit Wagner igen nagyra értékelte, Mozart alkotásait Chopin csodálta, de „Haydn megértése az 1830-as évekre gyakorlatilag eltűnt a zene világából” (Rosen 1995, 699), a tizenkilencedik század második felében pedig a Magyar Tudományos Akadémia egyik zenetudós tagja úgy nyilatkozott, hogy „a poliphon styl (...) egyesült erő hatalma nem versenyezhet a homophon stylllel” (Bartalus 1876, 21). Közismert, hogy a huszadik század régebbi időszakok zenéjének nagy arányú újrafelfedezését hozta. Az ismereteknek ez a bővülése óhatatlanul vont maga után, hogy a tizenkilencedik században sokat játszott alkotások egy része viszont feledésbe merült.

3. A „mű” változó megítélése

„A dokumentumok önmagukban nem alkotnak hagyományt, mert a hagyomány közvetítést (agency) igényel, s a dokumentumok nem szólítják meg egymást” (Taruskin 1995, 20). A tények pozitívista felfogásának ebből a bírálatából arra is lehet következtetni, hogy ugyanaz az alkotás nem ugyanaz különböző időpontokban s különböző térségekben. A *Da pacem* misét korábban Josquin-nek tulajdonították. Föltehető a kérdés: vesztett-e értékéből, mióta kiderült, hogy Bauldeweyn a szerzője. A fejlődéstörténet mindig az értelmezőnek a kitalálása. Ennek a föltevésnek igazolásához az 1909. január 29-én Drezdában bemutatott *Élektra* s az először 1911. január 26-án ugyanebben a városban játszott *A rózsalovag* példáját hoznám föl. Ha mindössze kétpercnit hallgatunk meg a korábbi mű elejéről, s az-

után az ugyanilyen időtartamú olasz áriát a közönség által alig két évvel később megismert alkotás első felvonásából, kétféle, egymással lényegében ellentétes következtetés megfogalmazására is nyílik alkalom. Az *Elektrát* hallgatva igazat adhatunk Schönbergnek, aki 1934-ben azt állította, hogy saját tevékenységének történeti helyét nem más határozta meg, mint „a fejlődés, mely Wagnertől Mahleren, Regeren, Strausson s Debussynt át a jelenkor összhangzattanáig vezetett bennünket” (Schoenberg 1975, 265). Lényegében egybecseng ezzel a kijelentéssel az a William Manntól származó megállapítás, amellyel a szóban forgó egyfelvonásosnak az 1988-ban Seiji Ozawa vezényelte fölvetését jelentették meg: „Strauss avant-garde zeneszerzőként az *Elektrában* érte el a legtávolabbi pontot”. Szöveg ellentétben áll viszont ezzel az észrevétellel az a mintegy egy évtizeddel későbbi minősítés, amely egy Richard Strauss-ról magyarra is lefordított könyvben található: „az *Elektra* a szinte konvencionális líraiság műve (...), olyan énekelhető és dallamos, mint akármelyik Mozart-opera.” Ez az értékelés félreérthetetlenül magában rejti azt a föltevést, hogy Strauss két említett alkotása közül a későbbi a fontosabb a jelenkor távlatából ítélve: „Az az igazság, hogy Strauss nem haladt sem előre, sem hátra. *A rózsalovag* gondolat és stílus elhatározó folyamatosságát képviselte, nem visszavonulást holmi képzeletbeli előretolt állásból. (...) Míg a Második Bécsi Iskolában sokan továbbra is a XX. század végi modernizmus alapját látják, ma elmondhatjuk, hogy Schönberg kísérletei még jócskán szerzőjük életében elavultak, és hogy *A rózsalovag*gal kezdve Strauss előfutára volt az 1970-es évektől fogva a zenében uralkodó, tartósabb posztmodern ösztönöknek” (Boyden 2004, 252, 275).

Megszakítottságot avagy folytonosságot hallunk-e Strauss két műve között? Mindkét álláspont elfogultnak nevezhető. Nem egyedi esetről van szó, sokkal inkább arról, hogy minden fejlődéstörténeti föltevés az értelmező távlatának függvénye. Dahlhaus figyelmeztetését is lehet idézni: „Senki nem mondhatja, hogy a Meyerbeer által képviselt 'juste milieu' (az

elnevezés Schumanntól származik) önmagában (innerlich) 'korábbi' vagy 'későbbi' Schumann romantikájához vagy Silcher biedermeieréhez képest" (Dahlhaus 1988, 169). Talán nem is lehet érvénytelennek tekinteni Furtwängler 1924-ben papírra vetett észrevételét, mely szerint a haladás eszménye nem érvényesíthető a művészetekben: „Az előrelépés rögeszméje a gépek világához tartozik. Az újságírók által használt fogalom.” 1945-ben, válságos helyzetben még élesebben fogalmazott: „A hagyomány értelme a lelki összpontosítás”. Minden „előrelépésnek a szétszórás a lényege” (Furtwängler 1980, 15, 264). A művészet tökéletesedésébe vetett hit még inkább ingatagnak bizonyulhat, ha régebbi korokra próbálunk visszatekinteni. „Bach számára az 'új' nem szükségszerűen rokonértelmű a 'haladó'-val” – olvasható a nyugati zene legnagyobb alakjának ez idő szerint legkorszerűbb pályaképében (Wolff 2000, 389).

4. A „mű” azonossága

Megkockáztatható a föltevés, hogy létezik némi hasonlóság a műalkotások megfejtése és a jogi értelmezés között. Annyi bizonyos, hogy az értelmezés változó gyakorlat s folyamatszerű tevékenység. Zenehallgatáskor nemcsak az előadottra, hanem az előadóra is vonatkoztatható a hitelesség. A *Parsifal* első felvonása a Bayreuthi Ünnepi Játékok újraindításakor, 1951-ben Hans Knappertsbusch vezényletével száztizenhat percig tartott. Ugyanezt a zenét Herbert von Karajan a Berliini Filharmonikusok élén 1981-ben százkilenc perc hat másodperc alatt vezényelte lemezre. Bayreuthban a második világháború óta olyan előadásokra is sor került, amelyek ennél is rövidebbek voltak: 1953-ban Clemens Krauss irányításával ugyanez a felvonás kilencvenkilenc perc, 1970-ben Pierre Boulez vezényletével kilencvennégy perc alatt ért véget. Följegyezték, hogy „Toscanini számlájára írható az egyik leglassúbb *Parsifal*-elő-

adás (az első felvonás két óránál is hosszabb volt), míg az az előadás, amelyet Furtwängler Milanóban vezényelt, a mindenkori leggyorsabbak közé tartozik” (Haffner 2003, 89).

Meddig tekinthető hitelesnek egy mű előadása? Úgy is fogalmazhatunk: hol vonható meg a határ értés és félremagyarázás között? Nem pusztán az alaptempó megválasztásáról van szó, hiszen Furtwängler élő fölvételei alapján tudhatjuk, hogy ő sokszor nem tartotta a tempót, hanem lassított vagy gyorsított. Özvegyének visszaemlékezése szerint Gurnemanz elbeszélésének fölgyorsításával érte el, hogy a *Parsifal* első felvonása az általa vezényelt milanói előadáson csak százhárom percig tartott, vagyis hét, illetve bő tizenhét perccel rövidebb volt a gyorsaságáról ismert Richard Strauss, illetve Toscanini bayreuthi tolmácsolásainál (Furtwängler 1979, 73–74). Magától értetődik, hogy ugyanaz a karmester is létrehozhat egyik alkalommal rövidebb, máskor hosszabb előadást. A lassabb tempókat olykor az idősebb korról szokás társítani, ám ez korántsem bizonyítható, hiszen Wagner utolsó műve ugyanazon a helyszínen, vagyis Bayreuthban Knappertsbusch vezényletével 1951-ben négy óra huszonhét, 1962-ben viszont már csak négy óra kilenc percig tartott. Lehetne arra hivatkozni, hogy Boulez a németes nehézségtől próbálta megszabadítani e művet, amikor 1970-ben három óra harminckilenc percbe sűrítette a szóban forgó „Bühnenweihfestspiel”-t, ám ennek ellentmond, hogy az ő előadása időtartam vonatkozásában közelebb áll a Hermann Levi által s nyilván a zeneszerző irányításának megfelelő bemutatóhoz, mint Toscanini felfogásához. Más magyarázatot kell keresni arra, miképpen lehetséges, hogy ugyanaz a mű egyik értelmezésben egy óra kilenc perccel hosszabb legyen, mint a másikban (*Parsifal* 2005, 37).

„A kései tizennyolcadik és korai tizenkilencedik században az számított általánosan elfogadott véleménynek, hogy valamely tempó mindaddig érvényes maradt, amíg a leírtakban nem szerepelt másik tempó megjelölése vagy olyan utasítás, mint *ritardando* vagy *accelerando*. Wagner nem osztotta ezt a véleményt. (...) az általa vezényelt előadásokról készített beszámoló-

lók szerint egészen végletes tempóváltoztatásokat eszközölt” (Brown 1992, 117-116). A *Tannhäuser* után felhagyott a metronómjelzésekkel, és a vezénylésről 1869-ben kiadott értekezésében „a régi olasz mintáktól (Schablonen)” elrugaszkodva az „alaptempóhoz” képest „e tempó módosulásait” hangsúlyozta. Johann Sebastian Bachra hivatkozott, aki sokszor nem jelölte meg a tempót, s azt állította: „tisztán zenei értelemben ez a leghelyesebb” (Wagner é. n., 275). „Csak a melos helyes megragadása adja meg a helyes tempót” – állította, s ennek az eszménynek a szellemében róttá meg Mendelssohnt, amiért az általa vezényelt hangversenyeken „minden allegro tagadhatatlanul presto”, az andante pedig „túlzottan gyors lett, mert attól félt, hogy unalmassá válik”, s így elsikkadtak a részletek, „kifejezéstelenül és bágyadtan (matt) lejátszottá” vált Mozart *Esz-dúr szimfóniájának* második tétele (Wagner é. n., 274, 277–278). Mielőtt azt hinnék, hogy Wagner általában a lassú tempó mellett érvelt volna, célszerű megjegyezni, hogy kifogásolhatónak vélte a *Tannhäuser* nyitányának olyan augsburgi előadását, mely húsz percig tartott. Ő maga Drezdában ugyanezt a zenét tizenkét perc alatt vezényelte (Wagner é. n., 275) – ami a későbbi értelmezésekhez képest is rövidnek számíthat, hiszen a szóban forgó nyitány még a gyors tempóiról ismeretes Mengelberg vezényletével is tizennégy perc hét másodpercet vett igénybe, a Concertgebouwban 1940. augusztus 10-én elhangzott hangversenyről készített fölvétel tanúsága szerint.

Wagner nem általában írt gyorsaságról, hanem történeti értelmezést adott a tempóról. Schiller fogalmait hívta segítségül, amikor Mozart naiv és Beethoven szentimentális allegro tételét állította szembe egymással (Wagner é. n., 287), az előbbi ideáltípust az alaptempó tartásával, az utóbbit annak módosításaival társítván. Csak melleleg jegyzem meg, hogy a *Don Giovanni* általunk kiindulópontként választott nyitányát „a szentimentális felé tett félreérthetetlen fordulatként” jellemezte (Wagner é. n., 289), mintegy előrevetítvén a Furtwängler és Daniel Harding képviselte kétféle felfogásnak a lehetőségét. Beethoven *Kilencedik szimfóniájából* az első tétel 116–121.

ütemét hozta fel példaként, melyekben a vonósok tizenhatoda-
it „az olasz iskolához tartozó” párizsi Conservatoire zenekara
egy általa 1839-ben hallott hangversenyen „maradéktalanul
egyenletesen” és „egyforma hangerővel játszott, ő viszont
egyenetlen gyorsasággal és hangerővel vezényelte ugyanezt
a részletet” (Wagner é. n., 272–273). Végkövetkeztetése szerint
„a tempó módosítása” „zenénk egyik valódi életelve” (Wagner
é. n., 287). Számára a „melos” „éneklő stílust jelentett, mely
a dallamfrázisokat rubato segítségével” alakította. Hans von
Bülow vezényletét is „a nagyon személyes rubato stílus és
a tempó rugalmassága” jellemezte (Philip 2004, 11), mint
ahogyan Mahlerről is följegyezték, hogy „technikája,
Wagneréhez hasonlóan, abban rejlett, hogy frázisok s nem üte-
mek szerint vezényelt” (Fifield 1992, 1, 10). Furtwängler ugyan-
ezt a hagyományt képviselte, s ebből a szempontból kortársai
közül Toscaninival állítható szembe és Mengelberggel
párhuzamba. A kétféle örökség különbsége jól érzékelhető, ha
összevetjük Mahler *Negyedik szimfóniájának* két előadását. Már
az első tétel elején nyilvánvaló, hogy a Pierre Boulez vezény-
letével 1998 áprilisában a Clevelandi Zenekarral készített
fölvételt lényegesen egyenletesebb tempó jellemzi, mint azt az
előadást, melyet 1939. november 9-én Willem Mengelberg
vezényelt a Concertgebouw Zenekar hangversenyén.

Tekintettel arra, hogy a két értelmezést itt még nagyobb idő-
beli távolság választja el egymástól, mint a *Don Giovanni* elő-
adásait, föltehető a kérdés: lehet-e túlhaladott felfogásról beszél-
ni. Mindenekelőtt érdemes a két példa közötti különbségre em-
lékeztetni. Daniel Harding értelmezésére nyilvánvalóan hatott az
úgynevezett korhű előadás divatja. Boulez saját zeneszerzői
tapasztalata felől értékeli Mahlert. Megközelítése visszatekintő,
amennyiben a Mahler utáni zenéről a maga számára kialakított
szemlélet alapján vezényli a *Negyedik szimfóniát*. Mondhatnám
úgy is: Boulez Schönberg elődjeként fogja föl Mahlert.
A zeneszerző korának előadási gyakorlatához Mengelberg állt
közelebb, hiszen ő nemcsak hallotta Mahlert vezényelni, de fia-
talabb kortársaként ugyanabban a kultúrában élt.

A teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy a tempó egyenletességét a mannheimi képtár igazgatója által 1925-ben új tárgyiasságnak elnevezett irányzat, sőt az afrikai eredetű észak-amerikai tánczene hatásával is összefüggésbe lehet hozni. „Sokan a jazz stílusokat vélik olyan fontos tényezőnek, amely hozzájárul a tempók kiegyenlítéséhez, ahhoz, hogy a metronómnak megfelelő állandóság legyen a huszadik század előadói stílusainak megkülönböztető jegye, s kiiktatódjék az a rubato, amelyet Wagner és Liszt a zenélés éltető erejének tartott” (Day 2000, 163).

Magától értetődik, hogy két szemlélet különbsége nem egyszerűen az előadások között eltelt idő hosszúságára, de főként hagyományok közötti eltérésre vezethető vissza. Carl Loewe balladájának, a Rückert szövegére készült *Tom der Reimer*-nek (*Verselő Tamásnak*) Leo Slezák készítette fölvétele mindössze hat évvel korábbi, mint Walter Ludwigé, mégis jelentős az eltérés. Az 1928-ban rögzített előadás hossza hat perc tíz másodperc, az 1934-ben fölvetté mindössze négy perc tizenhét másodperc. A hetvennyolcas fordulatszámú lemezek korában az előadók többsége arra törekedett, hogy egyetlen lemezoldalra sűrítse a rövid dalt. Csakis Slezák művészi rangja indokolhatta, hogy két oldalon jelentették meg a fölvételét. Ugyanúgy erős tempóváltoztatások jellemzik, mint Mengelberg Mahler-fölvételét. Lehet-e állítani, hogy előadása nem bővelkedik kifejező erőben? Csak melleleg említeném, hogy a kétféle előadás eltérő jellegét nem lehet azzal magyarázni, hogy a cseh énekes korábbi nemzedékhez tartozott, mint német pályatársa – Slezák 1873-tól 1946-ig, Ludwig 1902-től 1981-ig élt –, mert a századelő más kiválóságai is gyorsabban és egyenletesebb tempóban énekelték lemezre Loewe szép dalát. Paul Bender, az 1875-ben született s 1947-ben meghalt kiváló baritonista 1933-ban rögzített fölvétele például négy perc huszonkét másodpercig tart.

Szokás azt állítani, hogy Wagner öröksége a tempó megválasztására is hatással lehetett. Följegyezték, hogy amikor Wagner átvette a *Parsifal* előadását Hermann Levitől, „az opera

utolsó huszonöt percét olyan lassan vezényelte, hogy az énekesek s a zenészek erejük végső megfeszítésére kényszerültek” (Spotts 1994, 83). Nemcsak Wagner, de Furtwängler is idegenkedett az olaszok s franciák gyorsabb tempóitól. A helyett, hogy hitelt adnánk annak a meglehetősen elterjedt hiedelemnek, mely szerint az utóbbi évtizedek növelték a tempók gyorsaságát, célszerű inkább azt sugalmazni, hogy az ingadozásokhoz hasonlóan ez is hagyomány kérdése lehet.

Mahler *Ötödik szimfóniájának* negyedik, „Adagietto. Sehr langsam” feliratú tétele Mengelberg s a Concertgebouw 1926-ban készült fölvételén hét perc tizenöt másodpercig, 1996-ban Boulez s a Bécsi Filharmonikusok fölvételén tíz perc ötvenkilenc másodpercig tart. A kettő közül a holland karmester felfogása állhat közelebb a zeneszerzőjéhez, hiszen Mahler 1905-ben Hamburgban hét és fél, 1907-ben Szentpétervárott hét perc alatt vezényelte el ugyanezt a tételt (Philip 2004, 38). Schumann op. 61. jelzetű *C-dúr szimfóniáját* Széll György 1957. május 31-én a Clevelandi Zenekar élén több mint hét perccel gyorsabban vezényelte, mint Christian Thielemann a londoni Philharmonia Zenekart irányítva, 1986 júliusában. Az eltérés jórészt abból adódik, hogy napjaink kiváló német karmestere Wagner örökségét képviseli, amennyiben ő is előszeretettel folyamosodik a kifejezés erejét növelő lassításokhoz.

Magától értetődik, hogy a gyorsaság (tempó) csak egy az előadás sok, egymáshoz szorosan kapcsolódó jellemzője közül, de a legkülönbözőbb műfajú alkotások értelmezésében fontos szerepet játszik. Egyetlen másik példára hivatkozva, Beethoven zongorára írt műveit általában gyorsabban játssza olyan művész, aki ütőhangszernek tekinti a zongorát, mint aki a hangszínek árnyalatait véli elsődlegesnek. A jazz iránt vonzó Friedrich Gulda ugyanazt a művet teljesen másként fogja föl, mint az éneklés természetességét irányadónak vélő Edwin Fischer vagy az orgonistaként is működött Wilhelm Kempff. Az op. 31. nr. 1. jelzetű *G-dúr szonáta* középső, Adagio grazioso tételéről állapította meg egy zeneíró, hogy „Schnabelnél majdnem 13, Arraunál bő 12, Brendelnél majdnem 10, Glenn

Gouldnál szinte 9, Backhausnál bő 8 percig, Guldánál mindössze 7 perc 48 másodpercig tart” (Kaiser 1999, 297).

Azok, akik a műveknek keletkezésük korához illő tolmácsolását sürgetik, „a történeti hitelesség közelmúltban létrehozott fogalmát hallgatólagosan olyan korszakokba vetítik vissza, melyek egyáltalán (never) nem ismerték azt” (Taruskin 1995, 91). A korábbi évszázadokban a művek jelentős részét az alkalomhoz igazították, vagyis nem ismerték a mű önmagára zárt azonosságának eszményét. A szóbeliség nyilvánvalóan kizárta ennek az eszménynek az érvényesülését. A reneszánsz vagy barokk zenében döntő szerepet játszott a rögtönzés. „Bach alkotói tevékenységeinek egyik legjellemzőbb vonása: leírt zeneműveinek soha véget nem érő felülvizsgálata és javítása” (Wolff 2000, 381), és más korabeli példákra is lehetne hivatkozni: a *Messias* egyes részletei például különböző változatokban maradtak fenn. Nem létezett pontos határ mű és előadás között, hiszen a szerző legtöbbször maga is részt vett az előadásban.

Korábbi művek tolmácsolásának hitelessége addig nem is lehetett kérdés, amíg jórészt csak kortárs műveket játszottak. 1781 s 1785 között még csak tizenhárom százalékot tett ki azoknak a műveknek összessége, amelyeket a Gewandhaus – Európa első állandó zenekara – halott szerzőktől játszott (Goehr 1992, 246). A mű azonossága még a tizenkilencedik-huszedik században sem veszítette el kérdéseességét – Liszt például 1838 s 1861 között ötféle változatban készítette el azt az alkotását, amelyet Petrarca 104. szonettje ösztönzött (Rosen 1995, 518), Bartók pedig két vagy több befejezést írt *A kékszakállú herceg várához*, *A fából faragott királyfihoz*, *A csodálatos mandarinhoz*, az *Első és Második rapszodiához*, a *Második hegedűversenyhez* s a zenekari *Concerto*hoz (Somfai 1996, 174). Az avantgarde némely képviselői tudatosan próbáltak eltávolodni a tárgyként felfogható mű eszményétől.

5. Történeti hitelesség és helyi hagyományok

Elfeledett értelmezések helyébe csakis újonnan megfogalmazottat lehet iktatni. Az eredetinek tartott összefüggés nem állítható helyre. „Az összefüggésbe ágyazottság (contextuality) fogalma különösen sebezhető (paradoxical), ha arra gondolunk, hogy napjainkban gyakorlatilag minden 1800 előtt alkotott zenét eredeti összefüggéséből kiemelve hallgatunk, a hangversenyterem korhoz nem illő helyszínén. De mit is mondok? Manapság az *Aidát* az udvaron (patio) s a *Máté passiót* a zuhanyozóban is hallgathatjuk” (Taruskin 1995, 93). Az orosz származású amerikai zenetudós, akitől e szavakat idéztem, Johann Sebastian Bach BWV 1050. jelzetű *Ötödik brandenburgi versenyének* azt az élő fölvételét méltatja, mely a Bécsi Filharmonikusok salzburgi hangversenyén készült, 1950. augusztus 31-én. Összehasonlításként a Musica Antiqua Köln 1987 februárjában keltezett lemezére, tehát nem az általa választott előadásokra hivatkozom.

Furtwängler vezényletével tizennégy perc tizennyolc másodpercig, a barokk hegedűs Reinhard Goebel irányításával 9 perc negyvenhat másodpercig tart a D-dúr versenymű első tétele. Már egypercnyi hallgatás után is érzékelhető, hogy az egyik esetben nagyobb zenekar, a másokban viszont mindössze három hegedű s egy-egy mélyhegedű, kispöggő s violone áll szemben a három szólistával. Furtwängler zongorája és Andreas Staier csembalója között is nagy a különbség, nem beszélve arról a távolságról, mely Willi Boskovsky és Reinhard Goebel hegedülését választja el egymástól. Tagadhatatlan, hogy már a kezdet kezdetén nagy eltérés mutatkozik a tempóban, a két előadás hosszúsága közötti távolságot azonban nemcsak ez okozza, hanem az is, hogy a kadencia megszólaltatásakor Furtwängler lassan zongorázik. Hasonló kérdés tehető fel, mint Slezák éneklésének a meghallgatásakor: ki vitathatná el a hitelességet attól a hagyománytól, amelyet ez az előadás képvisel? „Bach jelenlétét erősíti meg Wagnerban és megfordítva Wagnerét Bachban” – mondja az elemző, majd hozzáteszi: „Úgy

hiszem, Sztravinszkij tanította Reinert – és mindnyájunkat – arra, hogy Bach mértanász volt, és meglehet, Sztravinszkijt Landowska tanította erre, kit már 1907-ben volt alkalma hallani” (Taruskin 1995, 106, 115).

Aki bennáll egy hagyományban, annak joga van saját értelmezéséhez. 2001-ben Walter Barylli így emlékezett vissza a *III. Leonóra nyitány*nak egy 1953-ban tartott próbájára: „Furtwängler annyira átszellemült a próba folyamán, hogy mind nagyobb s nagyobb crescendót kért, mígnem az első hegedűsünk megjegyezte, hogy a partitúrában egyáltalán nem ez olvasható. Furtwängler ránézett a kottára, s így szólt: – Igen, igaza van; de olyan szép így” (Haffner 2003, 424). Aki ismeri Furtwängler élő fölvételeit, tudhatja, hogy a folyamatszerű előrehaladásnak, a feszültségteremtő fokozásnak hasonló kiemelése általában jellemző rájuk.

Nehogy félreértésre adjak alkalmat, leszögezném, hogy nem az értelmezői önkény igazolása a célom. Elképzelhető, hogy az előadó hagyománya ütközik azzal az örökséggel, amelyet az előadott mű értelmezéseinek története képvisel. Olyan felvett hoznék föl példaként, amelyen Maria Callas éneklő a *Parsifal* második felvonásának azt a részletét, amelyben Kundry az opera címszereplőjét próbálja megkísérteni. Nem pusztán arról van szó, hogy a művésznő olaszul énekel, bár ez is okoz torzulást, hiszen a zenétől idegen nyelv megváltoztatja az énekszólókat. Sokkal inkább az kifogásolható, hogy az éneklés módja, a hangmagasság helyenkénti pontatlansága s a hangerő olykori egyenetlensége idegen Wagner zenéjétől, amelyben döntő fontosságú a vonalvezetés. „Az előadás sikeréhez tartozik – írta egykor Thienemann Tivadar –, hogy megtalálja a kellő distanciát előadó és közönség között, viszont eltorzúl, amint a legszebb zenei előadás is elveszti hatását, ha ez a távolság aránytalanná változik” (Thienemann 1931, 66).

E távolságnak természetesen különböző fokozatai lehetnek. Kundry monológjának említett értelmezéséhez képest lényegesen kisebb Debussy *Minstrels* című darabjának abban az előadásában, amelyet 1954 decemberében Londonban rögzítettek.

Walter Gieseking a francia zeneszerző műveinek leghíresebb előadói közé tartozott. Az említett prélude azon néhány mű közé tartozik, melyben Debussy az 1900 körüli amerikai tánczenéből merített ösztönzést. Nem annyira a hangszíneknek a német zongorista játékában kiválóan érvényesülő gazdagsága, mint inkább a ritmus játszik benne döntő szerepet. Alfred Cortot 1930. június 2-án, szintén Londonban készített fölvétele mindössze nyolc másodperccel rövidebb, ám feszesebb ritmusú, közelebb áll a „tempo giusto” eszményéhez. Lejtésével egyúttal a tizenharmadik századi francia szerzőknek a tánczenéjét is inkább fölidézi, mely szintén Debussy művészetének forrásai közé tartozott.

A világ egységesülése nyilvánvalóan háttérbe szoríthatja, sőt idővel talán el is tüntetheti a helyi hagyományokat. A két világháború között még lényeges eltéréseket lehetett érzékelni a zenélés módjában. „A *Kártyajátéknak* 1938-ban Sztravinszkij által készített fölvétele stílusában különbözik a párizsi zenekaroknak, vagy a zeneszerzővel később kapcsolatba került amerikai együtteseknek a játékától.” A távolság olykor már a hangszer megválasztásából is következett: „A Berliini Filharmonikusok még fából faragott fuvolát használtak, (Marcel) Moyce viszont fémből készült hangszerezen játszott” (Philip 2004, 152). A későbbiekben, a hanglemezek terjedésével és a zenészek vándorlásával csökkent az ilyen többféleség. 1964-ben Sztravinszkij még így minősítette egy művének három fölvételét: „A francia előadásban a zene franciául hangzik, a németben németül, az oroszban nagyon helyesen oroszul” (Stravinsky-Craft 1982, 89). Noha a magyar hallgató még mindig idegenszerűnek érezheti Bartók műveinek némely tolmácsolását, egyre kevésbé lehet eltérést érzékelni különböző nemzetekhez tartozó előadók között. Aligha lehet már beszélni német és francia zongorajátékról. A szöveges zenét is mindinkább az eredeti nyelven szokás előadni.

Callas Wagner-előadása azt is sugallja, hogy az értelmezés helyi hagyományai a nyelvek különbözőségével is összefüg-

gésbe hozhatók. Nemcsak arra lehet gondolni, hogy a fordított szöveg éneklése átalakítja a hangsúlyokat s így a zene szerkezetét, de arra is, hogy az idegenes szövegejtés szintén eltávolíthatja az előadást a befogadótól. Dietrich Fischer-Diskau alighanem kiemelkedőbb énekesnek nevezhető, mint Koréh Endre, mégis megkockáztatnám azt a véleményt, hogy *A kékszakállú herceg várának* a székely születésű énekes közreműködésével, 1953-ban Londonban készített fölvétele hitelesebb, mint az, amely 1979-ben a német baritonistával készült Münchenben, részint azért, mert Koréh természetesen éneklő a szöveget, részben azért, mert anyanyelve a parlando stílus. Persze, elképzelhető, hogy csak az vélekedik így, aki tud magyarul és ismeri a népzeneinket. Más szóval, a helyi hagyomány nemcsak az előadóra, de a hallgatóra is vonatkozhat.

Lehetséges-e áthasonítani valamely másik hagyományt? Ezzel a kérdéssel majd akkor érdemes részletesen foglalkozni, midőn az irodalom értelmezésére térek át, hiszen ott a fordítás mibenlétének bonyolultságával kell szembenézni. Tágabb, átvitt értelemben talán a zenében is lehet fordítást emlegetni, noha elképzelhető, szerencsésebb hagyományközi átírássra utalni. Példaként ismét francia–német közvetítésre utalnék. Ravel *Valses nobles et sentimentales* című füzéréből a IV. darab fölött az „Assez animé” („meglehetősen élénken”) fölírat olvasható. A Ravelt személyesen is jól ismerő Piero Coppola és az Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire 1934. február 5-én lemezre vett fölvétele maradéktalanul megfelel ennek az előírásnak. A Berliini Filharmonikusok Furtwängler irányította 1953. áprilisi próbáján ugyanez a zene lényegesen lassabban hangzik föl, de szebb, választékosabban éneklő a dallamvonal íve, részben talán azért, mert jobban érzékelhető, hogy Ravel Schubert zenéjét idézi meg.

A fuvolista Aurèle Nicolet 2001-ben így emlékezett vissza erre a próbára: „akkoriban a francia iskola képviselőjének éreztem magamat. Ennélfogva a szünetben azt mondtam Furtwänglernek: – Ezt a keringőt hat negyedben szokás játszani.

Ön túl lassan vezényli. Noha még egészen fiatal voltam, komolyan vette a javaslatomat. – Úgy találja? – és maga előtt elvezényelte a levegőben. – Nem, nekem így tetszik. Pontosan ilyen volt az ízlése” (Haffner 2003, 421).

6. Előadás és írott értelmezés

Kiindulópontként két operarészletet hasonlítottam össze. Ez az a műfaj, amelynél a legtöbb ismeretre tehetünk szert az értelmezés történetiségéről, hiszen írott magyarázatokon kívül a zenei előadás és a rendezés mikéntje is vizsgálható. A zenére vonatkozó gondolatmenet végén olyan műnek az értelmezéstörténetét próbálom röviden vázolni, melyről keletkezéséről fogva rendelkezésre állnak adatok.

A *Nibelung gyűrűje* először 1876-ben hangzott föl a világ első zenei fesztiváljának megnyitásakor. Heinrich Porges ennek a rendezésnek alapján készített följegyzéseit az 1878-ban alapított *Bayreuther Blätter* közölte. A jelenkor egyik elemzője így jellemzi e korai értelmezést: „Porges nem ad eszmei magyarázatot, figyelme a drámák zenei vonatkozásaira, a vezérmotívumokra, szöveg és zene kapcsolatára irányul s az előadásnak olyan gyakorlati kérdéseire is kiterjed, mint a színpadterv, az énekesek és a zenekar viszonya, valamint a zenekar hangereőbeli fokozatainak a színház akusztikájához idomítása” (Bernbach 2000, 44–45). Szöges ellentétben áll e felfogással Felix Grossé, ki 1907-től 1915-ig a *Ring* „új germán mítoszát” a *Parsifal* keresztény vallásosságával szembeállítva ecsetelte az említett folyóiratban. Milyen képet adtak a tetralógiáról a korai rendezések? A Festspielhaus fölépítése eleve megújította a zenés színházat. A fedett zenekari árok miatt a nézők úgy érezhették, hogy semmi nem választja el őket a színpadtól. „Wagner olyasmire vállalkozott, amit őelítte egyetlen dramaturg sem merészelt megtenni (mivel némely nézők ragaszkodtak ahhoz a hűbéri előjoghhoz, hogy éppúgy láthatók legyenek, mint

a szereplők); a legelső előadáson teljesen sötét nézőtérrel indította el *A Nibelung gyűrűjét*, s csak lassan gyújtotta meg az akkor új gázlámpákat” (Kittler 1999, 121). Az ő halála után némileg megtorpant Bayreuthban a kezdeményezés. A fönmaradt képek és beszámolók alapján lényegében a romantika s a naturalizmus ötvözetével jellemezhetők a Cosima irányítása idején megrendezett előadások színpadképei, az énekesek előadására pedig a szavalásszerűség nyomta rá a bélyegét. Siegfried Wagner kétségkívül hozott változást anyja szelleméhez képest. Színészi játékra próbálta ösztönözni az énekeseket, továbbá nagyobb szerepet juttatott a világításnak és a színnek. A fönmaradt képekből az sejthető, hogy szívesen folyamodott ösztönzésért Turner általa nagyon kedvelt festészetéhez, a hangfölvételek pedig egyértelműen azt sugallják, hogy a zenei megformálásban a líraiság kiemelésére törekedett. A két világháború között azután gyökeresen átalakult a rendezés, hála a svájci Adolphe Appiának (1862–1928), akit fiatalkorában egy 1886-ban látott bayreuthi *Tristan*-előadás győzött meg arról, hogy el kell rugaszkodni a naturalisztikus felfogás örökségéről. Nézeteit előbb *La mise-en-scène du drame Wagnérien* (1892), *La musique et l’art de la scène* (1894) és *Die Musik und die Inszenierung* (1899) című értekezéseiben összegezte, majd gyakorlati megvalósításukra tett erőfeszítéseket. Félretéve a történeti hitelesség ábrándját, jelképességre, sőt elvonatkoztatásra törekedett, mintegy új irányt adva a Wagner-értelmezésnek. Kevésbé gyökeres szakítást jelentettek Alfred Roller rendezései, ki Bécsben Mahlerral együttműködve 1903-ban a *Tristant*, 1905-ben a *Ringet* állította színpadra.

Közismert, hogy a Harmadik Birodalom Wagner művésztének a kisajátításán fáradozott. A teljes igazsághoz hozzá tartozik, hogy e törekvés korántsem járt maradéktalan sikerrel. A nemzeti szocializmus nem sokat tudott kezdeni a *Ring* meglehetősen elégikus, illetve a *Parsifal* keresztény üzenetével. A közelmúltban azt a következtetést sem alaptalanul fogalmazták meg, hogy „a *Bayreuther Blätter*-ben nem található zsidóellenes értelmezések” (Bernbach 2000, 46). Wagner zsidóelle-

nességéről a száműzetésben Adorno írt 1937–39 táján, de értekezéseinek hatása eleinte inkább csak közvetve érvényesült, amidőn a második világháború után Wieland Wagner (1917–1966) nagyon határozott kísérletet tett arra, hogy megszabadítsa nagyapjának műveit a nemzetiszocializmus emlékének a nyomaitól. 1951-ben, a bayreuthi fesztivál újraindulásakor, mind a *Ringet*, mind a *Parsifalt* felhúzott függönnyel indította, és az eleinte teljesen sötét színpadot fokozatosan világították meg, ami a nézőkben azt a látszatot kelthette, hogy ők is résztvevői a kibontakozó cselekménynek. Wieland Wagner eredetileg festő szeretett volna lenni, és fokozottan érdekelte a színnek és a zenének a viszonya. 1954-ben Klee festészetét idézte föl a *Tannhäuser* színrevitelekor, az 1962-től 1970-ig játszott *Tristanban* pedig – melynek Japánba vitt vendégelőadásáról fennmaradt egy teljes fekete-fehér mozgóképfölvétel – Henry Moore szobrait utaló nagy formát állított a színpadra. A tetralógia 1951-es és 1965-ös bayreuthi, 1955-ös stuttgarti, valamint 1962-es kölni előadásain egyaránt kevés díszletet használt, és nagyapja írásaiból merítve ösztönzést, az ógörög színházat idézte föl – a legkésőbbi rendezésről készített képeken Wotan (Hans Hotter) és Brünnhilde (Martha Mödl) kifejezetten görög szobrokhoz hasonlítanak. 1958-ban a *Lohengrint* álomjátékszerű misztériumként rendezte meg, s a belső cselekményt, a lelki folyamatokat állította előtérbe. Újításai nem mindig találtak a közönség tetszésével: 1956-ban zajos tiltakozás fogadta a *Mesterdalnokokat*, melynek rendezését némelyek így jellemezték: „Mesterdalnokok Nürnberg nélkül”. „A mítosz és a zene szervesen (integrally) összetartozik” – írta egy olyan elemző, aki nem helyeselte Wieland Wagner rendezéseit és Carl Gustav Jung archetipikus lélektana jegyében magyarázta *A Nibelung gyűrűjét*. „Mi történik Wagnerral, amikor a rendezés nem illik hozzá? Stílustörés az eredmény” – írta (Donington 1974, 21).

Az idézett bírálat arra az alapfeltevésre vezethető vissza, hogy nem a mítoszban kell keresni a jelen allegóriáját, hanem a jelent a mítosz újraérvényesülésének kell tekinteni, mert a mítosz

önmagára utal. E felfogás a szöveget tartja elsődlegesnek. „A szavak gyakran többet jelentenek, mint amit mondanak és sok szinten megvilágítást igényelnek; a zene szinte magáért beszél” (Donington 1974, 34). Ha elfogadjuk, hogy Wagner a zenében alkotott igazán maradandót, sebezhetőnek minősülhet az ilyen megközelítés. Annyi tagadhatatlan, hogy a Wieland Wagnert ért bírálatok mintegy előrevetítették a későbbi rendezésekkel szemben kifejezett ellenérzéseket.

Wagner legidősebb unokája csak a *Tristan* tartotta tökéletes alkotásnak, ezért más műveiből olykor kihagyott egyes részleteket – az 1965-ben játszott *Götterdämmerung* például nem tartalmazta Gutrune harmadik felvonásbeli magánszámát. Soha nem tekintette befejezettnek rendezéseit, szinte előadásról előadásra változtatott rajtuk. 1963-ban teljesen újraértelmezte a *Meistersingert*, Hans Sachsot tüntette föl a mű rendezőjeként. Hatása új fejezetet nyitott a rendezésben, némelyik elképzelését halála után is színre vitték azok a művészek, akik rokon-szenveztek törekvéseivel. A *Ring*ről kialakított felfogását például Hans Hotter, Wotannak alighanem legművészebb megtestesítője, saját rendezéseiben – így a Bayreuthban 1968-ban s 1969-ben is játszott tetralógiában – is kiindulópontnak tekintette.

A jelentős művészi eredmények idővel általában ellenhatást váltanak ki. Wieland Wagner állóképszerű rendezéseit a cselekmény mozgalmasságát hangsúlyozó és a mítosztól elrugaszkodó színrevitelek követték. Kelet-Németországban az irodalmár Hans Mayer Wagner és az 1848-as forradalom kapcsolatára, Bakunyin, Feuerbach és Proudhon hatására hívta föl a figyelmet, némileg George Bernard Shaw tételét újítva fel, mely szerint a *Ring* a tőkés berendezkedés bírálata, amennyiben azt sugalmazza, hogy „a protestantizmusnak előre kell lépnie az anarchizmus felé” (Shaw 1967, 68). Az 1968-as diákmozgalmak azután több rendezőt is arra ösztönöztek, hogy a tetralógia politikai jelentését állítsák előtérbe. Közülük nyilvánvalóan a Bayreuthi Ünnepi Játékok századik évfordulóján előadott változat volt a legjelentősebb. Rendezője, az 1944-ben

született Patrice Chéreau 1966-tól dolgozott színházakban. 1969-ben Spoleto-ban Rossini *Olasz nő Algírban*, 1974-ben Párizsban Offenbach *Hoffmann meséi* című dalművét vitte színre. Richard Peduzzi színpad- és Jacques Schmidt jelmeztervező közreműködésével egyes szereplőket – így a nyakken-dőt viselő, de dárdát tartó Wotant – meghatározhatatlan időbe, némely jeleneteket viszont az 1840-es évektől az első világháború utáni évekig tartó korszakba, az ipar és tőke világába helyezte. *A Rajna kincse* vízierőmű látványával kezdődött, Gunther pedig sötét vacsorakabátot (szmokingot) viselt. E felfogásban a műben mindvégig döntő szerephez jut az ironia: a különösen sikeres első rész végén a Walhallába vonuló, isteneknek gúnyolódó Loge (Heinz Zednik) húzza össze a függönyt, a meglehetősen előnytelen külsejű és nem is igen szép hangon éneklő Siegfried (Manfred Jung) pedig nem eszményített hős, de már-már bárgyúan együgyű, tétova, mások által irányított, sőt kifejezetten ellenszenves fiatalember hatását kelti.

A befogadástörténet az értelmezések átminősülésére tanít. Az első évben a közönség többsége zajosan elutasította Chéreau felfogását. Az ötödik év utolsó előadásának végén kilencven percig ünnepelték azt az előadást, melynek a látványt is tartalmazó, 1979–80-ban készült fölvétele azóta közismertté vált. A DVD fölvételek természetesen mindig különböznek az élő előadástól, nem adhatnak egészen hiteles képet arról, miként is került Bayreuth színpadára a négy estét betöltő alkotás. Az utókor számára megörökített változat rendezője, az angol Brian Large mintegy megszelídítette Chéreau alkotását.

Az utókor már természetszerűnek vélheti, hogy a zeneszerző „tökéletes képét adta a pénzsóvárság átkozott voltának és a vele összefüggő pusztulásnak” – ahogyan maga Wagner állította 1881. február 15-én, Cosima följegyzése szerint (Wagner 1983, 375). A századik évfordulóra megrendezett előadásról a kanadai Jean-Jacques Nattiez önálló könyvet írt, melyben Siegfried és Wotan, szabad akarat és eleve elrendelés viszonyát Feuerbach és Schopenhauer bölcséletének ellentétes irányú ösztönzésére vezette vissza (Nattiez 1981). Ezt nyugtázva „a

mai néző már inkább figyel a színek rendkívül sokoldalú használatára, a látvány posztmodern szellemet sugalló idézeteire – így arra, hogy Wotan megjelenítése egyaránt utal Visconti *A párdúc*, Fellini *Casanova* és Peter Brook *A legyek ura* című alkotására” (Nattiez 1992, 81) –, a zenei megvalósításban pedig főként azt érzékelheti, hogyan irányítja Pierre Boulez a fölépítésre a figyelmet.

Az évfordulós előadások zenei irányítója az írott értelmezéseket is jelentékeny módon gazdagította. Boulez másodlagosnak tekintette a szöveget. Ahogyan írta: „A drámai mítosz a zenei szerkezetnek köszönhetően/azáltal/azon keresztül fejti ki hatását. (...) A *Ring* (...) Wagner zenei és drámai felfogásának a történetét testesíti meg (...), csábító zenei naplónak nevezni, (...) az írott és zenei szöveg egyre gyökeresebben eltér egymástól (...); a drámai szöveg betű szerinti értelemben a zene ürügyévé és előszövegévé (prétexte) válik. (...) A zenész Wagner olyan meggyőző erőnek van a birtokában, mely nyilvánvalóan, szinte látványosan felülmúlja a drámaszerző Wagner” (Boulez 1981, 39–41).

A jelenleg képfölvételről megismerhető változatok közül legföljebb Harry Kupfernek Bayreuthban 1988 és 1999 között megvalósított rendezését lehet úgy értelmezni, mint többé-kevésbé sikeres elrugaskodást Chéreau felfogásától. Az 1935-ben született s az egykori Kelet-Németországban nevelkedett, színháztudományt Lipcsében tanult, Halléban, Stralsundban, Karl-Marx-Stadtban, Weimarban, Drezdában, majd 1981-től a berlini Komische Operben működött rendező világkatasztrófáról szóló műként, a lézertechnika széles körű alkalmazásával vitte színre a művet. A „történelem utcája”-ként állította a nézők elé a színpad terét, melyben nyoma nem maradt az erdő romantikus képének. Talán az *Istenek alkonya* lelegeje bizonyította legjobban, hogy e rendezés olyan világot teremtett, amelyben „a természet már tönkrement” (Emmerich 2006, 110), hiszen a három normát antennák sűrűje vette körül. Az 1941-ben Texasban született és Wagner legidősebb unokájához hasonlóan festőnek indult Robert Wilson irányításával 2001-

ben Zürichben, majd 2005-ben a párizsi Châtelet Színházban megrendezett változat alighanem ismét kezdeményező erejű lehetett, amennyiben a mítoszt eszmeiség nélküli képszerűségként jelenítette meg, s ennyiben némiképp visszatért Wieland Wagner örökségéhez, de ezekről az előadásokról nehéz érdemlegeset mondanom, hiszen csak színes képeket láttam róluk.

Noha aligha lehet általános ítéletet megfogalmazni a legutóbbi évtizedek rendezői értelmezéseiről, hiszen nehéz ismerni a világszerte tartott előadásokat, annyit talán meg lehet közzétesni, hogy az egyik végletet New York képviseli, ahol a Metropolitan többnyire igen maradi felfogásban népszerűsíti az operákat, a másikat némely európai, főként német dalszínházak, ahol kísérletezés folyik, amely gyakran kiváltja az idősebb operalátogatók egy részének ellenállását. 1972-ben, amikor a kelet-német Götz Friedrich célzatosan időszerűsített allegóriaként rendezte meg a *Tannhäuser*t Bayreuthban, a fesztivál irányító Wolfgang Wagner fenyegető leveleket kapott, amelyek „úriember kommunista”-nak és „szovjet eszmék terjesztőjének” nevezték őt (Spotts 1994, 280).

Wieland Wagner egykori segédje, Nikolaus Lehnhoff 1983 és 1985 között San Franciscóban, majd 1987-ben Münchenben rendezte a tetralógiát. Egy lépéssel tovább haladt a Chéreau által kijelölt irányban: a huszadik századra vonatkoztatta Wagner művét. Alberich birodalma Thea von Harbou és Fritz Lang alkotására, a *Metropolis*ra emlékeztette a nézőt, Loge pedig a *Financial Times* olvasójaként jelent meg a színpadon. Kedvezőbb fogadtatásra talált a *Parsifal*ról kialakított értelmezése. Wagner utolsó alkotását 1999-ben vitte színre az Angol Nemzeti Operában. E rendezése utóbb a chicagói Lírai Operába is eljutott, majd 2004 augusztusában Baden-Badenba is. Az itteni Festspielhausban DVD-felvétel is készült az előadásokról, mely a rendezőnek a következő szöveges értelmezésével jelent meg: „A *Parsifal* egzisztenciális dráma emberi létünk dilemmájáról. A vallási dráma álarcát viseli, de a teljes magányról, minden korábbi jelentéstől megfosztott üres világról szól, és pedig

könyörtelenül. Ebben a világban mindenki kívülálló, az elveszett lelkek céltalanul vándorolnak időben és térben. Olyan traumatikus tapasztalatokon mentek át, amelyek Samuel Beckett világára emlékeztetnek. (...) Amfortas sebe a saját sebünk, a civilizáció sebe. A király az emberiség örökös szenvedését jelképezi. (...) Van fény az emberiség számára az alagút végén, olyan új világ nyílik meg, amely minden szertartástól és eszmeiségtől megszabadította magát. Többé már semmi nem bizonyos és rajtunk múlik, hogy elindulunk-e ezen az új úton.” E felfogásban Kundry nem esik össze élettelenül az utolsó jelenet végén, hanem a rendező által emlegetett alagúthoz vezet a címszereplőt s a Grál lovagjait.

A nagyon eltérő értelmezések azzal is magyarázhatók, hogy Wagner színpadi utasításai gyakran talányosak. Beckmesserről például ez olvasható a harmadik felvonásban: „Er stürzt wütend fort und verliert sich unter dem Volke” (szó szerint: „Dühösen elrohan és elvész a népben”). 1993-ban Christof Nehl sárga csillagos Beckmessert állított Frankfurt am Main színpadára – mintegy emlékeztetve arra, hogy százharminckét évvel korábban a bécsi közönség zajos ingerültséggel fogadta a városi írnok szerénádját, úgy értesülvén, hogy „Wagner egy régi zsinagógai éneket akart kicsúfolni” (Fischer-Dieskau 1976, 44).

„A holocaust jelképévé vált a gonosznak abban, amit pontatlanul nyugati civilizációnak szokás nevezni” (Bauer 2001). Ha elfogadjuk, hogy a történelemben a későbbi átértelmezi a korábbi – amely szemléletet sem érvénytelennek, sem veszélytelennek nem lehet tekinteni –, óhatatlanul is számolni kell *A nürnbergi mesterdalnokok*nak olyan magyarázataival, amelyek a zsidóellenességgel hozzák összefüggésbe ezt a művet. Adorno azt állította, hogy a második felvonás a holocaust előzménye (Adorno 1971, 19), egyik követője „a gyűlölet dokumentumai”-nak nevezte Wagner műveit, és a *Mesterdalnokok*at „legkirívóbban antiszemita” alkotásai közé sorolta (Weiner 1995, 347, 84), egy másik pedig arra hivatkozott, hogy Sachs „célja a német művészet megmentése az idegentől, aki megint csak a zsidó” (Berg 2003, 156). 1998-ban Bayreuthban

rendeztek ülészakot „Richard Wagner és a zsidók”, a következő évben Elmau kastélyában „Richard Wagner a Harmadik Birodalomban” címmel. Az előadók megállapították, hogy Adorno értelmezésének ellentmondanak a bizonyítékok. Való igaz, hogy a szövegkönyv 1861-ben prózában papírra vetett vázlatában a dalnokcéh pontozóját (Merker) még Hanslich-nak hívták, ami azzal hozható összefüggésbe, hogy Wagnert fölháborították Eduard Hanslick sajtóbeli támadásai. Az is igaz, hogy a költő Hans Sachs „Fastnachtspiel”-nek nevezett művei idegenek ellen is irányultak, de ugyanez jellemezte a reneszánsz angol színműveket. Beckmesser megformálását a *commedia dell’arte* gáncsoskodó, nagyképű „dottore” alakjai is ösztönözték. A városi írnok szerenádja „nyilvánvalóan az olasz ’coloratura’ kicsúfolása” (Grey 2003, 183), s mellesleg „Wagner korántsem ismerte a zsinagógai kántálást elég jól ahhoz, hogy meggyőzően kicsúfolja azt” (Vaget 2003, 197). A nemzetiszocializmus örökségében nincs nyoma annak, hogy „Sixtus Beckmesser alakját összefüggésbe hozták volna a zsidósággal”, „a nürnbergi társadalom tiszteletreméltó tagjaként” említették, s a művet „a művelődési értékőrzés ikonjaként, nem fajgyűlölet fölkeltésére’ sajátították ki” (Dennis 2003, 103, 105, 119). Mivel a történészek semmi adatot nem találtak arra, hogy a nemzetiszocialisták zsidóellenességükhöz kerestek volna ösztönzést a *Mesterdalnokok*ban, olyan észrevétel is megfogalmazódott, mely szerint Adorno „olykor a modernizmus szellemét képviselő Beckmesser” szerepét vette magára (Grey 2003, 178). A legutóbbi évtizedek rendezőinek többsége kizárta a zsidóellenes értelmezés lehetőségét. Götz Friedrich 1977-ben Stockholm, majd két évvel később a berlini Deutsche Oper, Wolfgang Wagner 1984-ben és 1996-ban Bayreuth, Michael Hampe 1985-ben az Australian Opera, François Rochaix 1989-ben Seattle színpadán Sachs és Beckmesser kibékülésével zárta a művet, és példájukat mások is követték. Harry Kupfer – ki 1988-ban a csernobili atomerőműben két évvel korábban történt baleset hatására a világ pusztulásáról szóló műként vitte a bayreuthi közönség elé a *Ringet* s „torzképszerűen neuroti-

kus” Wotant állított a középpontba, „aki sosem adja fel, hogy játékban maradjon” (Eckert 2001, 299), majd 1998-ban az *Unter den Linden*-en levő berlini operában rendezte a *Mesterdalnokokat* – a következő végkövetkeztetést vonta le Sachs végső szavaiból: „Közvetlenül a náci korszak után hideglelést keltettek, de ma már másként is lehet érteni őket. Ami fölvaltotta mindazt, ami ’német és igaz’, sőt általában a német művelődést az amerikai térhódítás árnyékában, egészen más, nem nemzetieskedő jelentéssel ruházza föl e szavakat. Miközben egységes Európáért küzdünk, állandóan hangsúlyozni kell, hogy egyik nemzetnek sem szabad elveszítenie a sajátos arcát. Valahányszor elhaladok egy McDonald’s mellett vagy este kinyitom a tévét és azonnal el is zárom, mert amerikai mintára készült műsort sugároz, ha hallom, miként bánnak a német nyelvvel (miért nem használjuk már soha a „Kinder” szót a „kids” helyett?), akkor Hans Sachs szavai zeneként hatnak rám” (Kupfer 2003, 40).

A *Mesterdalnokok* legutóbb említett rendezései elsősorban arra igyekeztek fölhívni a közönség figyelmét, hogy Wagner utasításai az általa megismert sztereoszkópok hatására gyakran a színpad osztottságát, a szereplőknek több síkon való elhelyezését sugallják – hihetőleg ezért tervezte igen mélynek Bayreuth színpadát. A látvány fontosságát emelte ki Herbert Wernicke elgondolása *A walkürről*, melyet az ő halála után Nike Wagner közreműködésével Hans-Peter Lehmann valósított meg 2002-ben, Münchenben. A színpadon a bayreuthi nézőtér volt látható, vagyis e felfogás a színháziasságra s az öntükrözésre emlékeztette a nézőt. Más értelemben juttatja érvényre a teatralitást az a Bayreuthban 2006-ban bemutatott *Ring*, melynek rendezője, Tankred Dorst, színműírótól várható módon a szereplők mozgására és kölcsönhatására hívja föl a figyelmet. Ennek az előadásnak a zenei irányítás a fő erőssége. Christian Thielemann nemcsak minden szólamnak a kiemelésével és a szünetek hangsúlyozásával valósít meg egészen kiemelkedő művészi teljesítményt, de azzal is, hogy sikeresen egyesíti a Clemens Krausstól ismert világosan áttetsző, szinte

könnyed, minden szólamot hallhatóvá tevő zenekari hangzást a fölépítettségnek és folyamatszerűségnek állandó tempóváltoztatással is érzékeltetett kettősségével, vagyis az átmenetekben és fokozásokban gazdag szerves formának olyan alakításával, amelyet a legnagyobb Wagner-karmesternek, Furtwänglernek fölvételeiről lehet ismerni.

Más rendezői megközelítések egy-egy szereplő – Senta, Tannhäuser, Elsa vagy Tristan – képzeletébe helyezték át a cselekményt. 2003-ban Claus Guth Bayreuthban a hollandit Daland hasonmásaként tüntette föl, vagyis Senta apja iránti vonzódásának kivetítéseként fogta föl a bolygó hollandi iránt érzett szerelmét. A lány és a címszereplő kettősénél ez utóbbi egy lépcsősor tetején, a kövérkés kamaszlányként megjelenített hősnő az egyik lépcsőn áll, miközben a földszinten két néma szereplő látható: Daland karosszékekben ül, és egy könyvből mesél a gyerek Sentának – minden bizonnyal éppen a hollandiról. A két férfi hasonló szakállt, szemüveget és tengerészöltönyt, a két lány egyaránt matrózruhákat visel. Az előadás végén a hollandi eltűnik a szemünk elől, Daland viszont a színpad közepén esik össze.

„Ez nem Richard Wagner, ez Katharina Wagner betoldása” – írta Molnár Gál Péter a *Népszabadság* 2004. május 17-iki számában. Az általa elutasított budapesti előadást még egy évvel később, 2005. július 25-én is úgy emlegette a *Magyar Nemzet*, mint „botrányosan értelmezett, a zene szellemiségével szembe menő Lohengrint”. Néhány nappal később, 2005. július 28-án Sümegi Eszter – aki szépen énekelte Elsa szólamát – ugyanebben a lapban arról nyilatkozott, mennyire nem érezte magáénak „Katharina Wagner élet- és szerepidegen felfogását az operáról”, mert „ez egyszerűen nem az a személyiség volt, akit Richard Wagner Elsaként elképzelt.” Ehhez hasonló érvet több mint száz éve hangoztatnak olyanok, akik úgy vélekednek, pontosan tudják, mi is volt az alkotó szándéka, sőt azt is, mi életszerű s mi nem. Mivel meg vannak győződve előzetes ismereteik helyességéről, nem akarnak új élményben részesülni. G. B. Shaw egykor találó gúnnyal írt arról, hogy Londonban

a zenészek magával a saját művét vezénylő zeneszerzővel szemben hivatkoztak a leírt hangjegyekre.

Wagner 1978-ban született dédunokája politikai példázatot jelenített meg, az egykori Kelet-Németország örökségét is megidézte, és még a címszereplőt is kétes színben tüntette föl. A színpadiasság hangsúlyozása és az eltávolodás a Grál lovag elcsépelte, kiüresedett eszményítésétől mindazokat fölháborította, akikben véglegesen kialakult kép él a romantikus operáról, és csak annak megerősítését kívánják látni a színpadon. Hasonló vélekedéssel 2004-ben Bayreuthban is lehetett találkozni. A *Parsifal* rendezője, Christoph Schlingensief afféle passiójátékot vitt a színpadra. Alighanem Gurnemanznak a harmadik felvonásban Titurelre vonatkozó szavait tekintette kiindulópontnak: „er starb – ein Mensch, wie alle!” („meghalt – mint minden ember!”). Amfortas be nem gyógyuló sebe és Kundry szenvedése Parsifal szemében mintegy egyetemes érvényre emelkedik. A címszereplő ezt fölismerve veszíti el együgyűségét. A passiójátéknak sok a szereplője, akik mintegy az egész emberiséget képviselik. A rendező szakított azzal az igen régi előföltételel, mely a *Parsifal*t lényegében megnyugtató hatású s állóképszerű alkotásnak tünteti föl. Ebből a szempontból Schlingensief nemcsak Wieland Wagner 1951 és 1973 közötti, de a sokkal maradibb ízlésű fiatalabb unoka, Wolfgang 1975 és 1981, illetve 1989 és 2001 közötti rendezéseitől is elrugaszkodott. A 2004-ben bemutatott színrevitel heves ellenzői nem vettek tudomást arról, hogy érvényesült kölcsönhatás a látvány és a zene között, sőt a színpad több síkra osztásának a zeneszerzőtől származó elgondolása is, a színpadi történések és a vetített képek a hangzó világ eseménygazdagságára hívták föl a figyelmet, a fedett árokból pedig Pierre Boulez a zenei szerkezeteket rendkívül világosan körvonalazva, a huszadik század zenéjének szellemében, évtizedekkel korábbi felfogásától némileg eltérően irányította a zenészeket. Túl a nyolcvanadik évén sem lassította az előadást – az első felvonás 2005. július 29-én mintegy kilencvenhét percig, a második nem egészen egy óráig, a harmadik hatvannégy percig tartott,

ami lényeges eltérést nem, legföljebb apró rövidülést jelent az 1968-ban, illetve 1970-ben általa vezényelt előadásokhoz képest –, de az a fölismerése vezette, hogy „Wagnerban gyakoribb a tempó megváltozása, mint amennyit szoktunk hallani, és nagyobb a különbség teljes és kamarazenekar között” (Vermeil 1993, 47). Ez az észrevétel összhangban van azzal az elemzéssel, amelyet maga Wagner adott „a tempók mozgásáról” *A niurnbergi mesterdalnokok* előjátékában (Wagner é. n., 327–332).

Természetesen csak igen felületes képet adhattam mintegy bő évszázad Wagner-értelmezéseiről. Azért választottam ezt a példát, mert lényegében e művek első előadása óta hozzáférhetők az írott, hangzó, sőt képi értelmezések. Az a lemezborítón feltüntetett állítás ugyan alig hihető, hogy maga Richard Wagner vezényli azt az 1880 körüli s rossz minőségű hangfelvételt, amelyen Amalie Materna, Albert Niemann és Marianne Brandt egy töredéket énekel a *Tristan*ból, de tény, hogy vannak olyan hangfölvételek, amelyek még a zeneszerző által nevelt előadókkal készültek, és Bayreuthban, sőt másutt is sok adatot összegyűjtöttek az előadásokról. Ebből a hihetetlenül gazdag anyagból egy következtetést vonnék le: senki nem állíthatja, hogy tudja, miképpen értelmezendő valamelyik alkotás. A lassú tempókat kedvelő Hans Knappertsbusch a hangzás sűrűségét, a gyorsaságáról ismert Clemens Krauss a zenei szövet világosságát emelte ki. Melyiküknek volt igaza? Vérbeli tenornak kell-e énekelnie Lohengrin, Tristan, Walter von Stolzing vagy Siegfried szerepét, avagy olyan énekesnek, akinek a hangja közel áll a bariton fekvéshez? Leo Slezák és Max Lorenz fölvételei az első, Jacques Urlus és Lauritz Melchior lemezei a második megoldást tüntetik föl eszményinek. Kirsten Flagstad vagy Hans Hotter fölvételei arról győzhetik meg a hallgatót, hogy csakis kivételesen nagy hanganyaggal lehet egyforma természetességgel énekelni a fortissimo s a mezza voce részeket, de voltak kisebb hangú énekesek, akik találtak egyéni megoldást arra, hogy túljussanak a *Ring*, a *Mesterdalnokok*, a *Tristan* vagy a *Parsifal* által támasztott akadályokon.

Nem pusztán arról van szó, hogy Richard Wagner nagyon

összetett személyiség volt, rendkívül sokat írt a színházról, és meglehetősen eltérő megoldási lehetőségek sokaságával számolt. Képzett és gyakorlott színházi emberként jól tudta, hogy minden előadás különbözik az összes többitől, vagyis az előadott mű nem fogható fel önmagára zárt tárgyként, hiszen jelentése a változó körülmények, adottságok függvénye. Gondolkodók, politikusok, irodalmárok, képzőművészek, zenészek, tudósok, színházi rendezők és mozgóképes alkotók sokasága sajátította ki Wagner operáit, ám ez teljesen magától értetődő, mert a művészet jelentősége pontosan a megközelítési lehetőségek tágasságából származik. Nyilvánvaló, hogy ez nemcsak az itt példaként említett alkotások esetében érvényes igazság. A műalkotás létezési módja nem teszi lehetővé, hogy valamely föltételezett „eredeti”-nek a megőrzését kérjék számon az értelmezőn – ahogyan például Bartók Béla örökösei tették *A kékszakállú herceg vára* esetében, midőn tiltakoztak az ellen, ahogyan e Balázs Béla szövege alapján írt egyfelvonásos 2005-ben a Miskolci Operafesztiválon színre került.

Az értelmezés lezáratlan, önmagát szüntelenül megcáfoló folyamat, mely mindaddig változni fog, amíg létezik emberi történelem.

7. Az értékek állandósága

Magától értetődik, hogy a színházi rendező kísértést érezhet arra, hogy képzőművészeti alkotásból merítsen ösztönzést. Chéreau és Peduzzi az évfordulós rendezés második évétől a *Die Walküre* és a *Siegfried* zárójelenetének, valamint a *Götterdämmerung* elejének színpadán olyan romot jelenített meg, amely Böcklin *A holtak szigete* című 1880-ban több változatban is elkészített képét idézte föl a nézők emlékezetében. (E változatok a lipcsei Képzőművészeti Múzeum, a berlini Állami Múzeumok, a baseli Művészeti Múzeum s New York Metropolitan Museum nevű gyűjtemény tulajdonában vannak, az ötö-

dik kép Rotterdamban megsemmisült a második világháború alatt.) Ez a festmény több zeneműnek is lett a forrása, közülük Rahmanyinov *A holtak szigete* (1909) című szimfonikus költeményét és Reger Opus 128-as jelzetű *Vier Tondichtungen nach A. Böcklin* (1913) című sorozatának ugyanilyen című harmadik darabját máig rendszeresen előadják. 1963-ban Fülep Lajos megrögtta „a nagy Buckhardtot”, amiért „nagyra értékeli, vásárolja, propagálja Böcklint – még a szörnyű tizenkilencedik századnak is egyik legszörnyűbb szörnyűségét, akinek nincs egyetlen színe és vonása, ami nem hazug, ezt a rémséges operakulissza-festőt”, és a szintén „nagy” Wölfflint, mert „három tanulmányt is írt Böcklinről, egyet arról az émelyítő giccsről, a *Toteninselről*” (Csontváry- emlékkönyv 1976, 261). Chéreau részben azért meríthetett ösztönzést ebből az alkotásból, mert a zeneszerző korszakában keletkezett, részint a kelta mondavilágból ismert Holtak szigete tökéletesen illett ahhoz a jelenet-hez, amelyben a walkűrök összegyűjtik az elesett hősök holttetemét.

A szóban forgó kép hatástörténete nemcsak arra emlékeztet, hogy mivel „az esztéta szeme hozza létre a műalkotást, (...) s e szem hosszú közös történelem terméke” (Bourdieu 1992, 388), az értelmezés egyúttal értékelés is, de élesen veti föl a kérdést, mennyiben lehet állandó értékekről beszélni a művészetekben. A művelődési intézményeknek létérdeke, hogy szilárd értékrendet képviseljenek. A képzőművészetek esetében az akadémiák a változatlan minősítések letéteményesei. Az 1768-ban megalakult angol Királyi Akadémia első elnöke, Sir Joshua Reynolds, e felfogás leghatásosabb képviselői közé tartozott.

„A kiválóság másként nem adatik meg az embernek, mint a munka jutalmaként” (Reynolds 1992, 97). Ebből az előföltevésből kiindulva, az „eszményi szépségben” jelölte meg a nagy művészet lényegét. Ez szerinte annyit jelent, hogy „felül kell emelkedni minden egyedi formán, helyi megszokáson, különösségen és bármiféle részleten” (Reynolds 1992, 103, 106). Egyáltalán nem zárta ki az előítéleteket, ám úgy vélte, a „helyi s időleges előítéletekkel szemben azoknak kell teret biztosíta-

ni, amelyek tartósabbak és hosszabb ideig érvényesek” (Reynolds 1992, 200). Ahogy az észnek változatlanságot tulajdonított, hasonló módon az ízlésről is azt állította, hogy „mentes a változástól”, mondván, hogy az átalakulás „mindig időt igényel”, valamely értékelésre számot tartó mű „fő részének oly módon kell megalkotottnak lennie, amely megfelel szokásainknak” (Reynolds 1992, 181, 201), mert különben nem keltethet visszhangot.

Nem vitás, hogy az értékek állandóságába vetett hit adhat alapot arra, hogy „a művészet szabályait” meg lehessen állapítani (Reynolds 1992, 192). A „természet igényeinek” és „a művészet céljainak” kölcsönös megfeleltetésekor Reynolds nem zárja ki „a képzelet s a szenvedélyek” szerepét, csak föltételezi, hogy ezek ugyanúgy változatlanok, mint az ízlés (Reynolds 1992, 190). Szerinte az igazán jelentős festő „művei minden ország és minden kor embereihez szólnak” (Reynolds 1992, 110). Ezzel az értékőrző felfogással szemben felhozható, hogy a történész kénytelen megállapítani: a közhiedelemmel ellentétben nem igazán sok az állócsillag a művészetekben. Raffaello talán a kevesek egyike. „Nemcsak Tintoretto és Veronese, de még Tiziano képei is alacsony árú alkotások maradtak a tizenkilencedik század végéig” – olvasható a műalkotások értékelésének egyik áttekintésében (Reitlinger 1982, 1: 117). Az akadémizmus szellemével ellentétes szemlélet azt sugallja, hogy „minden kort a maga mértékével kell mérnünk” (Marosi 1995, 12), ami persze könnyen elvezethet az értékek viszonylagosságának a gondolatához is. Nem igaz, hogy a művészet nemzeti sajátosságainak fölvetése a romantikától eredeztethető. „Hogarthtól képet rendelni végül is annyit jelentett, mint olyan művésznek a szolgálataira igényt formálni, aki nemzeti azonosságának fontosságát állította középpontba, amidőn a nyilvánosság számára külön személyiséget épített föl” (Solkin 1992, 95). Más tizennyolcadik századi példákra is lehetne hivatkozni, például Raeburn-re, akinek műveit a skótok kezdettől fogva nemzeti értékeként könyvelték el. Sőt, akár azt is meg lehet kérdezni, nem jelentenek-e többet Constable

tájképei az angoloknak, mint más nemzeteknek. Tévedés azt hinnünk, hogy csak Kelet-Európában állították, hogy a művészet a nemzeti azonosság megnyilvánulása.

Reynolds a maradiság jegyében arra hivatkozott, hogy az általa „modernnek” tekintett művekkel szemben azok az igazán nagy alkotások, amelyek „kiállták az idők próbáját”, s egyúttal föltételezte, hogy az értékelésnek „inkább a világ, mintsem az ember saját véleménye” szolgálhat alapul (Reynolds 1992, 92, 96). Véleményének esendőségét bizonyítja, hogy nemcsak a firenzei s római, de a bolognai iskolát is többre becsülte a velenceinél, Paolo Veronesét és Tintorettót tökéletlen művésznek tekintette, s Ludovico Carracci „legjobb műveihez” képest kevésbé méltányolta „a napsütésnek azt a mesterkéltbb ragyogását, mely Tiziano képeit világítja meg” (Reynolds 1992, 96).

Az egyetemes érvény eszménye ebben a felfogásban elvaszthatatlan a téma „nagyszerűségétől”, ami lényegében a történeti festészet elsőrendűségét jelenti, vagyis azt, hogy a jelentős festménynek az ókori görög-latin történelem vagy a Biblia sorsdöntő eseményeit kell ábrázolnia. A minta a klasszikus ókor, amely után a hanyatlásból ennek az örökségnek a segítségével lehet ismét magasabbra emelkedni. Hogarth, Watteau, sőt Claude (le Lorrain) azért másodrangú művész, mert képeikből hiányzik a magasztos téma, Raffaello nagyságát pedig éppen az bizonyítja, hogy „a száraz, gótikus, sőt ízetlen (insipid) modort maga mögött hagyva, a magasztos stílust valósította meg” (Reynolds 1992, 81). Az előírás szerű, történetietlen szemléletnek ékes bizonyítéka a következő állítás: „Ahogyan Vasari joggal jegyezte meg, Dürerből korának egyik legjobb festője lehetett volna, (...) ha megismerkedik a művészetnek azokkal a nagyszerű elveivel, amelyeket olasz kortársai olyan jól értettek és alkalmaztak” (Reynolds 1992, 113).

Mielőtt torz képet rajzolnánk Reynolds gyakorlatias nézeteiről, érdemes arra emlékeztetni, hogy saját magának készített följegyzéseiben több megértést árult el a művészetnek tőle távolabb álló változatai iránt, mint a Királyi Akadémia számá-

ra tartott előadásában. Németalföldi útjáról készített följegyzéseiben „valódi csodálatot fejezett ki Hubert van Eyck ghenti oltárképe iránt, és Jan van Eyck *Bruges-i oltárját* többre értékelte, mint két Rubens által festett emberi fejet” (Reed 1996, 41). Arra is lehet hivatkozni, hogy gyűjtőként Dürer, Lucas van Leyden és Pieter Bruegel egy-egy alkotását, valamint Holbein két képét is megvásárolta, egy támogatója számára pedig Memling egyik madonnáját szerezte meg.

Az értékörzés lényegéhez tartozó alapföltevés, mely szerint „a régieknek könnyebb volt a feladata, mint a moderneknek”, magában rejtette az előítéletet, hogy a nagy művet egyszerűség jellemzi (Reynolds 1992, 111). Coreggio és Parmigianino képeit egyszerűnek látta, szemben Bosch, illetve Watteau alkotásaival. Visszatekintő hajlamával is rokona volt más értékörzőknek. „Bizonyára senki nem múlta felül őket, sőt egyenragú sem lett velük” – hangoztatta Raffaellóról s Michelangelóról (Reynolds 1992, 143). Ítéletei tökéletes összhangban voltak a kor ízlésével: 1754-ben a száz király nyolcezeröttszáz fontot adott a *Sixtusi Madonnáért*, ami „a legmagasabb összeg, melyet festményért fizettek (...), amikor egy aranyhátterű trecento vagy korai quattrocento oltárképet néhány fontért meg lehetett volna szerezni” (Reitlinger 1982, 1: XI).

Az értékek állandóságának képviselői közül azok a legjelentősebbek, akiknek felfogásából nem hiányzik az önellentmondás. Reynolds is közéjük tartozik. Az egyszerűség eszménye magában rejti azt a véleményt, hogy a nagy műalkotásoknak hozzáférhetőnek kell bizonyulniuk. „Egy képnek első látásra tetszenie kell” – állította egyik előadásában, ám egy másikban már elismerte, hogy a jelentős mű ellenállást is tanúsíthat a befogadóval szemben: „Lehetséges, hogy a teljesen tudatlan néző, a tudatlan művészhez hasonlóan, képtelen valamely egész felfogására” (Reynolds 1992, 184, 259).

Tagadhatatlan, hogy az előírászerűség mindig erős elfogultságokra enged következtetni. Ha színvonalas elképzelésről van szó, az elfogultságoknak csak egy részét érvényteleníti az idő. Reynolds a nagy művészt egyszerre tekintette lángelmének és

utánzóknak, ám a mimészisnek olyan magyarázatát adta, amelyet a festészet későbbi alakulása érvénytelenített. Bizalmatlan volt a különféle művészetek keveredésével szemben: „egyik művészet sem oltható be sikeresen a másikba” – jelentette ki (Reynolds 1992, 294). A Gesamtkunstwerk mintha cáfolná e hiedelmét, s más ellenpéldákat is föl lehetne idézni annak igazolására, hogy a különböző művészetek története nem független egymástól. 1896-ban Arnold Dolmetsch a költő-képzőművész William Morris biztatására készítette el első csemlőjét, amely azután még ugyanennek az évnek októberében szerepelt az „Arts and Crafts” mozgalom kiállításán. Arthur Symons egy olyan költeményét Dolmetsch-nek ajánlotta, amelyben a „rég dolgok iránti mélabús vágy” szavak nyilvánvalóan a zenész korai hangversenyeire utalnak. Gauguin *Nevermore* című festményét a zeneszerző Delius vásárolta meg, Ezra Pound pedig a korai reneszánsz és a középkor zenéjét könyvtárakban tanulmányozta, Bartók és más jelentős huszadik századi zeneszerzők műveinek egyik korai értője volt, rendszeresen írt zenei cikkeket, sőt maga is foglalkozott zeneszerzéssel. Blake-et is szóba lehet hozni, kinek képzőművészeti tevékenységét valójában csak a huszadik század ismerte el. Ezek a példák mégis inkább kivételek, mert az egyes művészeti ágak művelői általában erősen korlátozott érdeklődést mutattak a többi művészet iránt, s ízlésük maradi volt. Delacroix *Cimara*, Stendhal Rossini zenéjéért lelkesedett. Egyikük sem ismerte föl Beethoven, Schubert vagy Berlioz jelentőségét. Klee hegedült, de *A gyötrődő zongorista – A modern zene torzképe* című, 1909-ben készült vízfestménye tanúsítja, mennyire nem lelkesedett a kortárs zene iránt. Magának Reynoldsnak az irodalomról vallott nézetei is időszerűtlennek nevezhetők a kései tizenhetedik századi költészet távlatából. „A szavakat csak eszközként lehet használni, célként nem” – hangoztatta (Reynolds 1992, 194). Ezt a szemléletet lényegében megsemmisítették azok az értekezők és költők, akiknek tevékenységét a romantikával szokás összefüggésbe hozni.

8. Az értékek változékonysága

„Nem hiszem, hogy a többi művészetben akárcsak kicsit is hasonló arányú változásokat lehetne találni” – olvasható a képzőművészeti átértékelések átfogó igényű feldolgozásában (Haskell 1976, 5). Aligha lehet elfogadni e véleményt, noha kétségtelen, a látható műalkotások esetében az értelmezés nem függetleníthető attól, hogy a művek befektetést is jelenthetnek, vagyis a kínálat s a kereslet talán itt még nyilvánvalóbb módon érezteti hatását, mint a zenében s az irodalomban, s a történeti tárgyilagosság így ábrándnak mutatkozik.

A szakirodalom szerint legalább a tizenhatodik század elejéig kell visszanyúlnia annak, aki az értékelés döntő megváltozásairól akar ismereteket szerezni. A gyűjtés irányváltását, leszűkülését bizonyítja, hogy Raffaello férfikorának éveiben „még a Richelieu korában tisztelt Mantegna, Giovanni Bellini és Perugino művei is elveszítették a megbecsültségüket” (Reitlinger 1982, 1: 4). A későbbi nemzedékek értékrendje talán még idegenebbnek látszódhat a jelen távlatából nézve. A Carracci fivérek túlértékelését alighanem csak a huszadik század szüntette meg. Tanítványuk, Domenichino (1581–1641) Poussin szemében Raffaello után a második legnagyobb festő volt, és a tizenkilencedik század második feléig megőrizte előkelő rangját. A tizennyolcadik század elején Guido Reni képeinek volt a legmagasabb ára az angol piacon, s az a tény, hogy a Louvre is számos alkotását birtokolja, érzékelteti, hogy ez az értékelés nem korlátozódott a szigetországra. A felvilágosodás századában Pietro da Cortona (1599–1665) egyik alkotása bizonyult a legdrágábbnak: 1783-ben ezernégyszázharminchat fontért vásárolták meg XVI. Lajos francia király számára (Reitlinger 1982, 1: 22). A Royal Academy, majd 1793-ban a Musée Napoléon létrehozása kiélezte az ellentétet az angol s a francia műkereskedelem között. A franciák Poussin-t, az angolok Claude „le Lorrain”-t kedvelték jobban. 1808-ban, amikor Philip Miles tizenkétezer guineát adott a lotharingiai születésű festő „Altieri” néven ismert festményeiért (Reitlinger

1982, 1: 275), ez a két kép számított a világ legdrágább műalkotásainak.

Nehéz volna eldönteni, milyen mértékig irányították művészi érvek az értékeléseket. A Rubens művészetével szemben Angliában a tizennyolcadik század közepétől a tizenkilencedik derekáig megnyilvánuló ellenérzések alighanem vallási indíttatásúak is lehettek. A változások mellett folytonosság is érvényesült; sokáig érvényben maradt Reynolds ítélete, mely szerint „a művészet Michelangelo korától a jelenig lassú hanyatlást mutatott” (Reynolds 1992, 334), noha a fennen hirdett elvek nem egészen feleltek meg a gyakorlatnak, hiszen sokan Coreggio művészetét közelebb érezték magukhoz, mint Raffaellót. A velencei iskolát Reynolds hatására még a tizenkilencedik század elején is alulértékelték, ezzel magyarázható, hogy „Veronese és Tintoretto festményeit, sőt gyakran még Tiziano műveit is olcsón meg lehetett vásárolni” (Reitlinger 1882, 1: 4). Furcsa módon a Királyi Akadémia első elnökének mértékadó előadásaiban fölfedezhető önellentmondások is okozhatták a változásokat. A római iskoláról szóló egyik, 1788-ból keltezett fejtegetésében Reynolds arra figyelmeztetett, hogy „Pompeio Battoni és Raffaele Mengs bármennyire is nagy névnek számít jelenleg, hamarosan azoknak a rangjára fog lesüllyedni (...), akik épp ilyen híresek voltak a maguk idejében, mára viszont szinte teljesen feledésbe merültek”, s e megjegyzését azzal egészítette ki, hogy őt személy szerint az említettek alkotásainál „jobban vonzza a természetnek az a nagyerejű megjelenítése, amely Gainsborough arc- és tájképein érzékelhető” (Reynolds 1992, 302). Szembeállításának az adott különös hangsúlyt, hogy három kortársát nevezte meg: Mengs 1779-ben, Battoni és Gainsborough 1788-ban halt meg. Az utókor igazolta jóslatát, s ezen az sem változtat, hogy értékelését ebben az esetben is árnyalta nemzeti elfogultság, mint ahogy akkor is, amidőn Boucher képein „a rossz ízlés hatását” vélte fölfedezni (Reynolds 1992, 281).

A későbbi átértékelések fényében jól látható, hogy a tizenhetedik, tizennyolcadik s tizenkilencedik századi francia s a ti-

zennyolcadik-tizenkilencedik századi angol művészet jelentős része a nyilvánosság eszmei (ideológiai) igényeit szolgálta. Erkölcsi megfontolások alapján számított Murillo s Greuze nagy festőnek. Angliában a kései tizennyolcadik századtól évtizedeken át az észak-amerikai születésű Benjamin West határozta meg a közízlést. Velázquez művészetét Murillo festészeténél sokkal kevesebbre becsülte. 1779-ben mindössze hatvan fontra értékelte X. *Innocent pápa arcképét*, azt a művet, melyet 1931-ben Andrew Mellon „majdnem ezerszer nagyobb összegért” vásárolt meg a washingtoni Nemzeti Képtár számára (Reitlinger 1982, 1: 20). West a múlt értelmezésében attól sem riadt vissza, hogy átfessen képeket. Egy valószínűleg hiteles tudósítás szerint Sebastiano del Piombo 1519-ben befejezett *Lázár feltámasztása* című képe esetében is így járt el: „a feltámadt ember egész testét átfestette” azon a vásznon, amely a londoni Nemzeti Képtár első számú műtárgya lett (Reitlinger 1: 33). Az átértelmezésnek ezt a módját mások is gyakorolták; még a közelebbi múltban is előfordult, hogy a helyreállítás átfestést, nem pedig megtisztítást jelentett. Némi párhuzam kínálkozhat az olyan fordításokkal, amelyek régebbi szövegnek mai nyelven készült változatát kínálják, például a *Halotti beszédek* mai magyar nyelvre ültetik át.

A leghíresebb közgyűjtemények korai vásárlásai egyértelműen mutatják, hogy a tizenkilencedik század a nagyméretű képeket kedvelte, az érzelmességet, a festői (picturesque), anekdotikus, allegorikus és szemléltető vonásokat részesítette előnyben. Erősen hatott a magas és népszerű művelődés kibékítésének az ábrándja. A középútnak (juste milieu), amelyet a zenében Meyerbeer nagyoperái testesítettek meg, a festészetben Paul Delaroche (1797–1856) volt a legsikeresebb megvalósítója. Olyan művek, mint *Szent Johanna a börtönben* (1824, Rouen, Musée des Beaux-Arts), *I. Erzsébet halála* (1828, Párizs, Musée du Louvre), *Lady Jane Grey kivégzése* (1834, London, National Gallery), *Cromwell I. Károly koporsója előtt* (1849, Szentpétervár, Ermitage) vagy *Az ifjú mártírnő* (1855, Louvre) „a festmény teljes áthatolhatóságának” eszményét

valósítják meg, „a szem mintegy a vásznon keresztülhatolva jut el az ábrázolt jelenethez vagy tárgyhoz” (Rosen és Zerner 1984, 120).

Angliában ugyanekkor John Martin bizonyult a legsikeresebb festőnek. 1855-ben három alkotása nyolcezer guineát ért. 1935-ben ugyanezek a képek „régi linómetszetekkel voltak azonos árúak, s egyiküket kályhaellenzővé alakították át” (Lockspeiser 1973, 29). Lehetne persze azt állítani, hogy Martin hatalmas apokaliptikus látomást megjelenítő festményei és metszetei a maguk korában divatosnak számítottak, míg Turner művészetét nem értékelték, de valójában bonyolultabb történeti folyamatokkal kell számolni. Turner pályája nagyon simán indult; már tizenhat éves korában kiállított a Királyi Akadémián. Később találkozott viszonylagos értetlenséggel, amikor képein egyre kevésbé lehetett fölismerni a tárgyak és személyek körvonalait. Ilyen fönntartás érzékelhető Barabás Miklós önéletírásának abban a részletében, amely 1843-ban tett londoni tartózkodásáról szól: „Egy alkalommal az akadémia tárlatán láttam két urat, a mint két képet összehasonlítgatnak. Az egyik kép Stanfieldtől, a másik Turnertől való. Az egyik így szólal meg: „Nézd Turnert, milyen szép meleg színei vannak és Stanfield milyen hideg.” – Meg nem állhattam, hogy oda ne szóljak: „A Stanfield alkotása gyönyörű szép kép, a Turneré pedig nem is kép, csak egy darab vászonnak a színekkel való betarkítása ész, értelem és gondolat nélkül” (Barabás 1944, 179–180). Ugyanebben az évben jelent meg a *Modern festők* című munkának első kötete, melyben Ruskin éppen fordítva értékelt: „aki Stanfieldet és Callcottot Turner fölé helyezi, jobban fogja csodálni Stanfieldet és Calcottot, ha egyszer megtanulta, hogy Turner-t mindkettejükénél magasan többre értékelje” (Ruskin é. n., 1: 7).

Ha összevetjük Clarkson Stanfield (1794–1867) 1830-ban festett s a Wallace Gyűjteményben látható *Velence: csatornai jelenet* című vízfestményét Barabásnak négy évvel későbbi, magántulajdonban levő *Velencei részlet* vagy *Palota a Canale Grandén* címen ismert, hasonló műfajú alkotásával, kétségkívül le-

vonható a következtetés, hogy Turner szín- és ecsetkezeléséhez képest mindhárom kép sokkal szokványosabb, de azért talán megkockáztatható az észrevétel, hogy Barabás néhány más vízfestménye, például a Magyar Nemzeti Galéria tulajdonában levő *Velence alkonyatkor* (1934) vagy a magántulajdonban levő *A Vezúv kitörése 1835. április elsején* mintha közelebb állna Turner szelleméhez, mint Stanfieldé. Turner foltyszerűbb vízfestményei egyébként csak 1910-ben kerültek először kiállításra a Tate Galleryben, s ezután vált közkeletűvé az a vélemény, hogy e részben talán befejezetlenül hagyott alkotások az impresszionizmus közvetlen előzményeinek tekinthetők.

E művek értékelésétől gyökeresen eltér a preraffaelitáké, kik föllépésükkor forradalmároknak látszottak, de a jelen távlatából ítélve már tagadhatatlan, hogy nem rugaszkodtak el a tizenkilencedik században uralkodó irodalmias szemlélettől. Példájukból megtanulható, hogy avant-garde és akadémizmus szembeállítása történeti értelmezés függvénye, s mint ilyen, ki van szolgáltatva az idő változásainak. Dante Gabriel Rossetti festői hírneve már 1900 után hanyatlott, amikor egyre többen tették szóvá rajzolási készségének s anyagismeretének hiányosságait. 1950 után ugyan kissé elnézőbben ítélték meg a munkásságát, de főként történeti értékét emelték ki. Kortársai közül egyedül Whistler versenyezhet a kevésbé jelentős impresszionistákkal. A 2004–2005-ben az Art Gallery of Ontario, a Tate és a Musée d'Orsay által szervezett „Turner–Whistler–Monet” kiállítás egyértelműen őt emelte a nyugati festészet élvonalába, emlékeztetvén arra, hogy 1878-ban Ruskin azzal vádolta meg az amerikai születésű művésznak *Noktürn ezüstben és kéken* című képét, hogy az nem egyéb, mint „egy edényből a közönség képébe odadobott festék”. Ez a bírálat kísértetiesen emlékeztet arra az ellenvetésre, amelyet Barabás fogalmazott meg Turner képeivel szemben. Jól szemlélteti, hogy még a legkiválóbbak értékelése is beszűkülhet idősebb korban.

Whistler íróként is jelentős változást hozott a festészet értelmezésében. *Tíz óra* című értekezésében azzal érvelt, hogy a formáknak nincs jelentésük tisztán érzéki minőségükön túl.

Címeivel is a zenéhez próbálta közelíteni saját tevékenységét, nyilvánvalóan Walter Pater ismert kijelentésének hatása alatt: „Minden művészet állandóan a zene rangjára (condition) törekszik” (Pater 1986, 86). Ennek a felfogásnak azután Roger Fry lett az örököse, aki a Bloomsbury csoport tagjaként egyfelől döntő szerepet játszott a huszadik századi művészet elismertetésében – 1910-ben ő rendezte a Grafton Galleries poszt-impresszionista kiállítását –, másrészt a képek tisztán szerkezeti elemzésére ösztönzött. „Nincs különbség tájak és másféle témák között” – írta 1920-ban –, „a festészetben azokat az emóciókat próbálom kifejezni, amelyeket a formák mérlegelése keltenek bennem. (...) Ezeket az alapvető viszonylatokat érzéki logika segítségével lehet fölismerni. Pontosan úgy, mint a zenében. (...) Számomra mindegy, hogy Krisztus avagy egy serpenyő az ábrázolás tárgya, mert a forma, s nem maga a tárgy érdekelt” (Reed 1996, 8).

A külvilág tükrözését mellőző zene jelentős alkotók számára szolgált mintaként a huszadik század elején. Klee magántulajdonban levő vízfestményei közül a *Bach stílusában* (1919) vagy a *Fúga vörösbén* (1921), olajképei közül a baseli Öffentliche Kunstsammlung birtokában levő *Többszólamúság* (1932) szemléletes példa arra, mennyit köszönhet az úgynevezett elvont művészet a zene hatásának. Nemcsak a színek öntörvényűségének gondolata lett eredménye ennek az ösztönzésnek, hanem a kép időbeliségének hangsúlyozása is – például *A visszaemlékezés szőnyege* című olajkép (1914, Bern, Kunstmuseum) esetében –, sőt a zenei lejegyzés leképezése is, ahogyan ezt a *Rajz fermatával* (1918, uo.) vagy a *Harpia – harpiana tenor és Bimbo vele egy hangon éneklő szopránhangjára* (1938, uo.) tanúsíthatja. „Klee számára” – egyik méltatója szerint – „a zenei kifejezés különös minősége a világosan körvonalazott szerkesztésben és a témáknak kifinomult változataiban rejlett” (Düchting 1967, 14).

A zenéhez közelítés mellett a régebbi művészet újrafelfedezése is lényegesen módosította a képzőművészet értelmezését a tizenkilencedik században. Nehéz megmondani, mikortól is

számítható az úgynevezett primitívek fölfedezése. A preraffaeliták már kitaposott úton jártak. Napóleon tanácsadója, Vivant-Denon báró s a nazarénus festők sem voltak igazi kezdeményezők, hiszen már a tizenhetedik századi jezsuita költő, Pierre Le Moyne hanyatlást látott a középkori építészet után, s a gótikát köztudottan sokan nagyra értékelték a tizennyolcadik századi Angliában. Clemens von Brentano Hölderlin költészetében és Philip Otto Runge festészetében nemcsak Johann Sebastian Bach, de Grünewald és Dürer tevékenységének örökségét is vélte látni. Friedrich Schlegel korai német és flamand művek gyűjteményét hozta létre Kölnben, J. B. L. G. Seroux d'Agincourt pedig 1779-ben kezdett dolgozni az olasz művészet történetén. 1811-től jelent meg munkája, az *Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe siècle*, s 1823-ban már utolsó, hatodik kötete is nyomdafestéket látott.

Angliában a korai festészet átértelmezése sokat késett a német nyelvű területhez s Franciaországhoz képest. „1853-ig egyetlen 1500-nál korábbi mű nem került a londoni Nemzeti Képtárba, leszámítva Lorenzo Monaco egyik oltárképének két szárnyát, mely 1849-ben adományként került oda” (Reitlinger 1982, 1: 123). 1855-től azután Sir Charles Eastlake évente járt olasz földre, hogy korainak tartott alkotásokat vásároljon. A hangsúlyeltolódás azonban lassúnak bizonyult, s nem volt megtorpanás nélküli. Csakis így érthető, hogy Jan van Eyck *A három Mária a sírnál* című alkotását 1872-ben Francis Cook mindössze 336 fontért tudta megvásárolni. 1940-ben Hermann Göring már háromszázezer fontot ajánlott érte.

Ami a Musée d'Orsay földszintjén vagy a Victoria and Albert Museumban látható, bárkit meggyőzhet arról, hogy nemcsak Magyarországon élt sokáig a tisztelet a történeti festészetnek mondott akadémizmus iránt, amelynek képviselői mintegy egymásra örökítették a témákat – Munkácsy 1877–78-ban készült *Miltonja* hihetőleg a Ruskin által is bírált Sir Augustus Wall Callcott (1777–1844) *A vak Milton lányainak mond tollba* című 1837 s 1840 között festett alkotása alapján készült. Ang-

liában 1882-ben Edwin Long (1829–1891) *A babilóniai házassági piac* című hatalmas vászna bizonyult a legdrágább kortárs műnek (Reitlinger 1882, 1: 373).

A szigetországban és a franciáknál sokáig még Rembrandtot sem tekintették igazán nagy művésznek. Ez okozta, hogy oly sok alkotása német és észak-amerikai gyűjteményekbe került. A holland táj- és életképfestészetet, Hobbema vagy Potter munkáit a Barbizoni Iskola értékelte újra. Közülük a tizennyolcadik században még oly nagyra tartott Cuyp igazi sikere még tovább késett, egészen a 2002-ben a washingtoni és londoni Nemzeti Képtárban, illetve a Rijksmuseumban megrendezett nagy kiállításig. Watteau újrafelfedezése is csak egy 1845-ben tartott árusítás után, Vermeeré pedig köztudottan a Théophile Thoré néven szereplő William Bürgernek 1866-ban a *Gazette des Beaux-Arts*-ban megjelent tanulmánya nyomán kezdődött el. Ő hetvennégy művét említette; ma negyvennél is kevesebbet tartanak hitelesnek. El Greco korai képeit még a tizenkilencedik században is jórészt másoknak tulajdonították, mert művészetét éppúgy nem szerették, mint Tintorettoét. Manet, Millais és Sargent hívta föl a figyelmet Frans Hals képeinek sajátosságára, s az idősb Pieter Bruegel értékelése is csak a tizenkilencedik század végétől változott meg. Ha található valami közös mozgató ezekben az újrafelfedezésekben, elsősorban arra lehet gondolni, hogy a jelen művészete mindig kiemel valamit a múltból. Az expresszionisták a manierizmus iránt érdeklődtek, Chardin hírnevét Cézanne állította helyre. Félve mondom: talán még az is igaz, hogy a tizenkilencedik századi szalonfestészet is a pop art hatására válhatott ismét némileg divatossá.

Két példát emelnék ki az újraértékelések közül. Mindkettő Caravaggio örökségéhez kapcsolható, ki lényegében csak a második világháború után emelkedett ismét a legnagyobbak közé. A tizenkilencedik század utolsó harmadától a Rothschild-család, majd az észak-amerikai milliomosok mintegy „ősöket” vásároltak maguknak. Ettől elválaszthatatlan a tizennyolcadik századi angol arcképek fölértékelése. Joseph Wright of Derby

(1734–1797) e műfaj kiválóságai közé tartozott. Korabeli megbecsülésére jellemző, hogy 1785-ben önálló kiállítása volt, és a *Kovácsműhely kívülről nézve* (1773) című képét közvetlenül annak elkészülte után Katalin cárnő vásárolta meg. Körülbelül egy évszázadig feledésbe merült a munkássága. 1990-ben a Tate kiállítása New Yorkba és Párizsba is eljutott, s ma Wright a tizennyolcadik század egyik kiemelkedően jelentős festőjének számít, nem is elsősorban az arcképeivel, de a fény és árny szembeállításával párosított többalakos munkáival. *Kísérlet légszivattyúba helyezett madárral* című, 1768-ban kiállított festménye ma a londoni Nemzeti Képtár egyik fő ékessége, a rajta látható szereplők közül kettőről, néhány évvel később készített alkotása ugyanitt, a szomszéd teremben van kiállítva, más művei az angol, észak-amerikai és orosz közgyűjtemények kivételesen megbecsült darabjai közé tartoznak, és az Oxford kiadó művészettörténete 1700 és 1830 közötti korszakot tárgyaló kötetének mind a külső, mind a belső címlapján e művész egy-egy festményének egy részlete látható (Craske 1997).

Nem kevésbé érdekes Georges de La Tour (1593–1652) munkásságának utóélete. A maga korában őt is ünnepelték, de az ő örökségét még hosszabb ideig és még teljesebben elfeledték. A Nantes-i Musée des Beaux-Arts-ban őrzött, *Öreg vak férfi* című festményéről 1835-ben Mérimée jegyezte meg, hogy helytelenül vélik, hogy Murillo készítette, talán inkább Velázquez korai alkotása lehet (Cuzin és Salmon 1997, 148). Riberának, az idősb Herrarának, Zurbaránnak, Maynonak és Rissinek is tulajdonították, s Hermann Voss csak 1931-ben azonosította a valódi szerzőjét (Thuillier 1993, 285). 1863-ban Taine „maradékaltalánul fennkölt”-nek minősítette az *Újszülött* című festményt, anélkül, hogy kétségbe vonta volna a közvélekedést, mely szerint a Le Nain fivérek keze nyomát viseli e kép. A *Szent Péter Krisztus-tagadása* című képet egy ideig Gerard Seghers (1591–1651) antwerpeni művésznak tulajdonították, akinek ugyanilyen tárgyú festményét a North Carolina Museum of Art gyűjteményében őrzik. A már említett Voss érdeme, hogy megkezdődött az a máig tartó s még lezáratlan folyamat, mely

Georges de La Tour életművének értelmezéséhez vezetett. 1915-ben az *Archiv für Kunstgeschichte* lapjain bizonyította be, hogy két Nantes-ban őrzött mű ennek a művésznak az alkotása, majd további tanulmányokban derített fényt e nagy festő más képeire. Minél több alkotását azonosították, annál jobban változott művészetének értelmezése. 1934-ben még „A valóság festői” címmel a párizsi Orangerie-ben rendezett kiállításon szerepeltek Georges de La Tour képei, 1936-ban a festő André Lhote már az „első szürrealista festő”-nek nevezte a művészt (Cuzin és Salmon 1997, 146), újabban pedig „a forma kubista megközelítésével” hozták összefüggésbe *Irén ápolja Szent Sebestyént* című képét (Thuillier 1993, 294). Az 1972-ben és 1993-ban a francia fővárosban rendezett kiállítások további festményeket tártak a közönség elé. A közvéleményt is tájékoztatták arról, hogy *A jósnő* 1959-ben az Egyesült Államokba került. 1972-ben közadakozást hirdettek, nehogy *A csalló káró ásszal* hasonló sorsra jusson. Negyvenhatmillió-nyolcszáz ezer frankra rúgott az ár, amelyért a Louvre-ba kerülhetett a festő egyik legjelentősebb nappalinak nevezhető festménye, bizonyítván, hogy Georges de La Tour teljesítménye a nemzeti művelődés kitüntetett megbecsülésnek örvendő részévé vált.

Mi okozhatta, hogy korábban homályba merült e kivételesen eredeti festészet? A szakértők több tényezőre hivatkoznak: „1650 után Caravaggio öröksége divatját múlta”; „szinte hiányoztak a metszetek, amelyek alapján a szélesebb közönség is képet alkothatott volna magának a műveiről”; a festő fia, Étienne de La Tour „társadalmi emelkedési vágya miatt el akarta felejtetni apja mesterségét” és végül „a háborúk tönkretették Lotharingiát” (Cuzin és Salmon 1997, 132).

A mából visszatekintve szinte hihetetlen, mennyit késett a legutóbbi másfél század művészetének értő megközelítése. A Tate 1934-ben vette az első művet Picassótól, egy 1901-ben készült virágcsendéletet. A folyamat a második világháború után gyorsult fel, és nehéz nem gondolni arra, hogy a jelenkorban a piac törvényeinek engedelmesskedő árverések, közgyűjtemé-

nyek s könyvkiadók mintha a ló másik oldalára estek volna. 1944-ben még egyezer-ötszázötven fontért adták el Van Gogh egyik olyan képét, melyet Arles valamelyik parkjában festett. 1958-ban már százharminckétezer fontot ért egy hasonló műve. 1957. július 10-én a William Weinberg árverésen szerepeltek ugyanennek a művésznek 1882 és 1884 között készült rajzai és vízfestményei. „Vidékiesek, érdektelenek, aligha tekinthetők műalkotásoknak, körülbelül annyira engednek lángelmére következtetni, mint Adolf Hitler rajzai, melyek három évvel később ugyanitt kerültek kalapács alá” – jegyezte meg egy olyan szakértő, akit fölháborított e viszonylag jelentéktelen művek túlértékelése (Reitlinger 1982, 1: 222, 231). A közelebbi múlt némely alkotása is aránytalanul nagy megbecsülésre tett szert. Egyetlen példát említve, Rosenquist *F-III* című munkájának „értéke húsz év alatt a százszorosára (22 500 dollárról 2,09 millióra) nőtt” (Danto 1990, 75).

Nem vitás, hogy a legutóbbi évszázad alapvetően megváltoztatta az elképzelést a művészet mibenlétéről. Marcel Duchamp és Andy Warhol tevékenysége, a *Forrás* (1917) és a *Brillo Box* (1964) kérdéssé tette az eredeti műalkotás eszményének az érvényességét. „Valamely anyagból készült tárgy csak valamely értelmezéshez képest műalkotás” – állapította meg korunk egyik nagy hatású értekezője. Ez az észrevétel csakis helyesnek tartható, az a következtetés viszont már aligha, amely szerint „egy tárgynak mint műalkotásnak az a helyes értelmezése, mely leginkább megfelel a művész saját értelmezésének” (Danto 1986, 39, 44).

9. Hatástörténet

Magyarországon talán Csontváry Kosztka Tivadar műveinek utóéletéből vonhatók le a legérdekesebb tanulságok. Életében négyyszer állította ki festményeit. Először 1905 szeptemberében a városligeti Iparcsarnok nézői láthatták műveit, majd 1907.

június 7. és 17. között a párizsi Grande Serre de la Ville-ben negyven, 1908. november 4-től ismét az Iparcsarnokban ötvenhárom, 1910. május 29-én a József Műegyetem Múzeum körút 6-8. szám alatti épületében negyvenkét alkotását láthatta a közönség.

1930 októberében hetven művét állította ki az Ernst Múzeum azon az emlékkiállításon, amelynek katalógusában Lázár Béla azt állította a művészről: „meghalt anélkül, hogy alkotásainak művészi jelentőségét bárki megértette volna” (*Csontváry-emlékkönyv* 1976, 134). E legendát elindító megállapításnál sokkal tárgyyszerűbb Németh Lajos ítélete: „A Csontváry életében rendezett kiállításoknak nem volt túlságosan nagy sajtóvisszhangja, de azért volt – sőt, a közhiedelemmel ellentétben nem is egyértelműen elutasító” (*Csontváry-emlékkönyv* 1974, 144). A tárgyilagosság jegyében el kell ismerni, hogy a legkedvezőtlenebb bíráló a *Nyugat* hasábjain jelent meg. „Csontváry mindent lefest, ami elé kerül. (...) Az utánzás a célja” (*Csontváry-emlékkönyv* 1974, 152–153). Feleky Gézának e semmitmondó szavainál még elkedvetlenítőbb ugyanebben a folyóiratban Farkas Zoltán beszámolója az ernst múzeumi kiállításról, mely szerint a látottak „egy bogaras, különködő és tudatlan ember gyorsan elerőtlenedő erőlködései” (*Csontváry-emlékkönyv* 1974, 172).

Anélkül, hogy azt lehetne állítani: a huszadik század legismertebb magyar folyóirata nem tudta fölismerni Csontváry művészetének értékeit, tényként lehet elkönyvelnünk, hogy léteztek sokkal kedvezőbb vélemények. Tekintettel arra, hogy a későbbi építész, Gerlóczy Gedeon jól ismerte Feszty Árpádot, nincs ok arra, hogy kétségbe vonjuk az ő visszaemlékezését, mely szerint a körkép festője többször is megtekintette Csontváry képeit és „sokra becsülte” őket (*Csontváry-emlékkönyv* 1974, 132). 1908-ban Nyitrai József *Az Újság* hasábjain a következő figyelmeztetést fogalmazta meg: „E különös és sajátos tehetséggel szemben a kritikának cudarul nehéz az álláspontra”, Kézdi Kovács László a Képzőművészeti Társulat képviselőjében pedig ekképpen összegezte a véleményét:

„A mester egészen önálló jelenség a magyar művészet horizontján”. Két évvel később R. J. már értelmezést is adott a látottakról, így jellemezve alkotójukat: „új művészetnek a követője, és a fényhatások fanatikusa” (*Csontváry-émlékkönyv* 1974, 151, 153).

Senki nem vonhatja kétségbe Gerlóczy Gedeon óriási érdemét a hagyaték ápolásában. Németh Lajos állítása, mely szerint a „fiatal építőművész véletlenül megtekintette a hagyatékot, felismerte Csontváry művészetének értékét, és az árverésen az egész hagyatékot megvásárolta” (Németh 1964, 175), legföljebb annyiban szorul némi módosításra, hogy Csontváry és Gerlóczy egyaránt megfordult Szegedy-Maszák Leona teozófiai körében. A festő halála után a család jogi képviselője, Kosztká István kötött szerződést Gerlóczyval. Néhány képet saját maga vett át, a hagyaték többi részét adta el a család nevében az építésznek, akivel közeli atyafiságba került: Gerlóczy unokahúga, Szegedy-Maszák Vera Kosztká István felesége lett. Csontváry testvérei tehát a baráti, sőt rokoni kör egyetlen művész tagjának tulajdonába adták át a festményeket.

A pontatlanságok olykor téveszmékhez vezettek. Az életműről írt első könyvben olvasható állítás, mely szerint „bármiféle kép is ismeretlen volt a Kosztká-család falán” (Lehel 1922, 10) félrevezető. Sok viszontagság és veszteség után máig megőrződtek a Csontváry elődeiről a tizennyolcadik században készült arcképek, sőt néhány más festmény is. Lehel Ferenc 1922-ben megjelent munkájának nem az életrajzi adatai, hanem azok a minősítései értékesek, amelyek megelőzik a művek értékelését, illetve összehasonlításokat kockáztatnak meg. Lehel azt írta a *Baalbek*-ről, hogy „nem ez a monstruózus tájkép a Csontváry legkimagaslóbb alkotása. A *'Cédrus'* is, a *'Zarándoklás'* is teljesebbek” (Lehel 1922, 290–30). A harmadikként említett képnek forrása szerint „bizonyára hindu miniatűrök közt keresendő”, a *'Marokkói Férfi'* tiszta kubista mű”, más alkotásai alapján a magyar művész „egyik előfutára volt az expresszionizmusnak” (Lehel 1922, 32, 50). Egész életművét a cím mégis a posztimpresszionizmussal hozta összefüggésbe,

azzal az irányzattal, melynek elnevezését Roger Fry meglehetősen véletlenszerűen hozta létre 1910-ben: „Ő, nevezük csak őket posztimpressionistáknak, hiszen végül is az impressionisták után jöttek” (Reed 1996, 5).

Az értelmezéseknek kezdettől fogva közös vonása, hogy magyar helyett csakis külföldi párhuzamokra utalnak, amiből arra lehet következtetni, hogy a szakírók készpénznek vették Csontváry társtalanságát a magyar művészetben. Hevesy Iván *A posztimpressionizmus története* című, Lehel könyvével egy évben kiadott munkájában Henri Rousseau-ra hivatkozott: „Amiben alatta áll Rousseau-nak: motívumainak és kifejezőeszközeinek szegénysége és sokszor a zagyvaságig menő stíluskevertsége” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 161). Hasonlóan ítélt Kállai Ernő *Új magyar piktúra* című 1926-ban megjelent könyvében, amidőn szintén a finánchoz hasonlította Csontváryt, „eltekintve természetesen a francia festőnek hasonlíthatatlanul fölényesebb művészi kultúrájától” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 162).

Mivel magyarázható, hogy Fülep Lajos – ellentétben Herczeg Ferencel – nem tekintette meg Csontváry korai kiállításait? Számos művészettörténésznek fölvettem e kérdést, de eddig nem kaptam választ. Az 1963 májusában Székesfehérvárott rendezett kiállítás előtt Fülep tudtommal csak egyszer írta le Csontváry nevét, az *Ars Una* 1923. decemberi számában. A *Műkedvelők bővedje* című bírálat általa nem szakszerűnek ítélt művészeti írók, Lázár Béla, Hevesy Iván és Lehel Ferenc egy-egy kötetéről szólt. A harmadikként említett szerzőről írt legkevesebbet. Rá vonatkozik a következő mondat. „Elemében akkor van, mikor olyan festőknek, mint Gulácsy és Csontváry, furcsaságait rajzolja, kedvesen és frissen, bursikóz modorban, de persze, olykor itt is túllő a célon, mintha azt gondolná: ’bolondokról írok, bolondozhatok’” (Fülep 1976, 404). A Lehel Ferenc írásmódját ért bírálat nyilván jogos, de azt nem tudhatjuk meg, látott-e Fülep akkoriban képet Csontvárytól.

Alighanem Lehel volt az első szerző, aki nyomatékkal cáfolta a hiedelmet, hogy Csontváry képzetlen művész lett volna.

1929-ben a *Magyar Művészet*ben azzal érvelt, hogy „iskolás rajzai ugyanolyan korrektek, mint bármely komoly, törekvő, nagy tehetségű növendék tanulmányai” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 167). Az Ernst Múzeumban rendezett kiállításon több olyan rajz is látható volt, amelyet Csontváry tanulóévei alatt készített, s ezeket *Az Est* cikkírója, K. S. már „az akadémikus tökéletes tudás remekei”-nek nevezte, az ekkori visszhangban azonban érthető módon legnagyobb nyomatékkal Vaszary János szavai estek latba, ki a *Magyar Művészet*ben kijelentette: „Minden kétségen felül ez a művész csakugyan rendkívüli, és zsenije az úttörők közé állítja” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 174, 170). Az emlékkiállítás ismét nem magyar párhuzamok megvonására ösztönözte a szakírókat: Bálint Lajos a *Magyar Hírlap*ban a *Magányos cédrust* Hokusai és Utamaro, a *Zarándoklást* a preraffaeliták, a *Mária kútját* Henri Rousseau, a *Panaszfallat* az expresszionisták művészetével hozta párhuzamba; Ybl Ervin Csontváryt a *Budapesti Hírlap*ban „a mai, expresszionista, neoprimitív irányok” előfutárának nevezte, előrevetítve Genthon István könyvének, *Az új magyar festőművészet történetének* (1935) azt a tételét, mely szerint „az expresszionizmus primitiveskedő szárnyával rokon, de magasán felette áll”; 1931-ben Rabinovszky Máriusz az *Új Szín*ben Grünwaldhoz hasonlította Csontváryt, *A mai magyar festészet főbb irányai* című 1933-ban megjelent egyetemi doktori értekezés szerzője, Miller Gyula pedig Blake rokonának s a fináncnál jelentősebb művésznek nevezte, majd arra a következtetésre jutott, hogy „Van Gogh és a francia Gauguin mellett foglal helyet mint a posztimpresszionista festészet legjelentékenyebb úttörőinek egyike” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 180–181, 173, 191, 189).

1936. május 3. és 31. között került sor a második emlékkiállításra. A Fränkel Szalonban harminckét művet láthatott a közönség. Magyarországon némi közmegegyezés látszott megfogalmazódni, hogy az „expresszionizmust megelőzte” (Vitéz Nagy 1941, 84), míg első jelentős külföldi méltatója, François Gachot 1944-ben kiadott tanulmányában mintegy megelőzte

azokat a későbbi véleményeket, amelyek a külföldi s magyar értékelés közötti különbséget jelezték: ő a *Sétalovaglás*, a *Kocsizás holdfénynél Athénban* s a *Mária kútja* című képet emelte ki az életműből (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 199).

A második világháború után törést szenvedett Csontváry megítélése. Tudtommal az 1946. október 27. és november 10. között a II. kerületi Filler utca 32. számú házban Beck András által rendezett kiállítás volt az első, melyen hamis képek is szerepeltek; a tizenkilenc közül kettő. Kmetty János a megváltozott politikai helyzetben „népi őstehetség”-ként próbálta védeni a művészt (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 211), ám Csontváry öröksége hamarosan eszmei-politikai vita áldozatává lett. Támadói s hívei egyaránt hivatkoztak olyan festményekre, amelyek nem tőle származnak. A nagybányai iskola hívei saját örökségük átmentésére törekedtek, s ennek érdekében a magyar művészet múltjának jelentékeny részét – így Csontváry festészetét is – kirekesztették a haladónak nevezett hagyományból. Bernáth Aurél képviselte legkövetkezetesebben az ő értékrendjüket. *Írások a művészetről* (1947) című könyvében abból az alapföltevésből indult ki, mely szerint a festészetben „nincs meg az a típus, amit az irodalomban ’zseninek’ hívunk.” Csontváryról írva, három következtetésre jutott: „Mind e képekben csak elképzelés van – élet nincs. Helyesebben. Nem a mi életünk. (...) eszeveszett nagyzási mánia kér meghallgatást. (...) írás közben eltűnődtem korunkon is, mely a fenti és kézenfekvő elmélkedéseket, ha a képekből már nem is, de legalább Csontváry levelezéséből levonhatta volna” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 201–203). A kiinduló föltevés bizonyítatlan, ezért érvényessége kétségbe vonható. Az első következtetés súlyát az utókor távlatából nehéz megérteni. Aki csak valamennyire is ismeri a második világháború utáni korszakot, kénytelen arra következtetni, egy fiatal korában nem jelentéktelen művész kiegyezett a politikai hatalommal. Véleménye ürügyül szolgált arra, hogy Csontváry örökségét félretegyék az 1947 utáni évtizedben, s ez a festmények többségének állagát jelentékeny mértékben rontotta. A harmadik követ-

keztetés arra a viszonylag könnyen cáfolható előföltevéssre vezethető vissza, hogy festményeket alkotójuk írott megnyilatkozásai minősíti. „Nincs fejlődés pályájában, már az első pillanatban kész van, de az utolsó pillanatig kezdetleges” – írta Bernáth közeli barátja, Pogány Ö. Gábor *A magyar festészet forradalmárai* (1947) című könyvében (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 214). Neki köszönhető, hogy Csontváry számos festménye, közöttük a *Baalbek*, mindaddig a Magyar Nemzeti Galéria pincéjében volt, míg Pécs városa nem hozott létre önálló múzeumot a művész képeinek.

Mielőtt kiutasították e képeket a realizmus örökségéből, Bernáth könyvével egy időben Hamvas Béla és Kemény Katalin kísérletet tett arra, hogy elhelyezze Csontváry művészetét a magyar festészet történetében. A házaspár lényegében az Európai Iskola felfogását összegezte, amikor így fogalmazott *Forradalom a művészetben: Absztrakció és szürrealizmus* (1947) című könyvében: „összetartozás látható Ferenczy, Gulácsy, Csontváry és Vajda között. Ez a négy festő jelenti a magyar festészet tulajdonképpeni lényegét” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 206).

A Rákosi Mátyás nevével fémjelzett rendszertől nem volt idegen a kettős mérce használata. Miközben az országon belül Csontváry művészetét elhallgatták, tíz festményét küldték ki a párizsi Musée d'Art Moderne-ben *Kortárs magyar művészet* címmel megrendezett kiállításra, mely Jean Cassou rendezésében 1949. március 15. és április 24. volt látható. A párizsi magyar követség jelentést küldött Budapestre a rendezvényről, melyben megemlítették, hogy Picasso elismeréssel nyilatkozott Csontváry képeiről, a lapokban megjelent cikkek pedig leggyakrabban Henri Rousseau, olykor pedig az idősebb Pieter Bruegel, Piero della Francesca, Chagall, Utrillo, Vlaminck és Marie Laurencin művészetével hasonlították össze a látottakat. Marcel Jean és Mezei Árpád hosszabb tanulmányt jelentetett meg a *Cahiers d'Art*-ban Csontváryról, melyben a finánc mellett Böcklin is vonatkozási pontként szerepelt. A párizsit brüsszeli bemutatkozás is követte, ám e külföldi sikerek nem változtattak

azon, hogy Magyarországon feledésre volt ítélve a művész életműve. „1953-ban, épp születése centenáriumán, miután a hivatalos temetői felhívásra rokon nem jelentkezett, hamvait ismeretlen tömegsírba helyezték” – olvasható Németh Lajos könyvében (Németh 1964, 147). Ekkoriban Kosztka István özvegye már Észak-Amerikában élt, ahová 1944-ben, Budapest ostromakor menekült; a család más tagjai pedig börtönben ültek vagy kitelepítésben éltek.

Az újrafelfedezés nagyon lassan indult meg. 1956-ban, a forradalom előtt a *Zarándoklás a cédrusfához* című kép szerepelt a Műcsarnokban egy olyan kiállításon, amely a *Kertészet a művészetben* címet viselte. 1958-ban a belga főváros 364 festmény és szobor szerepeltetésével bemutatót rendezett *A modern művészet ötven éve* címmel, melyen látható volt a *Sétalovaglás a tengerparton*, a művész utolsó festménye. Miközben e mű alapján a belga sajtó a szürrealizmus elődjét méltatta, Magyarországon realistaként próbálták elfogadtatni Csontváry művészetét – Ybl Ervin 1958-ban a Képzőművészeti Alapnál, Gerlóczy a következő évben, a *Magyar Építészetben* adott közre ilyen jellegű tanulmányt.

1959 szeptemberében Dévényi Iván a *Vigiliában* közölt cikket Csontváryról, melyet azután elküldött Fülep Lajosnak. Fülep a szerzőhöz intézett levelében két lényeges észrevételt tett. Egyrészt óvott az életrajzi megközelítéstől: „mellékes, ki csinálta, jobb is volna nem tudni semmit róla”, másfelől a fejlődéstörténeti fejtegetéseket is haszontalannak ítélte: „Helyét a magyar művészetben megállapítani nem lehet – nincsen. Ha odateszik, minden ellényegtelenül mellette” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 227–228). Ekkoriban már Fülep egykori növendéke, Németh Lajos a Csontváry művészetét bemutató könyvön dolgozott.

1962. december 7. és 25. között a brüsszeli Palais des Beaux-Arts-ban került sor Csontváry művészetének bemutatására. A belga lapok komoly figyelmet szenteltek e kiállításnak. Nem foglalkoztak a művész elmeállapotával. Expresszionizmushoz és szürrealizmushoz, Van Goghhoz és Ensorhoz mérték, és inkább a különbségeket hangsúlyozták Henri Rousseau és

Csontváry festészete között. Belgiumból azután Belgrádba szállították a képeket, ahol hasonló bemutatkozásra került sor.

A hivatalos magyar szervek ellenállására jellemző, hogy csak a külföldi siker után lehetett megrendezni a festő műveinek hazai tárlatát, Székesfehérváron. Miután 1963 májusától szeptemberéig harmincezernél is több volt a látogató, az *Élet és Irodalomban* Artner Tivadar „a túlzó glorifikálás szélsőségeitől” óvta a közvéleményt (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 245). 1963–64 fordulóján Bodnár Éva jóvoltából a Szépművészeti Múzeumban is láthatóvá vált harminchárom kép, de a *Baalbek* és több fontos mű hiányzott a szemléről, s a festmények bemutatására alkalmatlan nagy márványcsarnokban helyezték el a műveket.

A *Népszabadságban* Komlós János hosszabb cikkben tette szóvá, hogy „nincs rendjén ez a kritikátlanság (...), mert az elméleti, tudományos munka bizonytalansága, esetlegessége, a képzőművészeti elemzés ideológiai gyengesége, az elvi magatartás ingatagsága derül ki belőle (...), szétzilálódnak a marxista műbíráló alapfogalmai”. Emlékeztetett arra, hogy Csontváry „sem szocialista, sem forradalmár nem volt, sőt az emberi közösséggel is alig állt kapcsolatban”, s alkotásait „semmiképpen sem szabad az ideológiától függetlenül és kritikátlanul kezelni”. Azt állítván, hogy a művész elmeállapotára hivatkozók „kibújnak az ideológiai, esztétikai elemzés alól”, lényegében eszmei veszélyt látott a festő műveinek méltatásában, mivel „Csontváry tragikus magányossága a kor haladó mozgalmaitól való távollétét is visszatükrözi” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 271–274).

Nehéz dolga volt azoknak, akik nem értettek egyet a Pártközpont elutasító döntésével. Perneczky Géza az *Új Írásban* a hivatalos értékrend alapján próbálta megvédeni e festészetet, amikor így érvelt: „A kollektív egészért való felelősségérzet diktálta ecsetjét is” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 247). Az eszmei kérdések megkerülése mellett figyelemre méltó új szempontot vetett föl a *Magyar Nemzet* szakírója, Dutka Mária azáltal, hogy a „felvidéki oltárképkultúrában” kereste Csontváry

művészetének egyik forrását (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 241). 1963 novemberében a *Kortárs* Fülep Lajossal készített beszélgetést közölte a szóban forgó életműről. Még ugyanabban a hónapban a *Népszabadság* megróttta az idős tudóst, mert „túlzásai messze visznek az igazságtól” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 275).

Több évtizedes távlatból eléggé furcsának látszik, hogy a festő műveinek átfogó igényű bemutatása kemény eszmei vitára adott okot. A *Kritika* szeptemberi számában állásfoglalás jelent meg, amelynek lényege így hangzik: „Kiindulópontunk csak az lehet, ha Csontváryt korából, a magyar polgári intelligencia századforduló körüli helyzetéből s az egész polgári osztályt átjáró ideológiai és érzelmi áramlatokhoz való viszonyából próbáljuk megérteni” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 280). Nem kevésbé semmitmondó a festő Bartha László, Fónyi Géza és Szentiványi Lajos, valamint a szobrász Borsos Miklós nyilatkozata, melyet a *Kortárs* közölte a decemberi számában.

Óriási távolság választotta el e megszólalásoktól a nyugati értelmezéseket. 1964 áprilisában Marcel Brion írt Csontváryról a *Jardin des Arts* hasábjain. A *Villanyvilágított fák Jajcéban*, a *Sétakocsizás újholdnál Athénban* s a *Tengerparti sétalovaglás* című alkotást nevezte remekműnek, vagyis egy-egy 1903-ban, 1904-ben illetve 1909-ben készült, nem túlzottan nagyméretű képet emelt ki.

Németh Lajos könyve, mely először 1964-ben jelent meg, a hazai és külföldi vélemények egyeztetésére vállalkozott. Akadémiai doktori értekezésként benyújtott változata 1967 novemberében éles vitát váltott ki, hiszen a hivatalos bírálók közül Aradi Nóra lényegesen másként vélekedett róla, mint Fülep Lajos, kinek véleményét a távollétében olvasták föl. 1970-ben e munka némileg változtatott alakban jelent meg, s szerzője alaposabb átdolgozásra is készült, ám ebben sajnálatosan megakadályozta 1991-ben bekövetkezett halála. Mindmáig ez a szakirodalom legjelentősebb teljesítménye, tehát alaposabb mérlegelést érdemel.

1929-ben született szerzője fiatalkorában az Eötvös Col-

legium baloldali hallgatói közé tartozott, később a Pártközpontra is dolgozott, utóbb azonban fokozatosan eltávolodott a hivatalos politikától, ami Hollósy Simonról 1956-ban, majd Nagy Balogh Jánosról 1960-ban megjelent könyvében is érzékelhető. A mai olvasó természetesen a Csontváryról készült munkában is érzékelhet kényszerű engedményeket. „Korszakunk elején zárul Nyugat-Európában a kritikai realizmus, és a kor vezető iránya az impresszionizmus” – olvasható a könyv bevezető fejezetében (Németh 1964, 8). Talán még az is a történeti minősítés ingatagságára vall, hogy a *Visszatekintő nap Trauban* című, föltehetően 1900-ban készült olajképet „a felkészülés első, 'objektív naturalista' szakaszá"-hoz számította (Németh 1964, 44). Az értelmező távlat megváltozására enged következtetni, hogy ugyanez a kép 2003–2004-ben a londoni Freud, illetve a budapesti Ernst Múzeum *Megfestett álmok: Mese, látomás, álom a magyar művészetben 1903–1918* című kiállításán szerepelt. Az is a hatvanas évek politikai légkörével hozható összefüggésbe, hogy Németh Lajos „a kor haladó mozgalmát nem ismerő, mindinkább autisztikus magányába burkolózó művész”-nek nevezte Csontváryt (Németh 1964, 118). A könyvnek azonban nem ez a leglényegesebb vonása, hanem a főművek kijelölése, mely szerint már a *Süvöltőt leterítő ölyv* (1893) című olajvázlat „a remekművek közé tartozik”, a sor végén pedig a *Tengerparti sétalovaglás* áll, mely a festő „esztétikailag legszuverénebb műve” (Németh 1964, 37, 138).

A korábbi vélemények alapos mérlegelésére enged következtetni, ahogyan a szerző a *Liliomos nőt* (1902–1903 k.) a szecesszióhoz, a *taorminai görög színház romjait* és a *Baalbekt* (1904–1905) a posztimpresszionizmushoz, a két cédrusképet (1907) a „szimbólumteremtő” művészetéhez, a *Zrínyi kirohánása* (1903), *Hunyadi a nándorfehérvári ütközetben* (1903), *Hajótörés* (1903), *Fohászodó üdvözítő* (1903), *A Panaszfal bejáratánál Jeruzsálemben* (1904) s *A Nagy-Tarpatak a Tátrában* (1904–1905) című alkotást az expresszionizmushoz, a *Tavasznylás Mosztárban* címűt pedig a „kubisztikus” művészetéhez közelíti (Németh 1964, 65, 96, 106, 115, 72, 88, 54).

Ugyanez mondható az olyan összehasonlításokról, amelyek hangsúlyozottan külföldi festők megnevezésével járnak együtt: a *Halászat Castellamarében* (1901) „hasonlít leginkább Henry Rousseau” alkotásaihoz, a *Világító éj Castellamarében* (1901) viszont „piros, sárga házak Utrillo-szerű naiv hangulatú sorá”-t láttatja, a *Zarándoklás a cédrusfához* „Van Gogh képein látható (...) merész és friss ecsetkezelés”-t mutat, a *Naplemente a nápolyi öbölben* (1901) „vadabb erejű látomás a fauves-ok szintobzódásánál”, más esetekben viszont időben vagy térben távoli párhuzamok kerülnek szóba: a *Selmebcánya látképe* esetében „a Bruegel-rokonság”, a *Hunyadi a nándorfehérvári ütközetben* című kép méltatásakor „Aldorfer és az orosz ikonok csataábrázolásai”, a *Mária kútja Názáretben* (1908) elemzése során „perzsa miniatúrák vonalérzékenysége”, a *Magányos cédrus* értelmezése közben „a japán fametszetek vonaljátéka” (Németh 1964, 51, 124, 53, 49, 60, 132, 117).

Miben ragadható meg Csontváry festészetének lényege? A föltehetően 1896 és 1902 között festett *Önarckép* példája azt sugallja, hogy „a képformálás konstruktív logikájából fakadó szerkezet” a fő jellemzője, más alkotásaiban viszont „a különféle világítási testekből sugárzó más milyenségű fények egymásbajátzása” a lényeges (Németh 1964, 46, 56).

Könyvének munkálatai közben Németh Lajos tudott arról, hogy Pertorini Rezső a festő patográfiájáról készül könyvet írni. A maga részéről a *Hajótörés* (1903) című képet „megbomlott agy alkotásának” nevezte, de veszélyt is látott a képek elmekórtani magyarázatában: „Csontváry művészetét nem lehet megérteni pszichózisának figyelembevétel nélkül – nem lehet megérteni csak annak a segítségével sem” (Németh 1964, 70, 150). Pertorini – akinek a könyve ugyanabban az évben jelent meg, mint Németh Lajosé – alapigazságként fogadta el, hogy „a zseni a normál személyiség egy variációja olyan tulajdonságokkal, melyek könnyen kórossá válhatnak”, s „körlelektanilag páratlan” ellentmondásnak vélte, hogy akinek „az a gondolata támad, hogy a világ legnagyobb festője lesz”, „tanácsokat kér, és szigorú bírálatokat is elfogad”, „pontosan ismeri

a nehézségeket”, „sikert és eredményt hosszú és kitartó munkától vár” (Pertorini 1997, 8, 48). Gondolatmenete lényegében csak annak a kiemelésével segítette a művek értését, hogy Csontvárynál a „fény adta energia felvételének, útjának bonyolult összessége a tér” (Pertorini 1997, 78). Ettől eltekintve a művészet értelmezése szempontjából szakszerűtlen észrevételekhez folyamodott: a *Zarándoklás* egyik nőalakjáról azt állította, hogy „valószínűleg a festő első szerelme”, a *Marokkói tanítót* (1908) önarcképként fogta fel, s a képek közötti minőségi különbségeket a következőképpen magyarázta: „Ha a belső kép a látottakkal megegyezik, jó festményeket alkot. Ha a táj nem 'hitelesíti' a belső látomást, akkor a kép kevésbé sikerül” (Pertorini 1997, 82, 99, 68).

Furcsa ellentmondás, hogy az 1973-ban létrejött, majd tíz évvel később kibővült pécsi Csontváry Múzeum eddig legalábbis viszonylag kevés ösztönzést adott a művek szakszerű értelmezéséhez. Noha Németh Lajos már 1976-ban hangsúlyozta, hogy „feltétlenül figyelembe kell venni a feljegyzések keletkezési idejét” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 23), egyre többen igyekeztek azoknak az írásoknak alapján magyarázni a képeket, amelyek évekkal a legutolsó festmény befejezése után keletkeztek. Nem vitás, hogy e megnyilatkozásban sok humor mellett nem érdektelen észrevételek is találhatóak. „A nagy műnek megszámlálhatatlan múltja van” – állítja egyik alkalommal, és többször is hangsúlyozza múlt és jelen párbeszédét, amikor arról ejt szót, hogy a rég halott művész „szóba áll velünk” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 86, 102). „Egy nemzet karakterének kidomborodása”-t és a többiétől eltérő „rendeltetését” azért hangsúlyozta, mert úgy érezte, a „magyar művészet utánérzés” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 92, 87, 102). Kérdés azonban, mennyiben szükséges tudni az *Áldozati kő Baalbekben* (1906–1911?) értelmezéséhez, hogy alkotója nemcsak az emberi művelődésnek, de a magyarságnak az eredetét is ezzel a földrajzi tájjal társította, midőn így írt: „látjuk Baalbekben elődeinket az áldozókőnél gyülekezni” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 90). Magán a képen egyetlen emberalak sem

látható. Emlékszem arra, hogy az 1950-es években Tichy Kálmán festő, ki Csontváryhoz hasonlóan a Felvidékről származott, megvetéssel jegyezte meg: – Micsoda ötlet egy követ lefesteni. Lehetséges, hogy az alakoknak ez a hiánya is hozzájárul a kép hatásához?

Németh Lajos könyve óta viszonylag kevés új kezdeményezés történt a képek értelmezése terén. Az irodalomtörténész Klaniczay Tibor „a XIX. század utolsó negyedé”-vel, „a vele egy nemzedéket képező költőkkel”, például Komjáthy Jenővel próbálta „egy sorba” állítani Csontváryt (Klaniczay 1966, 7). Németh Lajos arra hivatkozott, hogy az ilyen történeti elhelyezés legföljebb az írott szövegekre vonatkozatható: „míg zavaros nézeteinek vagy motívumainak, szimbólumai forrásának esetleg megtaláljuk párhuzamát a kortárs magyar szellemi életben, művészetében azonban – amelyben a téma, a szándék, a szimbólum festői valósággá, önelvű világgá lényegült – megfelelőjét már nemigen leljük” (*Csontváry-émlékkönyv* 1976, 13). Szabadi Judit a szecesszióhoz próbálta közelíteni Csontváry művészetét, párhuzamot vonva a *Naplemente a nápolyi öbölben* s egy Munkácsy „életművében teljesen társtalan festmény”, a *Monceau-i park este* (1895) között (Szabadi 1979, 59). Az összevetés indokoltságát talán csorbítja, hogy Csontváry művének igen rossz fényképe szolgált alapjául. Pap Gábor „a népművészet körében” nem alaptalanul találta meg Csontváry festészetének egyik lehetséges ösztönzőjét, de a művek torzító magyarázatának a kísértésébe esett, amidőn abból próbált kiindulni, hogy „a Napút *téri* értelemben a *csillagképek* tizenkét elemű füzérének tekinthető” (Pap 1992, 66, 9). Még hamisabb útra tévedt Gönczi Tamás, aki „a magyar rovásírás archaikus gondolatiságá”-val hozta összefüggésbe Csontváry tevékenységét (Gönczi 2002, 17).

A Magyar Nemzeti Galériában 1994-ben rendezett kiállítás annyiban jelentős a hatástörténet szempontjából, amennyiben a képek helyrehozatala és megtisztítása előzte meg. Azokkal a vádakkal szemben, amelyek kifogásolták az előkészületek költségeit, Romváry Ferenc, a Csontváry Múzeum akkori igaz-

gatója, joggal tette szóvá, hogy „a hétéves Csontváry program – restaurálás, kiállítás – nem egészen húsz milliója nagyságrendekkel múlja alul a Feszty-körkép helyreállításának sokszázmilliós nagyságrendjét” (Romváry 1996, 67). E kiállítás előkészületei igazolták azt a sejtést, hogy a képek jelentős részének sokat ártott az évtizedekkel korábbi szakszerűtlen tárolás és átfestés. A magyarországi tárlatot stockholmi, rotterdami és müncheni kiállítás követte. Sem a szervezés, sem a válogatás, sem a helyszínek nem tettek lehetővé számottevő visszhangot, Romváry utóbb megjelent könyve azonban minden korábbinál hitelesebb tájékoztatást adott a képek viszontagságos sorsáról, például arról, hogy a *Villanyvilágított fák Jajcében* s a *Vihar a Nagy Hortobágyon* című képet 1964-ben egy kemény tárgyjal súlyosan megrongálták.

Ahogy a szerző írta, e „kötet egésze semmiképpen nem kíván versenyre kelni” Németh Lajos munkájával, „pozitívista módon az újonnan előkerült, lappangó képek bemutatása mellett (...) némely mű datálásának újragondolására, az oeuvre-katalógus pontosítására” szorítkozik (Romváry 1999, 5). Gerlőczy halála után már ki lehetett mondani, hogy az „ő féltő gondoskodása (...) egyfajta karantént is jelentett” (Romváry 1999, 7), amiből az olvasó arra következtethetett: Csontváry művészetének nemzetközi elismerése csakis akkor valósulhat meg, ha művei szerepelnek nemzetközi árveréseken és jelentős külföldi képtárakban. Romváry bátorságát dicséri, hogy nem hallgatott a sokat idézett írások egy részének kétes hitelességéről, így elismerte, hogy a festő önéletrajza „minden bizonnyal tudatos kompiláció”, s kijelentette, hogy a képek „művészi értékén semmit sem változtat az, hogy (létrehozójuk) hallott-e égi szózatot, vagy sem, küldött-e ilyen, vagy olyan táviratot Hollósynak, külügyminiszternek, miniszterelnöknek, vagy akár a királynak” (Romváry 1999, 11, 13). Mindezeket az érdemeket nem kisebbítik az apróbb tévedések, így az a megjegyzés, mely szerint „talán éppen Lehel kis példányban kiadott írása keltette fel Bálint Aladár, Hevesy Iván, Kállai Ernő, Vaszary János, Rabinovszky Márius, François Gachot, Herczeg Ferenc, Fülep

Lajos, Hamvas Béla, majd később Ybl Ervin érdeklődését Csontváry festészete iránt” (Romváry 1999, 8), melynek kiigazításához elég idézni Herczeg emlékezéseit: „Budapesten járva, a régi Műegyetem múzeum-körúti kapuján (...) hirdető táblát láttam: 'Csontváry Kosztká képműkiállítása'. (...) Kettesben a feleségemmel megnéztük a kiállítást” (Herczeg 1940, 281–282). Ezek a szavak az 1910-ben rendezett tárlatra vonatkoznak. Lehel Ferenc munkája tizenkét évvel később jelent meg.

Nehéz volna tagadni, hogy a legutóbbi években nem sokat gazdagodott Csontváry művészetének értelmezése. Mezei Ottó a szimbolizmus megnyilvánulásaként fogta fel e festészetet, ám érvelésének sebezhető pontja, hogy a *Ház* címmel a *Műterem* című lapban 1958-ban közölt, illetve a BÁV 42. képaukción 1977-ben *A titokzatos sziget* címmel szerepelt képre, vagyis két olyan műre hivatkozott bizonyítékként (Mezei 1998. 161), amelynek hitelessége legalábbis kérdéses. Keserü Katalinnak az 1999-ben rendezett Frankfurti Könyvvásárra megjelent rövid könyve Rippl-Rónai és Gulácsy művészetével együtt foglalkozik a szóban forgó életművel. Elsősorban összehasonlításokkal gyarapította a szakirodalmat: a korábbi magyar Tárta-képek mellett arra hívta föl a figyelmet, hogy „voltak előképei a 19. század orientalizmusában, nálunk Ligeti Antal cédrusaiban vagy 1891-es, műlapként is kiadott *Baalbekjében*” (Keserü 1999, 30). Szabó Júlia tovább bővítette az összevetések körét: hivatkozott David Roberts (1796–1864) *A Nap-templom romja Baalbekben* című 1842-ben készült alkotására, Ligeti Antal és Mednyánszky László taorminai képeire, a *Zarándoklást* a festő által is látogatott Uránia egyik előadásával hozta összefüggésbe, az *Áldozati kő Baalbekben* című alkotást pedig így jellemezte: „Ez a festmény nem természetábrázolás, hanem szépen elrendezett látomás, egyéni módon szimbolista párja Arnold Böcklin szigeteinek, Puvis de Chavannes eszményi tájainak” (Szabó 2000, 75).

Jelen van-e Csontváry a nemzetközi áttekintésekben? A világszerte tankönyvként használt Oxford History of Art *Modern*

Art 1851–1921 című kötetében ő az egyetlen magyar festő, kinek művészetét színes képpel szemlélteti a szerző. (Bortnyik Sándort fekete-fehér képpel szerepelteti, Hans Mattis-Teutsch esetében pedig a szintén fekete-fehér kép aláírása német származásról tesz említést.) Csontváry a „nemzeties tájképfestészet” alfejezetben szerepel, a következőképpen: „A nemzeti színhelyet ábrázoló, nemzetközi eljárásokat (techniques) használó modernista tájképek köre igen széles és sokat felölelne az illető országok legjobban szeretett képei közül. O’Keefe-től, Új Mexikó mitikus, az Egyesült Államok létrejötténél korábbi táját megidéző John Martintól (1870–1953) a szicíliai Taormina hatalmas görög-római romjai köré teremtett ’magyar’ körképeket alkotó Csontváry Kosztka Tivadarig, a modernista festők reprodukálható és az országon belül vagy külföldön kiállítható, hatalmas képekkel szolgálták a tőkés világ nemzeti retorikáját” (Brettel 1999, 207).

A magyar közönség lehet elégedetlen e jellemzéssel szemben, de legújabb egyetemi tankönyvünk jól érzékelteti, hogy Csontváry műveinek értelmezése Magyarországon sem igazán kielégítő: „a nemzetközi követelményeknek megfelelően analizálnunk kellene festészetének formai sajátosságait (ecsetkezelését, motívumalakítását, színhasználatát), sajátos plein air felfogását, patológiai különlegességeit (összevetve az egyetemes art brut kutatásokkal), s mindenekelőtt filológiai és tartalmi analízisnek kell alávetnünk írásait. A tét ugyanis nem kicsi: be tudjuk-e illeszteni szemléletét a kor egyre jobban megismert európai ezoterikus-spirituális áramlatai, egyszersmind magyar nemzeti eszméi közé, és tudjuk-e demonstrálni, hogy élettrajzi kuriozításokon túl konkrétan miből áll művészi nagysága” (Beke és mások 2002, 312).

10. A mű talányossága és önazonossága

Milyen értelmezési feladatok fogalmazhatók meg Csontváry képeiből kiindulva? Csak néhányra utalnék.

Az *Áldozati kő Baalbekben* a képértelmezés egyik fontos kérdésére emlékezteti a nézőt: mennyiben része a képnek az, ami közvetlenül nem érzékelhető. A rejtvénytudás a *Tengerparti sétalovaglásra* is vonatkozhat, hiszen e cím nem a művésztől származik. Utolsó festményét Csontváry nem állította ki, nem adott neki címet, így nem tudhatjuk, van-e a látottaknak „mélyebb” értelme. Más képzőművészeti alkotásoknál a rejtett üzenet olyan részlethez kapcsolódhat, amelyet inkább csak a figyelmes szemlélő vesz észre. Joseph Wrightról egyik értelmezője azt írta, hogy az életkép németalföldi örökségét emeli föl a fennkölt szintjére, „kimondottan mitológiai jellegű művészi hagyományokat mozgósít, nevezetesen a műhelyében tartózkodó Vulcanust megjelenítő képeket éppúgy földézi, mint Krisztus születésének megfestéseit” (Daniels 1999, 51). Különösen nyilvánvaló ez az 1771-ben festett és a Yale Center for British Art tulajdonában levő *Kovácsműhely* esetében, mely a helyszínt kápolnaszerűnek tünteti föl, s a bejárat fölött faragott angyal látható. Ugyanennek a művésznek már említett, *Kísérlet légszivattyúba helyezett madárral* című, 182,9x243,9 centiméteres művén egy üvegben folyadékba tett bizonytalan körvonalú tárgy látható. Lehetséges, hogy koponyáról van szó? Tekintettel arra, hogy egy ősz hajú férfi éppen azt igyekszik bemutatni kilenc főből álló közönségének, mint pusztul el egy burába zárt madár, ha kiszivattyúzzák a levegőt, nagyon is elképzelhető, hogy az előtérben asztalra helyezett üvegben látható tárgy is a halálra emlékeztet. A kalitkájából kivett s a kísérlethez használt üvegburába helyezett kakadu túlzottan is ritka madár lehetett ahhoz, hogy ilyen szomorú sorsot szánjanak neki, de közönségesebb madarakkal végezhetek efféle kísérletet. Kemény Zsigmond egyik regényében egy szereplő teszi a következő kijelentést: „Fiatalkoromból emlékszem, hogy egy híres tudós, vagy mint sokan hívék, egy híres varázsló, azt állította, hogy a levegőt ki tudja húzni, és a zárt edényben csak az üres tér marad. Állítása bizonyításául nagy üvegpalackokba

madarakat tett be, s azok előbb vígan röpdöstek, de rendre fogyni kezdte lélegzetük, fulladoztak s eszmélet nélkül buktak el” (Kemény 1968, 405). A regényben a szereplő saját helyzetére vonatkoztatja a madár helyzetét, s a képen is látható egy maga elé tekintő, gondolataiba merülő idősebb férfi, akinek föltehetően ugyanilyen gondolatai lehetnek. Annyi bizonyos, hogy a festményen megjelenített kísérlet olyan összefüggést teremt, mely elképzelhetővé teszi, hogy a folyadékban ázó tárgyat koponyának véljük. Másféle megoldással találkozhatunk az ifjabb Hans Holbeinnek ugyancsak ebben a londoni gyűjteményben található, 1533-ban festett művén, amelyet általában *A követek* címen emlegetnek. Az előtérben egy ovális forma látható. Ha szembenézek a képpel, iratcsomónak gondolhatom, ha viszont a kép jobb oldalán és elég közel állok, egy bizonyos szögéből ugyanez a „tárgy” koponyának tűnik föl.

Ugyanazt érzékeljük-e valamely régebbi műalkotáson, amit a korábbi nézők? E kérdésre több okból is nyilvánvalóan nemleges a válasz. Csontváry képeinek jelentős részét átfestették a második világháború utáni időszakban, amikor e művész alkotásai nem számítottak értéknek. Bármennyire is szerencsétlennek mondható e gondatlanság, óhatatlanul is emlékeztet arra, hogy a műveknek koruk van. Raffaello *Madonna della Tenda* című képét – melyről ma már tudják a szakemberek, hogy Giulio Romano fejezte be – úgy alakították át, hogy „megfeleljen az 1813 körüli felfogásnak”, Claude „le Lorrain” „Altieri” néven ismert s már említett két képét ugyancsak a tizenkilencedik század elején alakították át (Reitlinger 1982, 1: 56, 41). Ez utóbbi művésztől köztudott, hogy rossz minőségű anyagokat is használt, s ezért képei viszonylag hamar tönkrementek. Angliában ezt kevésbé érzékelték, mert az éghajlat és a széntüzelés a képek többségét egyformán megrongálta. Nincs kizárva, hogy ez is magyarázhatja e festő képeinek kedvező megítélését a szigetországban. Még az is elképzelhető, hogy Turner vízfestményei azért bizonyulnak drágábbnak az olajfestményeinél a második világháború óta, mert az előbbieknél számottevő része már kifakult az idők folyamán, és így egyre kevesebb

az olyan akvarell, amelynek színei jól láthatók. Annyi bizonyos, hogy Csontváryt müncheni tanulmányai idején Hollósy eltanácsolta „a bitümen használatától” (Németh 1964, 46), tehát képei nem feketedtek meg úgy, ahogyan például Géricault főműve, *A Medúza tutajja*. Ezért terheli súlyos felelősség azokat, akik Csontváry műveit rossz körülmények között tárolták, majd szakszerűtlenül kezelték.

Egyike azoknak a műveknek, amelyek fejtörést okoztak a helyreállítóknak, a *Világító éjszaka Castellamaréban*, azt a kérdést is fölveti, mi tekinthető önálló műnek s mi változatnak, ugyanis a *Halászat Castellamaréban* című alkotás ugyanazt a házsört és hegyet jeleníti meg. Leonardo *Sziklás Madonna* című festményének londoni változatát sokáig másolatnak tartották, Georges de La Tour *A bűnbánó Magdolna* című festményével Washingtonban, New Yorkban és Párizsban is találkozhat a látogató. Némely esetekben a különbség számottevő: de La Tour *A csaló* című képének Fort Worthben, a Kimbell Art Múzeum tulajdonában levő változatában a férfi treff-, a Louvre-ban láthatónál viszont káró ászot tart a hátratett kezében, Csontváry két említett képe pedig nem azonos szögből láttatja a várost. Nagyon is elképzelhető, hogy hiteles értelmezéshez együtt kellene látni e képeket – mint Monet 1894-ben *A roueni székesegyházról* festett sorozatának esetében is. A *San Romano-i csata* (1454–1457) Uccellótól származó képei egymáshoz tartoznak, ám egyikük a Louvre-ban, másikuk a londoni Nemzeti Képtárban, a harmadik az Uffiziban található. Különösen zavaró az egységet alkotó mű különböző részeinek szétszórtsága történetet elbeszélő alkotásoknál. Giovanni di Paolo 1455–60 körül megfestette Keresztelő Szent János életét. Ma ebből az egységből a legtöbb rész Chicagóban, az Art Institute-ban tekinthető meg, ám többi része más gyűjteményeknek a tulajdona, sőt egy hiányzik is közülük.

A képek közötti hasonlóság olykor fölkeltheti a gyanút, hitelesek-e a szóban forgó művek. A két Castellamaréban festett kép hitelességét több tényező, így az is bizonyítja, hogy szerepeltek a festő életében rendezett kiállításokon. Olyan művek,

amelyek e kiállításoknál nem később készültek, de nincsenek említve a művész által készített jegyzékben, aligha tekinthetők hitelesnek. Csontváry művészetének a húszas években elindult értékelése nyomán sok hamisítványt készítettek. Jó néhányuk Gegesi Kiss Pál gyűjteményébe került, s Tompa Kálmán is több Csontvárynak tulajdonított festményt birtokolt, mielőtt az 1950-es években a családtól tízezer forintért megvásárolta a valóban hiteles *Római híd Mosztárban* című alkotást.

„Félszáznál több állítólagos Csontváry kép található magángyűjteményekben, sőt még a Nemzeti Galériába és a pécsi Janus Pannonius Múzeumba is került néhány hamis kép” – írta egykor Németh Lajos (Németh 1964, 174), s azóta még több olyan kép jelent meg a piacon, amely bizonyosan nem Csontváry keze nyomát viseli. Ez egyáltalán nem kivételes jelenség, hiszen „az 1900-as évek elején Corot ötezer állítólagos képével foglalkoztak az Egyesült Államok vámhatóságai, miközben a szakértők csak kétezer hiteles művéről tudtak” (Reitlinger 1982, 1: 280). Georges de La Tour esetében 1993-ban azt írta munkásságának egyik szakértője, hogy „a jelenlegi katalógus nyolcvan alkotást tartalmaz, amelynek körülbelül a fele csak másolatból vagy írott szövegekben tett utalásból ismert” (Thuillier 1993, 282). Idős, vak zenészekről festett képeinél nehéz eldönteni, melyik hiteles, hiszen ő ugyanúgy ritkán írta alá képeit, mint Csontváry, aki talán csak a *Visszapillantó nap Trauban* baloldali alsó sarkába írta oda e szavakat: „Trau, 1902. Festé Tivadar az Országháznak ajándékul”.

Milyen szerepet játszhat a hitelesség az értelmezésben? Erre a kérdésre kereste a választ Marosi Ernő, mikor a New Yorkban található Frick Gyűjteménynek azzal a képével foglalkozott, amely Rembrandttól, Willem Drosttól vagy Rembrandt körének valamely tagjától származhat. II. Szaniszló Ágost lengyel király gyűjteményének 1793-ban keltezett leltára „kozák lovas”-ként említi, de a megfestett fiatal férfit később az egyenruha alapján az 1616-ban meghalt Aleksander Lisowski által alapított „könnyűlovas csapattal hozták kapcsolatba”, majd Rembrandt némely műveivel összehasonlítva, „a mester fiá-

nak, Titusnak vonásait” vélték látni benne, „színpadi figurákkal” kerestek hasonlatosságot, egy 1634-ben kiadott leideni munka címlapjából kiindulva „magyar lovast” emlegettek, a „Lovag, halál, ördög” allegóriájának megjelenítésére hivatkoztak, „az 1650-ben a leideni egyetemre beiratkozott Marcjan Aleksander Ogiński” egyik arcképének feleltették meg, illetve azt állították, hogy „egy menekült lengyel nemes lehetett a kép modellje” (Marosi 1995, 21–23). Mindezek a lehetséges magyarázatok nem vezettek a kép leértékeléséhez, amiből az sejtethető: a mű értékelése nem mindig egyszerűsíthető le a hitelesség kérdésére.

11. A szöveg hitelessége

Különösen vonatkoztatható e legutóbbi általánosítás az irodalmi alkotásokra, amelyeknél a hitelesség kérdése kiélezett formában vetődik föl. Ha sokalakos képeken a mester gyakran csak a legfontosabb szereplőket festette meg, színműveknél, sőt más költői műveknél is gyakran kell számolni társszerzőkkel. A *VIII. Henrik vagy Minden igaz (All Is True)* címen ismert alkotás 1634-ben megjelent quarto kiadása „William Shakespeare és John Fletcher” művének mondja e darabot. A *Macbeth* aligha mondható kevésbé nagyszerűnek Shakespeare más tragédiáinál, noha legalábbis egyes részletei alighanem Thomas Middletontól származnak. A *vörös szoba álma* esetében a rövidített német szöveg alapján készült magyar változat olvasója aligha, legföljebb a kínai irodalom szakértője tudja elválasztani a második részt, amelyet nem Cao Hszüe-csin, hanem Kao O írt, noha a két szerző nem ugyanabban a korban élt. Guillaume de Lorris 1225 körül készült *Rózsaregényét* több mint negyven évvel később fejezte be Jean de Meun. A négyezer soros első és a sokkal terjedelmesebb, tizenhét és félezer soros második rész között lényeges a különbség: „Jean jelentős mértékben másként közelít az allegóriához, mint elődje.

Míg Guillaume költeménye (...) megfoghatatlan érzelmeket alakít konkrét cselekménnyé (...), addig Jean az allegorikus cselekményt különböző tekintélyek (az Értelem, a Természet, az Idős Hölgy, a Hamis Látszat, stb.) ezertől háromezer sorig terjedő értekezésével váltja föl” (Hollier 1994, 99). Az olvasónak elég futólag beletekinteti a *The Waste Land* facsimile kiadásába, hogy meggyőződjék arról, a huszadik századi költészetnek e meghatározó költeménye voltaképp két szerző alkotása. Ahogyan a sajtó alá rendező megjegyezte: „Nehéz eldönteni, ki húzta ki bizonyos sorokat, különösen akkor, amidőn Eliot és Pound együtt alakította ki őket” (Eliot 1971, XXXII). Általában véve, sokszor nehéz eldönteni, hol a határ többszerzős szöveg és olyan mű között, amelynek megalkotásához jelentékenyen hozzájárult egy másik írónak a hatása. Az ismeretlen remekmű esetében például föltehető a kérdés, a szövegváltozatok keletkezésében mekkora szerepet játszott Théophile Gautier képzőművészeti írásainak hatása (különös tekintettel arra a cikkre, mely Delaroche 1837-ben kiállított *Szent Cecilia* című képét Cimabue, Perugino és Fra Angelico művészetére hivatkozva marasztalta el), és mennyiben lehet a szóban forgó történetnél Gautier „közreműködését” föltételezni (Balzac 1979, 1405–1415).

A hatástörténet arra tanít, hogy a művek önazonossága azáltal is kérdéssé válik, hogy üzenetük ki van szolgáltatva a történelemnek. Ahogyan Sachs végszavait az idegenekről és a német művészetéről korántsem ugyanúgy lehetett hallani különböző történeti helyzetekben, Henry James *The Turn of the Screw* című alkotását a puritanizmus öröksége alapján lehetett erkölcsi példázatként, Freud szellemében a tudattalan kivetítéseként, az újhistorizmus tanításai szerint társadalomtörténetként vagy az avant-garde nyomán önértelmezésként magyarázni (Szegedy-Maszák 2004). A *velencei kalmárt* vagy a *Kisbbségben* című terjedelmesebb röpiratot másként lehet nézni, illetve olvasni a holokausztra emlékezve. A későbbi mindig átminősíti a korábbi: a Dickens *Kopár házában* szereplő vég-

telen per egészen más színben tűnik föl, ha a befogadó ismeri Kafka regényét.

Egyazon szerzőtől származó különféle szövegváltozatok is nehezíthetik az értelmező tevékenységét, különösen akkor, ha nem pusztán hozzátoldásokról van szó – mint a *Tannhäuser* esetében, melynek 1845-ben bemutatott változatához képest az 1861-es párizsi lényegében csak egy hosszabb és négy rövidebb kiegészítést tartalmaz. A két változat kétféle közönség számára készült: a francia főváros táncosokat is akart látni a színpadon, s a zeneszerző tessék-lássék módra figyelembe vette ezt az igényt. Hasonló átdolgozást az irodalmi művek között is lehet találni. Balzac *Gambara* című története, melyet a *La Comédie humaine* szerzője Auguste-Benjamin-Guillaume-Amour de Belloy-val közösen írt, először 1837-ben jelent meg a *Revue et Gazette musicale de Paris* hasábjain. Ez a zeneértők szűkebb köre számára készített szöveg különbözik attól a változattól, mely két évvel később könyv alakban került a széles közönség elé, olyan kiadásban, melyet a Balzac műveit kedvelő átlagolvasóknak szántak. A folyóiratban közreadott szöveg afféle „zenei elbeszélés” („nouvelle musicale”), melyet a szerkesztő szaklapjának népszerűsítése végett rendelt meg ismert szépíróknál. Szorosabban kapcsolódik Hoffmann zenei vonatkozású szövegeihez és F. J. Fétis (1784–1871) 1830-ban *La Musique mise à la portée de tout le monde* (*A mindenki számára hozzáférhetővé tett zene*) című munkájához. Balzac és társszerzője az általuk elképzelt dalmű leírását iktatták a történetbe; Paolo Gambara *Mahomet* című színpadra szánt alkotásának jellemzését hangnemre, gyorsaságra, hangerőre (dinamikára), ütemjelzésre, hangközre tett utalásokkal, sőt másféle zenei szakszavakkal (pl. enharmónia vagy plagális zárlat) is teletűzdelték, föltehetően a belga zenetudós könyvének a hatására. Ez a részlet éppúgy nem hiányzik a későbbi változattól sem, mint Meyerbeer *Ördög Róbert* (1831) című dalművének Gambara szájába adott elemzése, de a német és olasz zene szembeállítására itt egy árnyalattal jobban alárendelődik a törté-

nésnek. Az is okozza a változást, hogy a szöveg új összefüggésbe, más elbeszélő alkotások környezetébe került.

Számtalan hasonló példára is lehetne hivatkozni. Válogatott műveinek 1907 és 1909 között megjelent kiadásához Henry James átírta korábbi elbeszélő alkotásait. Mennyiben tekinthető két műnek az *Egy hölgy arcképe* 1881-ben, illetve 1908-ban közreadott változata? Mivel az átírás a szöveg egészére kiterjed, éppúgy nehéz válaszolni e kérdésre, mint azt eldönteni, egyazon tragédiának tekinthető-e az 1608-ban quarto alakjában megjelent *Lear király története* s az 1623-as fólió összkiadásban szereplő *Lear király tragédiája*. Az előbbiből száz sor hiányzik, mely a fólióban megtalálható, ez utóbbiban viszont nem szerepel háromszáz olyan sor, amelyet a quarto tartalmaz. Nyolcszázötvennél is több egyéb különbséget állapítottak meg; több beszéd hol egyik, hol másik szereplő szájába van adva s a két utolsó felvonás hadi eseményei sem ugyanazok.

Külön kérdéskört jelenthet az olyan beavatkozás valamely szövegbe, mely nem a szerzőtől származik. A színpadi művet gyakran a kor uralkodónak vélhető értékrendjéhez igazították. A Lear királyról szóló színművet 1681 és 1843 között Nahum Tate átdolgozásában játszották. Föltehetően azért, mert Shakespeare művét túlzottan komornak és kegyetlennek vélték. Ez a változat Cordelia és Edgar házasságával ért véget. Shakespeare más műveire is lehet gondolni. A *Troilus and Cressida* című alkotását 1679-től 1734-ig Dryden készítette változatban adták elő. E „kiigazítás” szerint Cressida hű marad Troilushoz és öngyilkos lesz, s Achilles megöli Troilust. Ebben az átírásban a színmű tragédia lesz, míg Shakespeare színművének eldöntetlen a műfaja: az első „quarto” kiadás élén található névtelen prózai „epistle” vígjátéknak nevezi, az 1623-ban megjelent „folio” kiadás a tragédiák között szerepelteti, de olyan forrás is akad, mely a tizenhetedik század elején „history” megjelöléssel utal rá.

A mindenkori hatalom gyakran átalakította a műalkotásokat. Ismeretes, hogy a szovjet államban Puccini *Tosca* című dalművének helyszínét *Küzdelem a Kommunéért* címmel az

1871-es Párizsba helyezték át, Meyerbeer *Hugenották* című alkotását pedig *A decembristák* címmel a Szentpétervárott 1825-ben lejátszódott eseményeket megjelenítő színpadi műként adták elő (Orrey 1987, 188). A közhiedelem szerint Magyarországon megszűnt a cenzúra az 1990-es években, ám a teljes igazság ennél bonyolultabb. A múlt öröksége továbbra is kísért. Kosztolányi *Édes Anna* című regényét 1945 után tudatos csonkításokkal adták ki. 1992-ben ugyan sikerült létrehozni a töredékben fennmaradt kézirat és az első két kiadás alapján helyreállított szöveget (Kosztolányi 1992), de azóta is jelent meg a politikai kényszer által meghamisított változat. Színpadon előadott művek esetében többféle tényező is indokolhatja a rövidítést. A *Hamlet* olyan hosszú, hogy teljességében nagyon ritkán hangzik el.

A szöveg önazonossága más módon tekinthető kérdésesnek, ha csonkán maradt az utókorra. A *Heinrich von Ofterdingen* szerzőjének halála miatt maradt befejezetlen, a *Kubla Khan* esetében nehéz eldönteni, hihető-e a költő utólagos magyarázata, mely szerint a szöveget álmában hallotta, s a lejegyzésben valaki megzavarta, ezért már egy részét nem tudta fölidézni. Mrs. Gaskell a *Feleségek és lányok* utolsó fejezetének megírása előtt halt meg, s e regény művészi hatását talán csak fokozza, hogy „hiányzik belőle a Viktória-korabeli regény megszokott zárlata, a 'szerencsés zárlat', a pályamunka- és nyugdíjaknak, feleségeknek, csecsemőknek, millióknak, függelékszerű bekezdéseknek, és vidám megjegyzéseknek a kiosztása” – ahogyan e megszokást kárhóztató Henry James írta (James 1963, 52–53). John Fowles 1969-ben kiadott regénye, *A francia hadnagy szeretője* kétféle befejezést tartalmaz. Szerzője nyilvánvalóan jól tudta, hogy már Dickens is folyamodott hasonló megoldáshoz, ám az általa elképzelt zárlatok közül csak az egyik került a közönség elé.

Az eddig említett példák nagyon elterjedt jelenségekre utalnak. Hozzájuk képest sokkal ritkábban fordul elő, hogy a szerző több nyelven fogalmazza meg alkotását. A nyelvcseré éppúgy meglehetősen ritka az irodalomban, mint a többnyelvűség,

különösen a középkor óta. Rilke, sőt a fiatal T. S. Eliot, Illyés Gyula és John Ashbery is írt verset franciául, ám ezeknek az alkotásoknak sokkal kisebb a művészi hatása, mint anyanyelvükön készült költeményeiknek. Különlegesebbnek minősülhet Vladimir Nabokov és Samuel Beckett munkássága. Mindketten anyanyelvi segítő közreműködését is igénybe vették. Mennyiben tekinthető egyazon regénynek az 1930-ban megjelent *Zascsita Luzsina* és az 1960-ban kiadott *The Defense*, melynek címlapján ez olvasható: „Fordította Michael Scammell a szerző közreműködésével”? Olyan kérdéshez jutottunk, amely kulcsfontosságú az irodalom értelmezése szempontjából.

12. A fordítás

Valamely irodalmi – tehát nem liturgikus vagy szakmunka jellegű – szövegnek egyik nyelvről másikra átültetésekor ugyanúgy kell a szó szerinti fordítás ábrándjával számolni, ahogyan egy zenemű esetében a kottahű előadásával. A fordításnak mint az irodalmi értelmezés egyik válfajának vizsgálatakor három példából: a *Téli rege*, *A vihar* és az *Ulysses* Kosztolányi Dezső, Babits Mihály, illetve Szentkuthy Miklós készítette fordításából próbálok kiindulni. A harmadikként említett fordításnak első kiadását veszem alapul, melyben kevesebb a Bartos Tibortól származó kiigazítás, mint a később közreadott változatban.

„Szép új világ” – 1934-ben Szinnai Tivadar fordításában ezzel a címmel jelent meg Aldous Huxley két évvel korábbi könyve. A fordító föltehetően ismerte *A vihar* 1916-ban közreadott magyar változatát, amelyben Miranda szavai így hangzanak: „Ó drága, új világ”. Babits tisztában volt azzal, hogy a tizenhetedik században más lehetett a szó szerinti jelentés, mint háromszáz évvel később, s az ő átköltése megfelel az „O brave new world”, Yves Bonnefoy 1997-ben kiadott átköltésében „O monde neuf, o spendide / Monde” szavaknak. Ba-

bits szövegének hosszabb részleteit is gyakran kifogásolhatatlannak vélheti a mai olvasó. Calibánnak a harmadik felvonás második jelenetében a darabban olyannyira fontos szerepet játszó, zenére vonatkozó szavai minden szempontból kielégítőek:

*Ne félj: e sziget telistele hanggal,
Mézes dallal, mulattat és nem árt.
Száz zengő szernek zug fülembé olykor
Zenebonája; máskor ringató dal,
Bár hosszú alvásból eszméltem épen
Elaltat újra: és álmomba megnyíl
A felhő, látom kincsek záporát
Leesni készen: és ébredve sírok
S megint álmodni vágyom.*

Hasonló értékek találhatók a *Téli rege* magyar szövegében. Az őrjögő Leontes nyelvét, a folytonosság többszörös megszakítását Kosztolányi sikeresen alkotja újra. A nyitó felvonás második jelenetében a felesége szája állatokéhoz válik hasonlóvá, s a játék egyszerre utal nemiségre és színházra, vagyis az elsődleges és másodlagos jelentés is újra megteremtődik:

*Há pog s reája tátogatja száját:
és úgy karol belé, mint az az asszony,
ki gyöngé férjtől bátor. Máris elment!
Térdig szutyok! Szarv! Itt! Fülemb körül! Szarv!
Menj, játssz fiam! Anyuska játszik s én is,
oly rút komédiát, hogy majd a sírba
fütyülnek engem s pisszegés, röhej lesz
lélekharangom. Játssz, fiam. Hiszen
minden há csalták urukat a nők;
megannyi férj karolja hitvesét –
most, míg beszélek, nem állítva, hogy
míg messzejárt, a nője megnyitotta*

halastavát s szomszéd uram halászta.

Az átköltés hűségének hangoztatása azért nevezhető ábrándnak, mert a szó szerinti jelentés oly gyakran az átvitt értelem rovására őrződik meg.

„*Now I arise*” – mondja Prospero az első felvonás második jelenetében. A „Felállok.” nem igazán megfelelő értelmezés. Bonnefoy jól érzékelteti, hogy többről van szó: „*que maintenant je retrouve mon pouvoir perdu.*”

A francia költő tudja, hogy a tartalmi és formai hűségnek nevezett eszmény nem tartható. „A szavak lefordíthatatlanok, annak ellenére, hogy a fogalmak egyetemesek” (Bonnefoy 2000, 48) – állapítja meg. Igyekszik a többértelműségnek, összetettségnek érvényt szerezni. Vele ellentétben Babits olykor még a szó szerinti jelentést sem veszi figyelembe, s ezáltal fölösleges homályt idéz elő. A negyedik felvonás elején beiktatott alakoskodásban Ceres a következőket mondja:

*(...) Since they did plot
The means that dusky Dis my daughter got,
Her and her blind boy's scandal'd company
I have forsworn.*

Babits félrefordítja a jelzőt, a többes számú alanyt egyes számúval cseréli ki, s ezáltal fölöslegesen bizonytalanítja el az értelmezést. Miután a korábbi alany „Venus vagy fia”, nem lehet pontosan tudni, melyikükre is vonatkoznak a következő szavak:

*(...) mióta vad
Plutónak megkeríté lányomat,
Kerülöm az ily rossz kompániát.*

A közhiedelem Kosztolányit tartja számon olyan fordítóként, aki olykor felelőtlenül szabadon költötte át a forrásszöveget. A

vihar magyar átköltése olykor Babitsot tünteti föl felelőtlen tolmácsként. Abban a beszélgetésben, amelyet a második felvonás nyitó jelenetében Adrian és Gonzalo Alonso nápolyi király lányának esküvőjéről folytat, a jelző önkényes kicserélése még jobban félreviszi a jelentést, mint az előző részletben:

Tunis was never grac'd before with such a paragon to their queen.

Not since widow Dido's time.

Hát, ami az esküvőt illeti, Tunisznak se volt még olyan szép királynéja.

Nem bizony, a zsidó Dido óta.

A angol szöveg „özvegynek” nevezi Didót, utalva a karthágói királyné elhagyatottságára.

Babits hajlamos egyértelműsíteni, olykor még a szó szerinti jelentés fölládozásának árán is. A negyedik felvonást elindító színben, Prospero Mirandához és Ferdinandhoz intézett beszédében két angol szónak egy felel meg a magyarban. Bonnefoy itt is – mint legtöbbször – újraalkotja a jelentés árnyalatait:

*(...) We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.*

*(...) Olyan szövetből
Vagyunk, mint álmaink, s kis életünk
Álomba van kerítve.*

*Nous sommes de l'étoffe
Dont les songes sont faits. Notre petite vie
Est aux creux d'un sommeil.*

Amikor a második felvonás nyitó jelenetében Prospero öccse, Antonio – ki bátyjától bitorolja a milánói hercegséget – azt

javasolja Sebastiannak, hogy álmában szúrják le Alonso nápolyi királyt, Sebastian kérdéssel válaszol:

What? Art though waking?

A magyarban egyetlen szó áll ezen a helyen: „Álmodol?” Amint a francia szöveg is elárulja, Sebastian azt tudakolja, Antonio hajlandó-e fölébredni és az ábrándok világából a józan ébrenlétbe visszatérni:

Que dis-tu la? Est-tu bien éveillé?

A mellékjelentésnek hasonló kiiktatása a *Téli regé* magyar szövegében sokkal ritkább. A zárójelenetben Hermione szobra lelép a talapzatról, vagyis élő ember lesz. Férje, Leontes ezt a kijelentést teszi:

*If this be magic, let it be an art
Lawful as eating.*

*Ha bűbáj, légyen olyan szokásos,
mint az evés.*

Elvész a célzás a művészetre, amelynek fontosságát pedig a magyar szöveg sokszor kiemeli.

Kosztolányinál mégis inkább kivétel, Babitsnál viszont majdnem szabályszerűség az átvitt értelem elsikkadása. A *vihar* nyitó felvonásának második jelenetében Prospero így jellemzi öccsét:

*Being once perfected how to grant suits,
How to deny them, whom t' advance, and who
To trash for over-topping, new-created
The creatures that were mine, I say, or chang'd 'em,
Or else new-form'd 'em; having both the key
Of officer and office, set all hearts i' th' state*

*To what tune pleas'd his ear, that now he was
The ivy which had hid my princely trunk
and suck'd my verdure out on't. (...)*

*Kitanulván, hogy kell megadni kérést
Hogy vetni el, kit kell emelni, kit
pórázra fogni, mert előre tört,
Teremtényeimet újra teremté
S a hivatalnok és a hivatal
Kulcsát kezelve, oly nótára hangolt
Minden szívet, mint tetszett néki; így
Folyondárként, fejedelmi törzsemet
Elfedve, szítta nedvét. (...)*

Talán a „kulcs” szó zenére utaló másodlagos értelme sem igazán érzékelhető, de a „trash” mellékjelentése semmiképpen sem; „a 'trash' névszónak Shakespeare-nél rendszerint a modernhez közeli jelentése van” – figyelmeztet Frank Kermode –, az pedig nyilvánvaló, hogy „Shakespeare gyakran képzett igéket névszóból” (Kermode 2000, 287). A magyar szövegben nyoma nincs a „szemétre dobni” értelemnek. A fordító a harmadik felvonás nyitó jelenetében is leszűkíti a lehetséges jelentések körét. Prospero látja, hogy lánya beleszeretett Ferdinandba:

*Szegény bogárka, megvagy! Az, hogy itt vagy,
mutatja.*

Az angol sokkal többet állít:

*Poor worm, thou art infected!
This visitation shows it.*

Mirandát fertőzés érte. A „visitation” pestisjárványra is célozhat, ezért indokolt, hogy Bonnefoy szövege arra utal, hogy Mirandát megharapták:

*Te voici bien mordu, mon pauvre petit!
Ton escapade le prouve.*

Föltehető a kérdés, nem azzal magyarázható-e *A vihar* magyar átköltésének viszonylagos egysíkúsága, hogy Babits a huszadik század elejének beszélt-, sőt városias nyelvére fordította a reneszánsz művet. Szemléltetésként a második felvonást nyitó színből Sebastian és Antonio párbeszédéből idéznék:

*Áll. Mibe fogadunk?
Egy hahotába.
Gilt.
(...)
Épen jól mondja: pont fakó a föld.
No, van egy kis nuance zöldje is.
Nem sokat hibázik.
Nem, nem; csak totál eltér az igazságtól.*

Magyar anyanyelvűnek nem könnyű megítélnie a francia fordítást, ezért csak tétován kockáztatnék meg egy föltevést. Babits szövege mintegy kilencven év távlatából már kissé ódivatú. Van kockázata annak, ha egy évszázadokkal korábbi szöveget a saját korának nyelvére ültet át a fordító, hiszen a befogadó nem fogja érezni a régebbi nyelv ellenállását. Ha Gondol Dániel fordításában olvasom *Az utolsó mohikánt*, bizonyos értelemben hitelesebb képem lehet e műről, mert jobban fogom érzékelni a távolságot, mely elválaszt Cooper korszakától. A fordító lehet azon az állásponton, hogy a célszövegnek éreztetnie kell az időbeli távolságot, amely a forrásszöveget elválasztja az olvasótól. A Babitsnál két évvel fiatalabb Ezra Pound 1912-ben megjelent kötetében régies angolra ültette át Guido Cavalcanti szonettjeit és balladáit.

Okozhat-e a jelentés szűkítése félreértést? A harmadik felvonás második jelenetében Ariel zenéje a következő szavakat adja Trinculo szájába:

*This is the tune of our catch, play'd by the picture of
No-body.*

Ez a mi nótáink nótája és Senki Pál úr játssza.

*C'est l'air de notre chanson joué par le Non-être en
personne.*

A magyar néző vagy olvasó élményét természetesen gazdagíthatja Arany szösszenetének emléke, de mégis félreértelmezésnek tekinthető, hogy Ariel hímneművé válik, hiszen a mű befogadása szempontjából rendkívül fontos, hogy Ariel nem emberi lény, hanem „végeredményben Prospero álma” (Bonney 1997, 71). Természetesen a jelentés tágítása, a szó szerinti értelem kiiktatása is lehet félrevezető. A negyedik felvonást nyitó jelenetben Prospero így fordul Ferdinandhoz:

*(...) I
Have given you here a third of mine own life*

*(...) kezébe
Adtam egy szálát ennen életemnek*

*(...) moi,
C'est un tiers de ma vie que je te donne*

A tágabb szövegekörnyezetből megtudható, hogy Prospero azért beszél tulajdon életének egy harmadáról, mert Milano és saját maga alkotja a másik két harmadát.

Kosztolányi több cikkében is emlékeztet arra, hogy a fordítás azért is nehéz mesterség, mert valamely szöveg átköltésekor két lehetséges kiindulópont közül kell választani: vagy a jelentett, vagy a jelentő tekinthető mértékadónak. A legtöbb magyar fordítás a jelentettet veszi elsődlegesnek. Kosztolányi-

nál ez is inkább kivétel, mint szabály. A második felvonás elején, mikor Leontest a féltékenység őrjöngésre készíti, az angol szövegben sűrűsödnek a betűrímek. A magyarban ennek nincs nyoma:

*But to be paddling palms and pinching fingers;
As now they are, and making practis'd smiles*

*de ezt a kéz-fogást, ujj-csipkedést –
mint most teszik – ezt a tükör-mosolyt –*

Kosztolányi azonban ilyen s ehhez hasonló esetekben a szövegnek más részleténél igyekezett pótolni a hiányt. A *holló* átköltéséről írt tanulmányában azt írta: „én itt egy szójátékot fordítottam le, amivel – föllebből – adós maradtam” (Kosztolányi 1990, 565). Akkor is hasonlóan járt el, amidőn a *Téli regé* első felvonásának második jelenetében háromszoros szójátékkal nyomatékosította Leontes féltékenységét:

*Affection! Thy intention stabs the centre:
Thou dost make possible things not so held*

*Ó, Képzelés, szívem tövét döföd:
azt képzeled te, ami képtelen*

A *vihar* magyar szövegében ritkán érzékelhető, hogy a fordító figyelt a jelentő ismétlődésére, pedig Ariel énekeinek ez ad megkülönböztető jelleget. A szemléltető példa a második jelenetből származik:

*Come unto these yellow sands
And, then take hands.
Curtsied when you have and kiss'd,
The wilde waves whist.*

Foot it featly here and there;

*And, sweet sprites, and burthen bear:
Hark, hark!*

*Jer a sárga homokon:
Kezed megfogom
Simogasd a szeleket:
Csöndbe, gyerekek,
Erre-arra, lengeteg:
Daloljatok, szellemek.
Hallga! Hallga!*

Mielőtt valaki azt hihetné, hogy csupán díszítőnek vélhető elem elsikkadásáról van szó, érdemes hangsúlyozni, hogy a jelentő hasonlóságának eltűnése általában együtt jár a mellékjelentés elvesztésével. Különösen feltűnő ez a negyedik felvonás nyitó jelenetében. Prospero így jellemzi Calibant:

*A devil, a born devil, on whose nature
Nurture can never stick!*

A két szó, mely egymáshoz erősen hasonlít: „nature” („természet”) és „nurture” („jólneveltség”) szoros összefüggése sajnálatosan nem érzékelhető a magyar szövegben:

*Ördög, született ördög; nem ragad rajt
Az emberséges nevelés*

„A mágus rossz oktató” – mondja Bonnefoy (Bonnefoy 1997, 66). A magyar szöveg ismeretében nehéz megsejteni, hogy ez a föltevés *A vihar* értelmezésének egyik legfontosabb összetevője lehet.

Babits és Kosztolányi fordításai többféle tanulságot is szolgáltathatnak azok számára, akiket érdekel irodalmi művek értelmezésének a mibenléte. Mielőtt valaki azt hihetné, hogy Babits mindig a jelentettet vette irányadónak, érdemes megjeg-

gyeoznünk, hogy *A vihar* magyar szövegének egyes részletei éppenséggel arra engednek következtetni, hogy a fordító figyelmét kizárólag a jelentő vonta magára, s talán észre sem vette a jelentettet. A második felvonás második jelenetének végéről idézem a részeg Caliban szavait:

*Bán, bán, Ca-Calibán,
Új gazdát szerzett e galibán.*

Nincs nyoma annak, hogy az angol szövegben a „ban” szó „száműz” illetve „átkoz” jelentésű is lehet. Köztudomású, hogy a fiatal Babits erősen vonzódott a szójátékokhoz. Ez magyarázhatja, hogy a jelentő hasonlósága olykor annyira lekötötte a figyelmét, hogy vagy nem vette észre, vagy félretette a szó szerinti jelentést – mint Sebastian és Gonzalo második felvonás elején elhangzó szóváltása esetében. Ezúttal Shakespeare szövege után előbb Bonnefoy átköltését idézem s csak azután Babitsét:

*A dollar:
Dolour comes to him indeed.*

*Des dollars.
Des douleurs, ah oui.*

*Egészen belebuzdul.
Úgy van: egészen belepusztul.*

Nem vitás, e legutóbbi példa arra emlékeztet, bármennyire is igaza lehet a francia költőnek, amikor az angol és a francia nyelv lényegi különbségét hangsúlyozza, mégis viszonylag könnyebb a jelentő hasonlóságát átültetni angolból franciára, vagy éppenséggel fordítva, mint bármelyikből magyarra fordítani, hiszen a La Manche, azaz az English Channel két oldalán beszélt nyelv szókincsének jelentős része közeli rokonságban áll egymással.

Ugyanez a *Téli rege* magyar átköltésére is vonatkoztatható. A második felvonás nyitó jelenetében Leontes fia, Mamillius, azt kérdezi az első udvarhölgytől: „milyen színű a te szemöldököd?” „Kék” – válaszolja az udvarhölgy, mire a királyfi így szól:

*Ne tréfálj. Láttam egyszer egy nőt,
de csak az orra volt kék annak.*

Az utolsó színben, vagyis az ötödik felvonás harmadik jelenetében, amikor Leontes azt hiszi, hogy feleségének a szobrát látja, így fakad ki: „Csalóka művészet!” – majd a következő szavakat intézi a szoborhoz:

*(...) Minek bolondítasz?
Én megcsókollak!*

A harmadik felvonás harmadik jelenetében a bohóc – a fordításban Bangó a neve – prózában számol be Antigonusnak és matrózainak hajótöréséről:

*bőgték a szegény lelkek, a tenger meg utánozta őket, azután
a szegény nemesember is bőgött, a medve meg utánozta őt.*

Az angolban a „tréfál”, „bolondítani” s „utánoz” megfelelője egyaránt „mock”. A fordításnak tehát a mellékjelentés szolgált alapul, s így nem lehet érzékelni a különböző, nem szomszédos részek egymáshoz kapcsolódását.

Magyarországon vers és próza fordítása hagyományosan elkülönül egymástól. Az *Ulysses* Szentkuthy Miklóstól származó változata is ezt bizonyítja. Némi túlzással talán azt is lehetne állítani, hogy a magyar fordítás még a megtartható elemeket sem tartalmazza. Joyce erősen vonzódott a zenéhez; művében nagyon sok részlet utal erre a társművészetre. A magyar változatban ezek közül még a legegyszerűbbek is félreértelme-

zódnek. A bordélyházi jelenet magyar változatában „Tintás Philipről és Józan Philip”-ről az olvasható, hogy „fűnyírójuk berreg, fűszálak gavottja” (Joyce 1974, 609). Az eredeti szöveg megfelelő helyén ezek a szavak találhatók: „Their lawnmowers purring with a rigaudon of grasshalms” (Joyce 1960, 635). A mai Franciaország déli részéről származó rigaudon élénk, az alpesi eredetű gavotte viszont nagyon is mérsékelt mozgású tánc. Teljesen nyilvánvaló, hogy a zeneileg művelt Joyce miért az elsőhöz s nem a másodikhoz hasonlította a fűnyíró hangját.

A magyar szöveg alaprétégében az elsődlegesnek mondható jelentés többnyire más összetevők (roncsolt nyelv, másodlagos jelentés, jelentő) rovására érvényesül, mert a fordító „szó szerint” igyekszik átmenteni az eredetit. A *Téli regé* magyar változatának az a legfőbb erénye, hogy döntő részleteiben – például a féltékeny Leontes korábban idézett magánbeszédében – a szó szerinti s az átvitt jelentés egyaránt újratereztődik, mintegy bizonyítva, hogy „az a legjobb értelmezés, amelyik a legtöbb szövegalkotó ‘egybefoglalását’ teszi lehetővé” (Todorov 1978, 35–36). Az *Ulysses* fordításából hiányzik ez az erény. Mivel a regényben feltűnően fontos szerepet játszik a másodlagos jelentés, a fordító nem mindig hagyhatja figyelmen kívül. Nem vállalkozik arra, hogy egyszerre több jelentést próbáljon érvényre juttatni, legföljebb azt teszi, hogy olykor úgy dönt, kizárólag a másodlagos jelentést veszi figyelembe. „Magsértődött?” – kérdezi a „tömeg” a Bella Cohen nyilvános-házában játszódó jelenetben (Joyce 1974, 672). Az angol mondat – „Is he hurted?” (Joyce 1960, 697) – első jelentése alapján inkább ezt jelentené: „Magsérült?” Sem ennek, sem a hibás nyelvhasználatnak nincs nyoma a magyar szövegben. A fordítás máskor is kiiktatja vagy nem veszi figyelembe a szó szerinti jelentést: Bloom „gyáván a kurvákra mosolyog”, Bloom nagyapja pedig csak ennyit mond: „A bűnbeesés” (Joyce 1974, 646, 609). Az angol szöveg szerint Bloom „smiles yellowly at the whores”, az idősebb Virag kijelentése pedig így hangzik: „Fall of man” (Joyce 1960, 671).

Úgy is lehet fogalmazni, hogy az *Ulysses* fordítása rendsze-

resen leszűkíti a jelentést. Joyce sokféle beszédmódot használ. Ahol régiességhez folyamodik, a fordító könnyed társasági nyelvet használ. „Fare thee well” – mondja Bloom nagyapja (Joyce 1960, 638). „Mindenkinek agyó” – olvasható a magyar változatban (Joyce 1974, 611). Az ír szerző a nyelv rombolásától sem riad vissza. Ha egy Zoe nevű szereplő így szól: „I says to him” (Joyce 1960, 635), a fordításban ennek egyszerűen ez a megfelelője: „mondom” (Joyce 1974, 609). Egy tengerész teszi a következő kijelentést: „Cuts off their diddies when they can’t bear no more children” (Joyce 1960, 721). A hibás kettős tagadás eltűnik a fordításban: „Levágják a csöcsüket, ha már nem bírnak szólni” (Joyce 1974, 695). Joyce egyes szereplői nem tartják tiszteletben a nyelvtan szabályait. „Only for what happened him” – mondja Zoe (Joyce 1960, 636). A magyar szöveg teljesen elfedi a szabálytalanságot: „Nem rajtam múlt. Nálam vagy kan vagy kanonok” (Joyce 1974, 609). Az említett mellékszereplő a legdurvább hibákat követi el, például többes számú alanyhoz egyes számú állítmányt kapcsol. A magyar fordítás következetesen kisimítja az össze nem illő nyelvi alakok okozta zökkenőket, mintegy kijavítja az eredetit. A „Those that hides knows where to find” (szó szerint „Akik elrejt, tudja, hol talál”) mondat (Joyce 1960, 664) helyére ilyen szabályos kijelentés kerül: „Aki dug, tudja, hova dug” (Joyce 1974, 638). Ha az angol szórend rendellenesen fordított, a magyar változat tökéletesen szabályos mondatot tartalmaz: a „Funny very” megnyilatkozás (Joyce 1960, 726) helyére például ez a kérdés kerül: „Hát nem fura?” (Joyce 1974, 699).

A roncsolt nyelv Joyce-nál a jelentő ismétlődéseivel, a vershez közelített megnyilatkozással kerül feszültségbe, Flaubert eszményének a jegyében, mely szerint az író „a vers ritmusát adja a prózának, anélkül, hogy megfosztaná a prózaiságától, és úgy írja meg az átlagos életet, ahogyan a történelmet vagy az eposzt írják” (Flaubert 1973, 2: 289). A fordításban a szembeállításnak egyik oldala sem igazán érzékelhető. A „Where dreamy creamy gull waves o’ver the waters dull” (Joyce 1960, 661) rímeiből egynek sincs párja az „Ahol álomvilágok ezüst-

sirálya hintáz gyászos vizek felett” megnyilatkozásban (Joyce 1974, 635). Még a szójátéknak a főszereplő nevében szinte túlzottan is nyilvánvalóan adott lehetősége is elsikkad. Molly Bloomnak a regényt lezáró belső magánbeszédében az „M Bloom szép név kicsit Blumb Josie mondta mindig mikor férjhez mentem” (Joyce 1974, 866) helyén az angol szövegben ez olvasható: „M Bloom youve looking blooming Josie used to say after I married him” (Joyce 1960, 903). Szó szerint ez azt jelentené: „M Bloom maga úgy fest, mint aki virágba borult mondta Josie miután férjhez mentem”. Az olvasónak már-már az lehet a sejtése, hogy a fordító sem a jelentőt, sem a jelentettet nem vette figyelembe. Nemcsak a szójáték, de a szöveg különböző részeinek egymáshoz kapcsolódása is elsikkad. A szülőotthonban játszódó tizennegyedik és a rákövetkező bordélyházi jelenetben egyaránt előfordul a „Dusty Rhodes” szókapcsolat (Joyce, 1960, 560, 616), mely a kiejtés alapján „poros utak”-at („dusty roads”) jelent, ám a jelzett szó betűalakja egyszerre utal Ródosz szigetére és Cecil Rhodes (1853–1902) politikusra, aki fontos szerepet játszott az afrikai gyarmatosításban. Nemcsak ennek a vonatkozásnak az eltűnését érdemes szóvá tenni, hanem azt is, hogy a fordítás létrehozói nem döntötték el, mi vehető át és mi fordítandó a forrásszövegből. Az említett szókapcsolat helyén a magyar kiadás egyik fejezetében a „Nyomorkeselyű”, a másikban a „Dusty Rhodes” szóösszetétel fordul elő (Joyce 1974, 531, 589). Az első esetben a fordító az eredeti szójátékhoz hasonlót próbált teremteni, de közben elveszítette a jelentés két lényeges összetevőjét: az ókori világ és a Brit Birodalom megidézését. Mindkettő döntő fontosságú a regény értelmezése szempontjából, hiszen Joyce műve az *Odüsszeia* átírásaként és az angol elnyomásnak ír távlatból megfogalmazott minősítéseként is olvasható.

Az *Ulysses* köztudottan gyakran folyamodik idézethez. Azon lehet vitatkozni, segíti-e a regény értelmezését, ha a fordító a magyar irodalomra vonatkoztatással bővíti a jelentést. „Valami Vidor vagy mi. Hiador, ez az” – jegyzi meg Tintás Philip (Joyce 1974, 608). A forrásszöveg mondata – „Mac somebody.

Unmack I have it” (Joyce 1960, 635) a Brit-szigetek kelta eredetű lakosságára utal. Bloom kijelentésének magyar változata – „A virágnak megtiltani” (Joyce 1974, 632) – az angolul nem tudó olvasó számára elfödi a szójátékot, amelyet a főszereplő saját magára vonatkoztat, alighanem gunyorosan: „The flowers that bloom on the spring” (Joyce 1960, 659). Azért sem könnyű érvényesnek elfogadni ezeket az értelmezéseket, mert az angol szövegben olyannyira meghatározó erejű áthallások viszont jórészt elsikkadnak. Nagyon nyilvánvaló példaként a tizenhatodik fejezetnek egyetlen mondatát idézném. „Mr. Bloom, évek hosszú sorára visszamenőleg elraktározván bizalmas értesüléseit, erősen hajlott arra, hogy közhülyeségnek minősítse mind ezt a szájtépést, és ájtatosan függőben hagyva a végkövetkeztetéseket, jól tudta, ha ugyan a Csatornán túli szomszédok nem nagyobb marhák, mint amilyeneknek amúgyis tartották őket, inkább takargatják, mint mutogatják hatalmukat” (Joyce 1974, 715). Eltekintve attól, hogy e változat indokolatlanul általános véleményként és nem Bloom elfogultságaként tünteti föl a Csatornán túli szomszédok megítélését, semmi nyoma egy híres szöveg legismertebb részletéből vett idézetnek: „From inside information extending over a series of years Mr Bloom was rather inclined to poohpooh the suggestion as egregious balderdash for, pending that consummation devoutly to be or not to be wished for, he was fully cognisant of the fact that their neighbours across the channel, unless they were much bigger fools than he took them for, rather concealed their strength than the opposite” (Joyce 1960, 743). A *Hamlet*ben halott apáról, az *Ulysses*ben halott fiúról esik szó. A regényben olyan sok az utalás Shakespeare művére, s az idézett mondatban annyira feltűnő az átvétel a sokak által ismert magánbeszédéből, hogy nehéz megérteni, miért nem szerepelnek a magyar szövegben Arany János szavai.

„Joyce jellemei nemcsak beszélnek, de gondolják a saját nyelvüket” – írta 1922-ben a regény egyik első méltatója (Pound 1954, 404). A különböző beszédmódok kölcsönhatásából létrejövő összetettség, soknyelvűség nem igazán érzékelhető a ma-

gyar szövegben. A *Téli regét* lehet, az *Ulysses*t nem ajánlatos a fordítás alapján elemezni. Az előbbi esetben ugyanis a forrásszöveg belső összefüggéseiből lényegesen több teremődik újra a célszövegben. Más alkalommal megkíséreltem bizonyítani, hogy Henry James alkotásai – akár az *Egy hölgy arcképe*, akár a már címe esetében is félrefordított *The Turn of the Screw* – hasonló módon félreértelmeződtek a magyar változatuk révén (Szegedy-Maszák 1998, 95–109; Szegedy-Maszák 2004, 38). Összehasonlító vizsgálódásaimból azt a következtetést vontam le, hogy e szövegek a magyar prózafordításnak színvonalasabb teljesítményei közé tartoznak.

Hasonlóan próbáltam elemezni magyar verseknek más nyelvű változatait. Elsősorban angol nyelvű szövegeket tanulmányoztam, mert ennek a nyelvnek irodalmi örökségét ismerem a legjobban, e nyelvterület anyanyelvi olvasóival rendszeres érintkezésben vagyok, és van némi áttekintésem a külföldi fogadtatásról.

1996-ban jelent meg 964 lapon az ez ideig legátfogóbb, a magyar költészetet kezdeteitől a jelenkorig bemutató angol nyelvű gyűjtemény, a Chicagóban élő Makkai Ádám költő-nyelvész szerkesztésével és Göncz Árpád előszavával (Makkai 1996). „Makkait és szerkesztő társait elismerés illeti e nagyarányú vállalkozásért” – írta egy magyar költészetet eredetiben rendszeresen olvasó fiatal amerikai költő, ám elismerő szavaihoz hozzátette: „nagyon csalódnia kell annak, aki olvasható költeményeket várt e kötettől” (Scheele 2000, 130, 133). Hasonlóképp fogalmazott a kölni egyetem egyik tanára, aki beszél magyarul, és kiváló prózafordításokat készített Kosztolányi, Bodor Ádám, Nádas Péter, Esterházy s Grendel műveiből: „a fordítók túlnyomó része nem teszi meg az ugrást az eredeti jelentésével és hangzásával szemben tanúsított hűségtől bármi olyannak a megalkotásáig, amit a célnyelven teljes jogú költeményként lehetne elismerni” (Aczel 2000, 128).

Önáltatás volna azt hinnünk, hogy kivételről van szó. A magyar költészet fordítása ékesen szemléltetheti, mennyire nehéz feladat valamely irodalmat fordítással értelmezni. E föltevést

József Attila *Eszmélet* című alkotásának három angol fordításával próbálom szemléltetni. Aligha szorul bizonyításra, mennyire bonyolult jelentésű szövegről van szó, hiszen már a cím érvényes átültetését is akadályozza, hogy a célnyelvben szinte lehetetlen érzékeltetni az eszmére s föleszmélésre utalást. Létezik olyan átköltés, amelyben az „eszmélet” és az „öntudat” megfelelője ugyanaz az angol szó, másutt a címben „consciousness” a kilencedik versszakban viszont „self-consciousness” vagy „awareness” található. Jellemző, hogy nem sokan vállalkoztak e vers átültetésére. Nemcsak Makkai József Attila tizennyolc versét közlő kötetében nem szerepel, de Kabdebó Tamás száz magyar költeményt – közöttük József Attila öt versét – tartalmazó (Kabdebo 1976), sőt Gömöri György és George Szirtes József Attilát tíz szöveggel szerepeltető modern költészeti válogatásában (Gömöri and Szirtes 1996) sem.

Az első a három fordítás közül, amelyről szólni fogok, abban a József Attila verseiből készített válogatásban olvasható, amelyik 1988-ban elnyerte az Amerikai Költői Akadémia Landon Translation Prize nevű díját (József 1987), és bekerült Harold Bloom nyugati kánonról írt könyvének a függelékébe (Bloom 1994, 558). Fordítója, Peter Hargitai 1947-ben Magyarországon született, de már 1956-ban az Amerikai Egyesült Államokba költözött. A másik két változat társszerzővel készült. Az egyik vállalkozás esetében Tótfalusi István lehetett a nyersfordítás elkészítője, ki saját versein kívül sok angolból fordított költeményt is közölt magyarul. Munkatársa, Michael Beevor már Kabdebó említett válogatásában is szerepelt fordítóként. Átköltésüket abból az angol nyelvű József Attila-válogatásból idézem, mely Kabdebó Tamás szerkesztésében, egy magyar és egy nyugati kiadó közös köteteként, éppúgy az 1999-ben megrendezett Frankfurter Könyvvásárra jelent meg (József 1999a, 56–59), mint az a könyv, amelyből a másik fordítást emelem ki. Két, Dallasban működő egyetemi oktató készítette. Zsuzsanna Ozsváth nyersfordítását az angliai születésű költő és értekező, Frederick Turner alakította át verssé

(József 1999b, 111–113). Megjegyzéseim angol s amerikai olvasókkal folytatott eszmecsere eredménye. Különös hálával tartozom Thomas E. Cooper egykori amerikai doktori hallgatónak, aki maga is fordít verseket magyarból angolra.

Kiindulópontként az első versszakot teljes egészében idézném, szembesítve József Attila szövegét a három fordítással.

*Földtől eloldja az eget
Dawn sifts heaven from earth
Sky is unloosed from earth by dawn
The dawn dissevers earth and skies
a hajnal s tiszta, lágy szavára
and all the insects and children
whose clear and easy words invite
and at its pure and lovely bidding
a bogarak, a gyerekek
swirl into sunlight.
beetles and children, and they come
the children and the dragonflies
kipörögnek a napvilágra;
Everywhere the brilliant lightness.
tumbling into the light of day;
twirl out into the sunworld's budding;
a levegőben semmi pára,
Last night the leaves lit
there's no haze in the atmosphere,
no vapour dims the air's receding,
a csilló könnyűség lebeg!
The trees like tiny butterflies.
The sparkling lightness floats around!
A twinkling lightness buoys the eyes!
Az éjjel rászálltak a fákra,
During the night, like butterflies,
Last night into their trees were gliding
mint kis lepkék, a levelek.
The leaves have settled on the trees.*

The leaves, like tiny butterflies.

Már első olvasásra is érzékelhető nemcsak az, hogy Hargitainál a versszak nyolc helyett csak hat sorból áll, de az is, mennyire más cél vezethette a két fordító párost. Beevor és Tótfalusi lényegében a magyar prózafordítókhoz hasonlóan figyelmen kívül hagyja a jelentő világát. Szövegük segítheti a magyarul valamennyire tudó olvasót József Attila költeményének megértésében, de nem keltheti vers hatását, ha valaki számára nem hozzáférhető az eredeti. Turner és Ozsváth változatában észrevehető a törekvés a rímek újraalkotására, ám a második és negyedik sor utolsó szava („bidding”, „budding”) fölveti a kérdést, mennyire lehet sikeres az ilyen próbálkozás, ha egyszer a második esetben a hangbeli hasonlóság kényszere a jelentésnek olyan bővítését eredményezi, amely idegen a költemény világától. A kérdés megválaszolásához talán célszerű elolvasni a következő szakaszt:

*Kék, piros, sárga, összekent
I have seen
Blue, red and yellow poly-daubed
Blue, yellow, red, they flocked my dream,
képeket láttam álmaimban
blue, red, yellow in dreams
pictures I saw in dreams at night,
smudged images the mind had taken,
és úgy éreztem, ez a rend –
and felt the order of things –
I felt it was the order of things
I felt the cosmic order gleam –
egy szálló porszem el nem hibbant.
Not one stone out of kilter.
With not a floating mote misplaced.
And not a speck of dust was shaken.
Most homályként száll tagjaimban
Dreams oil joints,*

my dream now spreads out to my limbs
My dream's a floating shade; I waken;
álmom s a vas világ a rend.
and machines become the order of things.
gloom-like, the iron world's the order.
Order is but an iron regime.
Nappal hold kél bennem s ha kinn van
The moon rises by day,
By day a moon would rise, at night
By day, the moon's my body's beacon,
az éj – egy nap süt idebent.
the sun by night.
a sun would shine in my soul.
By night, an inner sun will burn.

Az első fordító ezúttal megtartja a sorok számát, amiből arra lehet következtetni, hogy az általa költött angol szövegben a szakaszok nem egyforma terjedelműek. Megkockáztatható a föltevés, hogy Hargitai hallgatólagosan azt tekinti alapelvnek, amit Kosztolányi 1913-ban így fogalmazott meg: „Alkotásnak látom a műfordítást, nem másolásnak. (...) Műfordításaim nem úgy viszonylanak az eredetihez, mint a festmény a festmény másolatához, inkább úgy, mint a festmény a tárgyhöz, melyet ábrázol” (Kosztolányi 1988, 2: 531). Csak a harmadik fordítás készítői törekednek rímelésre, de föltehető a kérdés, érdemes-e a rím kedvéért „költőiesíteni”, ha maga a rím is tökéletlenre sikerül. A „hibbant”-hoz képest a „misplaced” és a „shaken” egyaránt prózai, az „én úgy éreztem, ez a rend –” szikár pontosságához képest a jelző nagyzó, a második ige pedig szándékoltan modoros bővítés: „I felt the cosmic order gleam”. Nyilvánvaló, hogy a legutolsó szóra a rím kedvéért van szükség, de elfogadható-e az ilyen indok, várható-e az olvasótól, hogy a „gleam” és a „burn” szavakat egymással rímelőnek fogadja el? A lélek emlegetése, illetve a képzavar („belső nap”) arra enged következtetni, hogy az utolsó négy szóval szemmel láthatóan egyik fordító sem tudott mit kezdeni.

Megkockáztatható az észrevétel, hogy az *Eszmélet* tökéletesen megtestesíti az ellentmondást, mely szerint „a nyelvnek réginek kell lennie, a műalkotásnak viszont újnak” (Luhmann 2000, 22). Míg az eredeti költemény látszólag egyszerű szavakkal sokat, addig a körülményeskedő átköltések választékos szavakkal sokkal kevesebbet mondanak. A jelentő szintjén szűkül, a jelentett síkján bővül a szöveg, s az eredmény aligha költészet.

Sovány vagyok, csak kenyeret
Living only on bread
I am thin, just bread I eat sometimes,
I'm gaunt, sometimes bread's all I touch,
eszem néha, e léha, locska
I reach for something
amongst these frivolous prattling souls
I seek amid this trivial chatter
lelkek közt ingyen keresek
more certain than dice
it is for love that I seek things
unrecompensed, and yearn to clutch,
bizonyosabbat, mint a kocka.
And frivolity.
Which are more sure than the throw of dice.
What has more truth than dice, more matter.
Nem dörgölődzik sült lapocka
Roast beef does not rub
There's no roast shoulder nuzzling at
No roast rib warms my mouth and platter,
számhoz s szívemhez kisgyerek –
against my mouth. Lips,
my lips, or children at my heart.
no child my heart, foregoing such -
ügyeskedhet, nem fog a macska
however clever; cannot catch it,
For all their skills cats can't catch mice
the cat can't both, how deft a ratter,

*egyszerre kint s bent egeret.
Nor the cat eat the mouse
Outside and inside all at once.
Inside and outside make her catch.
Both inside and out.*

Az első fordítás ezúttal kilenc sorra növeli a szakasz terjedelmét, s ez még nyomatékosabban kiemeli, hogy alkotó átírásról van szó.

Mire lehet visszavezetni, hogy a másik két angol szövegről nem mondható ugyanez? Talán részben a jelentő ismétlődésének („néha, e léha, locska lelkek közt”) hiányára, a magyarázkodó kiegészítésekre (az „ingyen keresek / bizonyosabbat” helyén „it is for love that I seek things”), s az igéknek („dörgölődzik”, „ügyeskedhet”) névszókkal való kicserélésére.

A továbbiakban azután e legutóbbi átalakításnak a megfordítottjára is akad példa. Most már csak a harmadik fordítást idézem, hiszen az első új szakaszolást teremt – az „öntudat” („Consciousness.”) szót például önálló egységgé emeli –, a másodikat pedig önmagában, a magyar szöveg nélkül nem is lehet költői erőfeszítésnek tekinteni. A harmadik angol változatban az eredeti szöveg mintegy választékos ruhát kap magára: az „ifjuságod” „boyhood” lesz, a köznyelvi „fényes, harmatos” helyére erőszakolt metaforikus összetétel („dew-starred”) kerül. Ha József Attila beéri a létigével, ez a fordítás kötőszavakkal egymáshoz kapcsolt igéket halmoz:

*Csak ami nincs, annak van bokra,
csak ami lesz, az a virág,
ami van, széthull darabokra.*

*Only unbeing can branch and feather,
only becoming blooms at all;
what is must break, or fade, or wither.*

A későbbi szakaszokban a harmadik fordítás mintegy érthe-

többé akarja tenni a verset, pótolja a hiányt, kiegészíti a magyar szöveget. Az „arany öntudat”-ból „the gold awareness of the real” lesz, és legalább két másik sorra jellemző olyan magyarzó elemmel bővítés, amely egy alany, vagy hátravetett értelmező beiktatásával teljesen megváltoztatja a szöveg jellegét. Ha az angolt visszafordítjuk magyarra, József Attila verse azt állítaná, hogy „az óra egyet ütött” s „Hallottam az eső nevetését, lüktetését” („pattern”).

Ahogy az *Ulysses* Szentkuthy készítette változata valószínűleg a jobb magyar prózafordítások közé tartozik, úgy Frederick Turner *Consciousness* című átköltése is hihetőleg lényegesen színvonalasabb, mint a magyarból készült versfordítások túlnyomó többsége. Mint angol vers, messze elmarad az eredeti mögött, nemcsak a részletek megoldásának kérdéses volta miatt, hanem azért is, mert alapjában véve félreértelmezi a szöveget. A magyar költemény szerint „hever egymáson a világ”, a fordítás szerint „the universe embraces all”, azaz az univerzum mindent átölel, magában foglal. Óhatatlanul is adódik a végkövetkeztetés, mely szerint a félreértelmezésnek a szó szerinti jelentés szándékos vagy öntudatlan mellőzése is lehet az oka. Azt viszont el kell ismernünk, hogy a legszabadabb átköltés döntő részletekben nem költőiesít, s ez bizonyult a legsikeresebbnek – 1999-ben már az ötödik kiadásban jelent meg.

Nehogy valaki arra gondoljon, hogy egyoldalúak a legnagyobbnak tekinthető angol nyelvterület ismerete alapján megfogalmazott észrevételeim, két olyan véleményt idézek, amely a költő születésének századik évfordulójára készült más nyelvű fordításokat minősít. Francia anyanyelvű, de a magyar irodalmat eredetiben olvasó doktori hallgató állapította meg, hogy Franciaországban József Attila „tisztelete inkább életrajzi vagy történelmi elemeken alapszik, mintsem magának az életműnek a befogadásán” (Aude 2005, 266), a göttingai egyetem magyar oktatója pedig így minősítette József Attilának az évfordulóra megjelent új német nyelvű fordítását: „ismét elveszett egy nagy lehetőség” (Rab 2005, 117).

A francia fogadtatás elemzője történeti okkal próbálja magyarázni a visszhang szerénységét. József Attila életművének ismert méltatóját idézi, ki azt állította: franciaországi tartózkodása alatt József Attila – szemben Illyés Gyulával – nem tudott érintkezést teremteni az ottani szellemi élet képviselőivel, „csak Marcel Sauvage-zsal vagy Michel Seuphorral sikerült kapcsolatba lépnie, akikről ma már Párizsban senki sem tudja, kik voltak” (Aude 2005, 264). Michel Seuphort, az 1929-ben alapított „Cercle et Carré” s a két évvel később létrehozott „Abstraction-Création” mozgalom alapítóját az elvont festészet jelentős művelője s az avant-garde megbecsült elméletírói közé szokás sorolni. Festményei s grafikai világszerte láthatók nagy közgyűjteményekben, *L'art abstrait* (Paris: Galerie Maeght, 1949) című munkáját sok nyelvre lefordították, *Dictionnaire de la peinture abstraite* című könyve 1957-ben egyszerre jelent meg a párizsi Fernand Hazan és a londoni Methuen kiadásában, Mondrianról írt alapvető monográfiája ugyanekkor a Thames and Hudson sorozatában került nyilvánosságra – mindháromra Sir Herbert Read is hivatkozik a modern festészetről magyarul is kiadott áttekintésében (Read 1959, 347–348). Seuphor más munkáira is lehetne utalni annak igazolására, hogy József Attila Párizsban a nemzetközi avant-garde kimagasló képviselőjével ismerkedett meg, ki nagyon sok jelentős költővel állt kapcsolatban.

Annyiban talán még távoli párhuzam is vonható József Attila és Csontváry életművének hatástörténete között, hogy a költő esetében sem a korai visszhangtalanság okolható az értelmezés későbbi buktatóiért. Köztudott, hogy Kosztolányi-tól Veres Péterig, Kassáktól Németh Andorig, Féja Gézától Karácsony Sándorig ismert kortársak értékelték József Attila költészetét. Szabó Lőrinc 1939-ben a német fővárosban tartott előadásában is méltatta munkásságát. A későbbi torzítások ártottak az életmű megítélésének, nemcsak Magyarországon, de még külföldön is. Stephan Hermlin, az egykori Kelet-Németország hivatalos szerzője a pártosság jegyében válogatott verseiből, és a tőle vagy munkatársaitól származó fordítások

aligha győzhettek meg bárkit is arról, hogy József Attila jelentős költő volt.

Leegyszerűsítés úgy gondolni, hogy „a fordíthatóság a tapasztaláson és az értelmén múlik, a fordíthatatlanság viszont a hiten, amely önmagában fordíthatatlan fogalom” (Assman 1996, 33). Egységesülő világunkban érdemes különös nyomatékkal emlékeztetni arra, hogy a nyelvtől függő irodalom értelmezése a többi művészetnél sokkal inkább ki van téve helyi hagyományok korlátainak. Idegen prózai művek magyar változatának fogyatékoságai elnézőbbé tehetik a közvéleményt a magyar költészet nemzetközi visszhangtalansága iránt. Érdemes mérlegelni Kosztolányi 1930-ban keltezett eszmefuttatását: „Itthon kell versenyre kelniünk a világ nagy szellemeivel. Ne áltassák magukat azok a kiválóbbak vagy szerencsésebbek, kiknek könyvei esetleg külföldi piacokon is futnak, hogy ott buzogányukkal beverhetik a dicsőség érckapuit. Különlegességek maradnak arrafelé, örökre, szívesen vagy nem szívesen látott vendégek. Nem is az a fontos, ami ott künn történik velük. Az a fontos, ami itthon történik. Ha mégoly mesterkéz ültette át idegen idiómába verseiket, rímeik bágyadtabban csengenek, párbeszédek lötyögnek, célzásaik fele elsikkad. Boszorkányos mesterségünkben a forma a lényeg, az árnyalat. Mindnyájan messzire visszanyúló, tétova emlékekből táplálkozunk, víziókból és hallucinációkból, egy-egy szó hallucinációjából, mely évszázadok sziklabarlangján sejtelmes echót ver. Sajnálom, hogy nem mondhatok eredetibbet, de minden irodalom csak a nyelv lelkéből lelkezhethet. (...) Minden nagy költészet családis. A család tagjai az idegen számára jelentéktelen, érthetetlen adomákat mesélnek egy kisgyerekről, aki hajdanában mindnyájunk ismerőse volt, emlékeznek valamire, amire az idegen nem emlékezhethet, és elmosolyodnak. Valami ilyesmihez hasonló a költészet. Nyelvünk szellemében él, melyben összeforradunk valamennyien, akármiféle politikai hiten élünk. Nem dicsekszünk azzal, hogy hűek vagyunk ehhez a nyelvhez. Mi magunk vagyunk a hűség. Nem állítjuk azt sem, hogy csak vele, általa, érette lélegzünk. Mi magunk vagyunk

ez a nyelv. Vér vízzé válhat, pártot is üthet, de ez a szellemi közösség megronthatatlan, elmozdíthatatlan” (Kosztolányi 1976, 18–19).

HIVATKOZÁSOK

- Aczel, Richard (2000) Adam Makkai (ed.) *In Quest of the 'Miracle Stag': The Poetry of Hungary. An Anthology of Hungarian Poetry from the 13th Century to the Present in English Translation. Vol. 1, Hungarian Studies*, 14.1: 127–130.
- Adorno, Theodor W. (1971) Versuch über Wagner. In *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 13: 7–148.
- Assmann, Jan (1996) Translating Gods: Religion as a Factor of Cultural (Un)Translatability. In Budick, Sanford and Wolfgang Iser (eds.) *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*. Stanford, CA: Stanford University Press, 25–36.
- Aude, Sophie (2005) József Attila Franciaországban: Egy idegen költő hányattatásai, sivatagok és révészek közt. In Erdős Katalin (szerk.) *„Híres vagy, hogyha ezt akartad...”: József Attila recepciója külföldön*. Budapest: Balassi Bálint Magyar Kulturális Intézet, 261–282.
- Balzac, Honoré de (1979) *La Comédie humaine X: Études philosophiques*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Márkosfalvi Barabás Miklós (1944) *Önéletrajz*. Kolozsvár: Erdélyi Szépművés Céh.
- Bartalus István (1876) *Művészet és nemzetiség: Székfoglaló*. Budapest: MTA.
- Bauer, Yehuda (2001) *Rethinking the Holocaust*. New Haven, CT and London: Yale University Press.
- Beke László – Gábor Eszter – Prakfalvi Endre – Siva József – Szabó Júlia (2002) *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Budapest: Corvina.
- Berg, Klaus van den (2003) Die *Meistersinger* as Comedy: The Performative and Social Signification of Genre. In Vazsonyi, Nicholas (ed.) *Wagner's Meistersinger: Performance, History, Representation*. Rochester, NY: Rochester University Press, 145–164.
- Bermbach, Udo (2000) Des Sehens selige Lust: Einzige Stationen des *Ring*-Interpretationen seit 1878. *Bayreuther Festspiele 2000*, 44–56.
- Bloom, Harold (1994) *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York – San Diego – London: Harcourt, Brace and Co.

- Bochmeyer, Dieter (1992) The Question of Anti-Semitism. In Müller, Ulrich and Peter Wapnewski (eds.) *Wagner Handbook*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 166–185.
- Bonnefoy, Yves (1997) Une journée dans la vie de Prospéro. In Shakespeare, William *Le Tempête*. Paris: Gallimard, 7–77.
- Boulez, Pierre (1981) Le temps re-cherché. In *Boulez à Bayreuth*. Baarn: Phonogram, 38–47.
- Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Boyden, Matthew (2004) *Richard Strauss*. Ford. Borbás Mária. Budapest: Európa.
- Brendel, Alfred (2002) *The Veil of Order: In Conversation with Martin Meyer*. London: Faber and Faber.
- Brettel, Richard R. (1999) *Modern Art 1851–1929: Capitalism and Representation*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, Clive (1992) Performing Practice. In Millington, Barry and Steward Spencer (eds.) *Wagner in Performance*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 99–119.
- Butt, John (2002) *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Craske, Matthew (1997) *Art in Europe 1700–1830: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Cuzin, Jean-Pierre – Dimitri Salmon (1997) *Georges de La Tour: Histoire d'une redécouverte*. Paris: Gallimard.
- Dahlhaus, Carl (1980) *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Transl. Mary Whittall. Berkeley, CA: University of California Press.
- Dahlhaus, Carl (1988) *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber Verlag, 1988.
- Daniels, Stephen (1999) *Joseph Wright*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Danto, Arthur C. (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- Danto, Arthur C. (1990) *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Day, Timothy (2000) *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press.
- Dennis, David B. (2003) The Most German of All Operas: *Die Meistersinger* through the Lens of the Third Reich. In Vazsonyi, Nicholas

- (ed.) *Wagner's Meistersinger: Performance, History, Representation*. Rochester, NY: Rochester University Press, 98, 119.
- D'Houdières, Bruno (1998) Wilhelm Furtwängler compositeur ou l'éthique d'un artiste. In Krahnert, Sebastian (Hg.) *Furtwängler-Studien I*. Berlin: Ries und Erler, 46–69.
- Donington, Robert (1974) *Wagner's „Ring“ and Its Symbols*. 3rd ed. London: Faber and Faber.
- Dudar, Helen (1995) Time stands still in the harmonious world of Vermeer. *Smithsonian*, November, 110–119.
- Düchting, Hajo (1997) *Paul Klee: Painting and Music*. Transl. Penelope Crowe. Munich – New York: Prestel.
- Eckert, Nora (2001) *Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Eliot, T. S. (1971) *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ed. Valerie Eliot. San Diego – New York – London: Harcourt, Brace and Co.
- Emmerich, Peter (2006) „...des Ringes waltet/wer ihn gewinnt“: Die Ring-Inszenierungen bei den Bayreuther Festspielen 1976 bis 2004 – Ein summarischer Überblick. In *Die Szene als Modell: Die Bühnenbildmodelle des Richard-Wagner-Museums und der „Ring des Nibelungen“ in Bayreuth 1876–2000*. München–Berlin: Deutscher Kunstverlag, 103–118.
- Fischer, Edwin (1961) *Ludwig van Beethoven zongoraszonátái*. Ford. Jemnitz Sándor. Budapest: Zeneműkiadó.
- Fitfield, Christopher (1992) Conducting Wagner: The Search for the Melos. In Millington, Barry and Steward Spencer (eds.) *Wagner in Performance*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1–14.
- Fischer-Dieskau, Dietrich (1976) *Wagner and Nietzsche*. Transl. Joachim Neugroschel. New York: The Seabury Press.
- Flaubert, Gustave (1973) *Correspondance*. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Fry, Roger (1956) *Vision and Design*. New York: Meridian Books.
- Furtwängler, Elisabeth (1979) *Über Wilhelm Furtwängler*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.
- Furtwängler, Wilhelm (1956) *Vermächtnis: Nachgelassene Schriften*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.
- Furtwängler, Wilhelm (1966) *Ton und Wort: Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.

- Furtwängler, Wilhelm (1980) *Aufzeichnungen 1924–1954*. Hg. Elisabeth Furtwängler und Günter Birkner. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.
- Fülep Lajos (1976) Műkedvelők bővedje. In *Művészet és világnézet: Cikkek, tanulmányok 1920–1970*. Budapest: Magvető, 399–404.
- Goehr, Lydia (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gömöri, George and George Szirtes (eds.) (1996) *The Collonade of Teeth: Modern Hungarian Poetry*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Gönczi Tamás (2002) *Napúton: Ősvallás, mítosz, tradíció Csontváry írásaiban, művészetében*. Budapest: URÁNUSZ.
- Grey, Thomas S. (2003) Masters and their Critics: Wagner, Hanslick, Beckmesser, and *Die Meistersinger*. In Vazsonyi, Nicholas (ed.) *Wagner's Meistersinger: Performance, History, Representation*. Rochester, NY: Rochester University Press, 165–189.
- Haffner, Herbert (2003) *Furtwängler*. Berlin: Parthas.
- Haskell, Francis (1976) *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. London: Phaidon.
- Hollier, Denis (ed.) *A New History of French Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- James, Henry (1963) *Selected Literary Criticism*. Ed. Morris Shapira. London: Heinemann.
- Joyce, James (1960) *Ulysses*. London: The Bodley Head.
- Joyce, James (1974) *Ulysses*. Ford. Szentkuthy Miklós. Budapest: Európa.
- József Attila (1987) *Perched on Nothing's Branch: Selected Poetry*. Transl. Peter Hargitai. Tallahassee, FL: Apalachee Press.
- József Attila (1999a) *Poems and Fragments*. Maynooth–Budapest: Cardinal Press – Argumentum.
- József Attila (1999b) *The Iron-Blue Vault: Selected Poems*. Transl. Zsuzsanna Ozsváth and Frederick Turner. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Kabdebo, Thomas (ed.) (1976) *Hundred Hungarian Poems*. Manchester: Albion Editions.
- Kaiser, Joachim (1999) *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Kemény Zsigmond (1968) *Zord idő: Regény*. Budapest: Szépirodalmi.
- Kermode, Frank (2000) *Shakespeare's Language*. London: Penguin Books.

- Keserü Katalin (1999) *Rippl-Rónai, Csontváry, Gulácsy*. Budapest: Noran.
- Kittler, Friedrich A. (1999) *Gramophone, Film, Typewriter*. Transl. Geoffrey Winthrop and Michael Wutz. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Klaniczay Tibor (1966) A Csontváry-kérdés. *Kritika*, 4.1: 3–13.
- Kosztolányi Dezső (1976) Lenni vagy nem lenni. In *Látjátok, feleim*. Budapest: Szépirodalmi, 5–20.
- Kosztolányi Dezső (1988) *Idegen költők*. Összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1990) *Nyelv és lélek*. Válogatta és sajtó alá rendezte Réz Pál. Budapest–Újvidék: Szépirodalmi–Forum.
- Kosztolányi Dezső (1992) *Édes Anna: Regény*. Szerk. Veres András. Budapest: IKON (Matúra Klasszikusok).
- Kupfer, Harry (2003) We Must Finally Stop Apologizing for *Die Meistersinger!*: A Conversation with Harry Kupfer. In Vazsonyi, Nicholas (ed.) *Wagner's Meistersinger: Performance, History, Representation*. Rochester, NY: Rochester University Press, 39–50.
- Lehel Ferenc (1922) *Csontváry Tivadar: A posztimpreszionista festés magyar előfutára*. Budapest: Amicus.
- Lockspeiser, Edward (1973) *Music and Painting: A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*. New York: Harper and Row.
- Luhmann, Niklas (2000) *Art as a Social System*. Transl. Eva M. Knodt. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Makkai Ádám (ed.) (1996) *In Quest of the 'Miracle Stag': The Poetry of Hungary. Hungarian Poetry from the 13th Century to the Present in English Translation*. Vol. 1. Chicago–Budapest: Atlantis–Centaur–M. Szivárvány–Corvina.
- Marosi Ernő (1995) *Kép és hasonmás: Művészet és valóság a 14-15. századi Magyarországon*. Budapest: Akadémiai.
- Mezei Ottó (1998) A szimbolizmus új értelmezése Csontvárynál. In *Szabakőműves gondolatok*. 3. kiad. Budapest: Belvárosi Könyvkiadó, 156–169.
- Dr. Vitéz Nagy, Zoltán (1941) *Új magyar művészet: Száz év szobrászata és festészete*. Budapest: Athenaeum.
- Nattiez, Jean-Jacques (1983) *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau: Essai sur l'infidélité*. Paris: Christian Bourgois.
- Nattiez, Jean-Jacques (1992) „Fidelity” to Wagner: Reflections on the Centenary *Ring*. In Millington, Barry and Steward Spencer (eds.)

- Wagner in Performance*. New York and London: Yale University Press, 75–98.
- Németh Lajos (1964) *Csontváry Kosztka Tivadar*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Orrey, Leslie (1987) *Opera: A Concise History*. Revised and updated edition by Rodney Milnes. London: Thames and Hudson.
- Pap Gábor (1992) *A Napút festője: Csontváry Kosztka Tivadar*. Debrecen: Pódium Műhely Egyesület.
- Parsifal: Die Tempi der Dirigenten–Von Pierre Boulez bis Arturo Toscanini (2005) *Gondrom Festspiel Magazin*, 37.
- Pater, Walter (1986) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Ed. Adam Phillips. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Pavis, Patrice (2003) *Előadáselemzés*. Ford. Jákfalvi Magdolna. Budapest: Balassi.
- Pertorini Rezső (1997) *Csontváry patográfiája*. Reprint. Budapest: Akadémiai.
- Philip, Robert (2004) *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven and London: Yale University Press.
- Pound, Ezra (1954) *Literary Essays*. Ed. T. S. Eliot. London: Faber and Faber.
- Rab Irén (2005) József Attila németországi recepciója. In Erdős Katalin (szerk.) „Híres vagy, hogyha ezt akartad...”: József Attila recepciója külföldön. Budapest: Balassi Bálint Magyar Kulturális Intézet, 108–127.
- Read, Herbert (1959) *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames and Hudson.
- Reed, Christopher (ed.) (1996) *A Roger Fry Reader*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Reitlinger, Gerald (1982) *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Picture Prices 1760–1960*. New York: Hacker Art Books.
- Reynolds, Sir Joshua (1992) *Discourses*. Ed. Pat Rogers. London: Penguin Books.
- Romváry Ferenc (1996) Csontváryról hitelesen. *Új Művészet*, 7. 1-2: 64–67.
- Romváry Ferenc (1999) *Csontváry Kosztka Tivadar*. Pécs: Alexandra.
- Rosen, Charles (1995) *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rosen, Charles and Henri Zerner (1984) *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth Century Art*. London: Faber.

- Ruskin, John (é. n.) *Modern Painters: Of General Principles and of Truth*. Boston: Dana Estes and Co.
- Scheele, Christoph (2000) Adam Makkai (ed.) *In Quest of the 'Miracle Stag': The Poetry of Hungary. Hungarian Poetry from the 13th Century to the Present in English Translation. Vol. 1, Hungarian Studies*, 14.1: 130–134.
- Schoenberg, Arnold (1975) *Style and Idea: Selected Writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Shaw, George Bernard (1967) *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring*. New York: Dover.
- Solkin, David H. (1992) *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*. New Haven, CT and London: Yale University Press.
- Somfai László (1996) *Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Spotts, Frederic (1994) *Bayreuth: A History of the Wagner Festival*. New Haven and London: Yale University Press.
- Szabadi Judit (1979) *A magyar szecesszió művészete: Festészet, grafika, szobrászat*. Budapest: Corvina.
- Szabó Júlia (2000) *A mitikus és a történeti táj*. Budapest: Balassi.
- Stravinsky, Igor (1962) *An Autobiography*. New York: W. W. Norton and Company.
- Stravinsky, Igor (1982) *Themes and Conclusions*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Stravinsky, Igor and Robert Craft (1982) *Dialogues*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Szegedy-Maszák Mihály (1998) A nyelvhasználat megújításának hagyománya a modern regényírásban. In *Irodalmi kánonok*. Debrecen: Csokonai, 94–124.
- Szegedy-Maszák Mihály (2004) Az értelmezés fordulatai (Henry James: *The Turn of the Screw*). *Alföld*, 55.11: 30–42.
- Taruskin, Richard (1995) *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Thienemann, Tivadar (1931) *Irodalomelméleti alapfogalmak*. Pécs: Danubia.
- Thuillier, Jacques (1993) *Georges de La Tour*. Paris: Flammarion.
- Todorov, Tzvetan (1978) *Symbolisme et interprétation*. Paris: Seuil.
- Vermeil, Jean (1993) *Conversations with Boulez: Thoughts on Conducting*. Transl. Camille Nash. Portland, Oregon: Amadeus Press.

- Vaget, Hans Rudolf (2003) „Du warst mein Feind von je”: The Beckmesser Controversy Revisited. In Vazsonyi, Nicholas (ed.) *Wagner's Meistersinger: Performance, History, Representation*. Rochester, NY: Rochester University Press, 190–208.
- Wagner, Cosima (1983) *Napló 1869–1883: Válogatás*. Válog., szerk., utószó Kroó György. Ford. Hamburger Klára. Budapest: Gondolat.
- Wagner, Richard (é. n.) Über das Dirigieren (1869). In *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Hg. Wolfgang Golthar. Berlin–Leipzig–Wien–Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong und Co., 8: 261–337.
- Weiner, Marc A. (1995) *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Wolff, Christian (2000) *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W. W. Norton and Co.

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 szótágból áll' mondatban viszont említjük, idézzük ugyanezt a szót” (Genette 1999, 235–236). 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 őrzáratának fekete háttéréből”. 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 Venus* (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 szövegekönvire, mintsem a zenére vonatkozik. Szeretném elkerülni a társművészetek avatatlan taglalását, ezért az irodalmi szövegekre próbálom összpontosítani a figyelmet.

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 Sorrel 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 nevetségesé váljék; a *Titkos házasság*-ban szereplő Caroline

kétségbeesésének isteni hangja ugyanis könnyekre fakasztotta.” Ugyanez a jelenet egyszersmind 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 Julienel.

Közismert tény, hogy Stendháltól eltérően Hoffmann nemcsak írt zenéről, de zeneszerző is volt, sőt festéssel és rajzolásal is foglalkozott. Valószínűleg ezzel is magyarázható, hogy a „rendszerközi idézet” („cross-system quotation”, Goodman 1978, 52-55) 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 némajáték”-nak („verbal pantomime”) nevezte ezt az eljárást (Scher 1968, 62, 77).

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 az „Emlék az 1809. esztendőből” alcímet viseli, Gluck pedig már 1778-ben meghalt –, de akár a „szerzői értelmezés” képtelenségét, érvénytelenségét is.

„Az elbeszélő a zene iránti szeretetén keresztül ismét a csodálatos területére jut” (Nehring 1981, 71). Ez az összehasonlító megjegyzés kiemeli azt, ami közös a *Gluck lovag* és a *Don Juan* szerkezetében. A történetmondó mindkét esetben előadá-

son vesz részt. A későbbi alkotásban idézetek találhatók az olasz szövegkönyvből, 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 tömegben, amelyet ugyanúgy összegabalyít, mint a vitéz Roland a zsarnok Cymork hadseregét; mindenki egymás hegyén-hátán bukfencezik, 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 művész, 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 Signorá-t?” – egy „szelencéből egy csiptenyi tubákot vevő bölcs ember” így válaszol: „Bajosán, mert a Signora ma pontosan két órákor meghalt.” 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 összetevőket. A *Kreisleriana* címen ismert sorozatban az elbeszélés általában a vallomásnak és az értekezésnek rendelődik alá. Nemcsak *A zene ellensége* (1814) című, gye-
rekkori emlékek sugallta történetre vonatkozhat e megállapítás – melyben a zenei utalások a macskák zenei tehetségéről s a kutyák zenével szemben megnyilvánuló értetlenségéről szóló gondolatokkal párosulnak –, hanem arra is, mely *Johannes Kreisler karmester zenei szenvedései* (1810) címmel a *Goldberg variációk* előadásáról ad számot.

„Minden művészet állandóan a zene rangjára (condition) törekszik” (Pater 1986, 85). E jól ismert állításnak Hoffmann műveiben lehet megtalálni az előzményeit. A történeteiben különböző zeneművekről adott értelmezései a *Gondolatok a zene magas értékéről* (1812) című, részben párbeszédessé szövegben megfogalmazott állítás felé mutatnak, mely a művészetnek a polgári életben játszott szerepére vonatkozik. A művészi és polgári értékek kettősségét érintő észrevételeket itt annak állítása egészíti ki, hogy a zene magasabbrendű, mint az irodalom és a képzőművészetek. A romantikára jellemző az előítélet, hogy a befogadás rövidebb folyamat egy festményénél, 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 (vostellen).” 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 énterében írt elbeszélése, *Az ovális arckép* kiindulópontul szolgálhat ilyesféle érveléshez. A színhely „bizarr építészetnek” minősülő öreg kastély „távoleső 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 szüle-

tésű 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 vászonnól”. 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*, egyszersmind 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 (Derrida 1990, 41). Csak fokozza az iróniát, hogy a kitalált képzőművészeti alkotás kitalált szöveg függvénye.

Poe műve annyiban Hoffmann történeteivel hasonlít, hogy önértelmezéssel 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.

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 arcképét. 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 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 mimétikus 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 Venus* 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 hátteret 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 találnak 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 nyakadat” – mondja az egyik helyi lakos. Társának a szoborra vonatkozó szavai mintha 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” (James 1957, 171), mely arra irányítja a figyelmet, miként változik át egy vallásos kegytárgy művészetté. A műalkotás életének időbeliségét érzékelteti „a feketészöld 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 (James 1957, 169–172; James 1956, 292). 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 kétségbevonja a modell létezését: „kétlem, hogy az ég valaha is teremtett ilyen asszonyt.”

Úgy látszik, a művészet értéke 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: rajzot készít a szoborról. Húsz 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 jövődöbelijének 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.

A gunyoros „Utóirat” arról tudósít, hogy a szobrot nem sikerült hasznos tárgyá 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 díszítőelem. Közülük a legfontosabb az *Utazás Cytherae-be* című, a negyedik fejezetben található. Az

elbeszélő földézi egy találkozását a címszereplővel. „Újra Loisy-ban voltam a búcsún (fête patronale).” Az ünnepek 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 Valoisból” – és a szövegekörnyezet nem teszi könnyen eldönthetővé, milyen mértékig van szó visszaemlékezésről, „egykori gálás ünnepek képének” újrajátszásáról. Annyi bizonyos, hogy e rész különös jelentőségre tesz szert a történet további alakulása során. A hatodik fejezetben ismét földéződik a tizennyolcadik 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 való 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” (Proust 1965, 190), 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” (Levey 1992, 63). E kép Nerval elbeszélésében afféle öntükor (mise-en-abyme). Arra emlékeztet, hogy az

elbeszélőnek a múltba való visszatérése voltaképp a képzelet 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 a 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?” Loisy-ba 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 Syvie-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 pusztán szemlélője a látványnak.

Három lány kelti föl az elbeszélő érdeklődését: Adrienne, „az apáca”, Sylvie és Aurélie, a színésznő. Mindhárom szerelem beteljesületlen marad. Az érzékiség 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 a 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” (Vidal 1992, 36).

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

„Két író lakozik Balzacban – az egyik keresetlen (spontaneous), a másik körültekintő (reflective)” (James 1878, 109). 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 realisztikusabb 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 (James 1963, 210, 196).

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 legtalányosabb 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 Staatsgemälde-sammlung, München) alakítja át történetté. A festményen két zenész, egy karmester és hallgatóság látható, vagyis Hoffmann elbeszélését a 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 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 meg-

határozó szerepét hangoztatták. Negyedévvvel később ugyan-
ebben a folyóiratban került az olvasók elé *Az ismeretlen remek-
mű* első változata.

Miben rejlik Balzac „conte”-nak nevezett művének eredeti-
sége? Mindenekelőtt a „valódi” s az „elképzelt” viszonyának
bonyolításában. Nicolas Poussin és a főként Catherine de
Médicis nagyalakú arcképeinek alkotójaként ismert flamand
művész, Franz Porbus (1570–1622) szerepel a művészettörté-
netben, Frenhofer viszont Balzac leleménye. Mabuse, azaz Jan
Gossaert (1475k.–1533/36), kinél Frenhofer tanult, viszont
szintén a művészettörténet ismert alakja, ki jórészt Antwerpen-
ben és Utrechtben működött. A „tényleges” összefonódik
a „kitalálttal”, s így kölcsönösen átminősítik egymást. A kétfé-
le hitelesség keveredése némileg elbizonytalaníthatja az olva-
sót, milyen érvényességet is tulajdoníthat az elbeszélteknek.

E kettősség mellett az is hozzájárul az elbeszélés összetett-
ségéhez, hogy nincs véglegesnek tekinthető szövege. Nemcsak
Frenhofer „remekművének”, de Balzac elbeszélésének
azonossága is kérdésesnek tekinthető. Az átdolgozás hatásá-
nak elbeszélése legalább négyféle változatban létezik. A leg-
korábbi a „Fantasztikus mese” alcímmel, két folytatásban je-
lent meg, a *L'Artiste* 1831. július 31-i és augusztus 7-i számá-
ban. 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 soro-
zat tizenhetedik kötetében – előzményeinél lényegesen hosz-
szabb és új végkifejletet tartalmaz. Némely szövegkutatók úgy
vélik, e változat részben Théophile Gautier munkája, aki egyé-
ként Balzac más műveinél is bábáskodott. René Guise, az *Em-
beri 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 Gautiernek és megmutatta, hogyan használta föl a pályatársa által írtakat” (Balzac 1979, 1406–1407).

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 barátnőjének: „Nem a nőt látja majd benned, hanem a szépséget: tökéletes vagy!” A körülbelül egy hónappal később kiadott változatban ez a mondat két egységre van bontva: „Csakis a nőt láthatja benned. Annyira tökéletes vagy!” Charles Rosen értelmezése némileg Wordsworth érveléséhez hasonlítható, ki „a hatalmas érzelmek önkéntelen túlcsoordulása”-tól a „nyugalomban visszaidézett emóció” gondolatához jutott (Wordsworth 1988, 297): „Az első változatban a 'nő' fizikai értelemben értendő; 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” (Rosen 1998, 7).

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 töredék-

ben maradtak fenn. A remekműnek, mint egyértelmű körvonallakkal 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 előzményében. Henri Evans Balzac társszerzőjével hozza összefüggésbe a hangsúlyeltolódást: „Kétségkívül Gautier írta át e részleteket” (Balzac 1964, XI). 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 tessékeltte őket, majd hajlékának küszöbén összesen ennyit mondott: – Minden jót, barátaim.

Ez a búcsúzás hidegzuhanyként hatott a két festőre. Másnap Porbus újra fel akarta keresni Frenhoferet, 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 angol festő egyik alkotásáról: „nem is kép, csak egy darab vászonnak a színekkel való betarkítása ész, értelem és gondolat nélkül” (Barabás 1944, 180).

Egy másik változtatásból arra lehet következtetni, hogy másként is olvasható Balzac alkotása. Frenhofer „remekműve”

modell és műalkotás, anyag és eszmény, önmagára zárt (immanens) és saját magán 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 társművészeteket többféleképpen szerepelteti, mint bármelyik az eddig szemügyre vett írói alkotások közül. Különösen háromféle fölhasználási 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 kisasszony dolgozik. „Neptunus barlangját” – válaszolja a kisasszony. A kapitány föltehetően erre emlékszik vissza, midőn a 8. fejezetben a következő vallomást 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 őszinteségét hivatott érzékeltetni. A cselekmény azután megerősíti az iróniát: Phoebus nem sokkal meggondolatlan fogadkozása után majdnem áldozatul esik Frolo főesperes fegyverének.

Más alkalmakkor a társművészetből vett idézet a jellemzéshez járul hozzá. Az elbeszélő nem írja le a magányos cellát,

melyben Claude Frolo 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 prémes sapka. Teste csak felerészben látható. Öblös karoszkéből félig fölemelkedve, összeszorított öklével az asztalra 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 kabbalisztikus 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 értékként szerepel a regényben. Más romantikus alkotásokhoz hasonlóan a szerves növekedés látszik a folytonosság biztosítékának. „A dolog nehézség, erőfeszítés, ellenhatás nélkül teljesedik be, természetes és csende-

sen munkálkodó törvénynek engedelmeskedve. Megjelenik egy ojtvány, körforgásszerűen áramlik a nedv, burjánzik a növény. (...) Az építészet 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 festményekkel 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 építészet 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 építészet s az irodalom tehát a történelem más és más szakaszának a megnyilvánulása. Az irodalom fölemelkedése történeti szükségesség: „az építészet 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 képalkotás festészetté, a kánon zenévé válik.” A művészet széttagozódása a hit elkülönbözőződésének felel meg, „Gutenberg Luther elődje.” A

sokféleség alacsonyabb rendűnek tűnik föl az egyneműséghez képest, s a kettő zűrzavar és rend kettősségének feleltetődik meg: „a nyelvek zűrzavara következik (...). Ez az emberi faj második Bábae.”

Hugo regényében kitüntetett szerepet játszik kép és írás, építészet és irodalom viszonya. A régmúltban az épületek szer- ves egységet alkottak nevükkel s a rajtuk, illetve bennük látha- tó fölratokkal. Az 1832-ben megjelent nyolcadik kiadáshoz ké- szült jegyzet a nemzet azonosságával is kapcsolatba hozza a csúcsíves építészetet: „miközben új műalkotásokra várunk, őrizzük meg a régieket. Ősztönözzük, ha lehetséges, a nemze- tet a nemzeti építészet szeretetére. E könyv megírásával a szer- ző 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 társművészetekre a művészi minőségek széles körét hivatott bizonyítani. Külö- nösen jól megfigyelhető ez a végső nagy jelenetben, a VIII. könyv 6. fejezetében. La Esmeraldát a székesegyházba viszik. „Korábbi saját magától annyira különbözött, amennyire a Ma- saccio által festett Szűz Raffaello Máriájától: gyengébb, véko- nyabb, 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 fér- fiszív” – 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 társművészetek szerepel- tetésének 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 csúnyaság, művészet és élet szétválaszthatatlan. Phoebus jóképű és felszínes, Quasimodo csúnya és kifogásta-

lan 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 széprózában arra enged következtetni, hogy ezek az értékek nem tekinthetők adottnak, nem fölfedezésre várnak, nem megtalálандók, hanem az értelmezés során teremtjük meg őket.

HIVATKOZÁSOK

- Balzac, Honoré de (1964) *L'Oeuvre 12*, publiée dans un ordre nouveau sous la direction d'Albert Béguin et de Jean A. Decourneau. Paris: Le club français du livre.
- Balzac, Honoré de (1979) *La Comédie humaine X*. Paris: Gallimard.
- Márkosfalvi Barabás Miklós (1944) *Őnéletrajz*. Kolozsvár: Erdélyi Szépművészeti Társaság.
- Derrida, Jacques (1990) *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Genette, Gérard (1999) *Figures IV*. Paris: Seuil.

- Goodman, Nelson (1978) *Ways of Worldmaking*. Indianapolis–Cambridge: Hackett.
- James, Henry Jr. (1978) *French Poets and Novelists*. London: Macmillan and Co.
- James, Henry (1956) *Autobiography*. New York: Criterion Books.
- James, Henry (1957) *Literary Reviews and Essays*. New Haven, CT: College and University Press.
- Levey, Michael (1992) *Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting*. London: Thames and Hudson.
- Nehring, Wolfgang (1981) E. T. A. Hoffmanns Erzählwerk: Ein Modell und seine Variationen, in Steven Paul Scher (Hrsg.) *Zu E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart: Ernst Klett.
- Pater, Walter (1986) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Proust, Marcel (1965) *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard.
- Rosen, Charles (1998) *Romantic Poets, Critics, and Other Madmen*. Cambridge, MA – London, England: Harvard University Press.
- Scher, Steven Paul (1968) *Verbal Music in German Literature*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Vidal, Mary (1992) *Painted Conversations: Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*. New Haven, CT–London: Yale University Press.
- Wordsworth, William (1988) *Selected Prose*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Nemzeti kultúra és világszínvonal: feszültség vagy összhang

„Igazán magyarnak kell lennie annak a művésznek, ki-
nek művészetét ez a humus fogja táplálni.”

(Justh 1977, 361)

A magyar operajátszás hagyománya a tizennyolcadik századig nyúlik vissza, amikor német vándortársulatok járták az országot, miközben a főrendi családok kastélyaiban is rendszeresen tartottak előadásokat. Esterházy Miklós herceg (1714–1790) fertődi kastélyának színházát 1768-ban Joseph Haydn *Lo speziale* (Hoboken XXVIII:3) című alkotásával nyitották meg. 1773-ban, Mária Terézia látogatásakor e zeneszerző művei közül a kétfelvonásos *L'infedelta delusa* (Hoboken XVIII: 5) hangzott fel, „szeptember 1-én kora este (...). Másnap Haydn *Philemon und Baucis* című alkotásával nyitották meg az új báb- (marionett-) színházat” (Landon–Jones 988, 13). 1776 és 1790 között Haydn nyolcvannyolc dalművet vezényelt itt mintegy tizenkilenc-huszonnégy hangszeres zenész részvételével (Bartha–Somfai 1960, 4, 49). Pesten 1774-ben nyílt meg az első állandó színház, 1784-ben pedig II. József ösztönzésére egy budai templomot is színházzá alakítottak át. Míg az Esterházy kastélyszínházban olaszul, Pesten és Budán németül játszották az operákat. Különösen népszerűnek bizonyult Mozart művei közül *A varázsfuvola*, melyet 1837-ig száznegyvenszer adtak elő. Batsányi, Versegly és Csokonai is lefordította a szövegét. A háromezer férőhelyes pesti német színházat Beethoven erre

az alkalomra, Kotzebue színműveihez írt nyitányával, illetve kísérezzenéjével (*Ouvertüre zu den Ruinen von Athen*, op. 113 és *Ouvertüre, Maersche und Chöre zu dem Festspiele König Stephan*, op. 117) nyitották meg, 1812-ben. Az 1847-es tűzvészig ez a színház figyelemre méltó operakínálatot biztosított a Duna-parti három város közönsége számára. Itt dolgozott a lembergi születésű testvérpár, Doppler Ferenc (1821–1883) és Károly (1825–1910), s itt kezdte karmesteri pályafutását Erkel Ferenc. Ebben az időszakban Rossini dalművei aratták a legnagyobb sikert.

Mivel a magyar énekesek számára írt műveket eleinte nem nyomtatták ki, érthető, hogy a budai játékszínben 1793-ban bemutatott *Pikkó herceg és Jutka Perzsi* zenés játék Chudy József által készített zenéje nem maradt fenn. Az 1820-as években sikeres operaelőadások színhelye volt Kolozsvár – itt mutatták be Ruzitska József *Béla futása* (1822) című operáját –, majd az 1837-ben megnyílt Pesti Magyar Színház lett a magyar operajátszás fellegvára, mely Erkel Ferenc *Bátori Mária* című operájának 1840-ben tartott bemutatójától kezdve a Nemzeti Színház nevet viselte, s 1837-től 1884-ig százhatvanhárom opera és operett, valamint ötvenegy táncjáték (balett) előadását biztosította. Európa más városaihoz hasonlóan a jelentős énekes számított a társulat központjának: a nemzetközi hírnevű Schodelné Klein Rozália (1811–1854) fizetése megközelítőleg annyit tett ki, mint a teljes – 1846-ban harminchat fős – zenekaré (Tallián 204, 146). Az ő neve fémjelezte Bellini, Donizetti s a fiatal Verdi műveinek előadását, és 1844-ben ő énekelt Szilágyi Erzsébet szerepét Erkel Ferenc *Hunyadi László* című operájának bemutatóján. Az ő visszavonulása után Hollósy Kornélia (1827–1890) lett a társulat legnépszerűbb tagja, ki szintén komoly sikereket aratott külföldön, és Melinda szerepét énekelt Erkel *Bánk bán* című operájának bemutatóján, 1861-ben.

A Nemzeti Színház műsorát mindvégig a tizenkilencedik század legjelentősebb magyar operaszerzője határozta meg, ki Meyerbeer operáit s az olasz műveket állította előtérbe. Változás

akkor következett be, midőn az 1884 szeptemberében megnyílt Magyar Királyi Operaház élére 1888 őszén Gustav Mahler került. Ez az esemény jelentékeny hatással volt a magyar szellemi életre, különös hangsúllyal vetette föl a kérdést, milyen is a viszony helyi hagyományok és nemzetközi korszerűség között. Hogyan válaszoltak e kihívásra a magyar társadalom vezető körei, a főváros szellemi élete s a közvéleményt alakító írók? A válasz korántsem egyértelmű, s csakis a korszak s a kettős Monarchia eszmei, politikai s művészeti irányainak együttes mérlegelésével adható meg.

Magától értetődő igazság, hogy Mahlert életében elsősorban karmesterként értékelték, a jelenkorban viszont főként zeneszerzőként becsülik. Kortásai közül Nikisch Artúrnak maradtak fenn olyan hangfelvételei, amelyek alapján fogalmat alkothatunk magunknak kivételes jelentőségéről, Mahler esetében azonban ilyenek hiánya miatt a Welte-Mignon felvételek alapján inkább csak sejtéseink lehetnek előadói gyakorlatáról. Ha összehasonlítjuk Richard Straussnak e német cég által rögzített zongorázását zenekarral készített lemezeivel, csakis arra gondolhatunk, hogy Mahler ugyanilyen eljárással rögzített játéka is csak halvány fogalmat adhat vezényletéséről. Ezért is nehéz eldönteni, miként jellemezhető az, ahogyan a magyar közönség fogadta budapesti tevékenységét. E kérdés megválaszolásához ugyanis legalább három tényezőt figyelembe kell venni: karmesteri és zeneszerzői teljesítményét, valamint személyiségét.

„Nietzsche Wagner-ellenességén felháborodott, és később el is fordult tőle; a nagy szimfonikus forma mesterét jellemző módon bosszantották Nietzsche aforisztikus írásai.” Bruno Walter észrevétele (Walter 1969, 156) alapján azt lehet gyanítani, hogy különösen a széles léptékű alkotások foglalkoztathatták. Wagner örököseként mintegy a később totális színházként emlegetett eszmény elődei közé sorolható. A hagyományra vonatkozó, gyakran emlegetett kijelentése – akár a szüleihez intézett, 1885. szeptember 5-én kelt levélre, akár a Kárpáth Lajos és Alfred Roller által idézett, 1904-ből származó változatra

gondolunk – kifejezetten a színházra vonatkozik: „Was ihr Theaterleute eure Tradition nennt, das ist nicht anderes als eure Bequemlichkeit und Schlamperei!” (de la Grange 1973, 137; de la Grange 1983, 468). Nehogy a sok félremagyarázóhoz csatlakozzunk, azonnal szükséges megjegyezni, más alkalommal „hagyomány megteremtésének” a szükségességét sürgette (de la Grange 1983, 605), vagyis a hagyománynak nem az érvényét tagadta, hanem azt, hogy a hagyomány eleve adottnak tekinthető. Nemcsak saját szimfóniáinak előadói utasításai, de nagy terjedelmű és sok előadót igénylő alkotások általa készített előadói tervei is azt sejtetik, hogy fokozottan érdekelték az előadás térszerű vonatkozásai, az előadók elhelyezésének különböző lehetőségei. Ezért is bizonyulhatott gyümölcsözőnek együttműködése Alfred Rollerral a bécsi években. Ezt a rendezőt az Oxfordban 1995-ben kiadott színháztörténeti kézikönyv rendkívül felületesen, csak Max Reinhardt kortársaként említi (Esslin 1999, 371), szemben az 1930-ban kiadott magyar ismeretárral, amely sokkal inkább kiemeli önállóságát (Németh 1930, 2: 736). Figyelembe véve, hogy elképzelései még a birodalmi fővárosban is ellenállásba ütköztek – az 1905. december 21-én bemutatott *Don Giovanni* mozgatható és átalakuló oszlopait a színházi s zenei tekintetben egyaránt meglehetősen maradi Bruno Walter is „állandó színpadkeret”-ként bírálta (Walter 1969, 92) –, szinte bizonyosnak vehető, hogy Mahler a Magyar Királyi Opera rendezéseivel is elégedetlen volt. Budapesten az 1910-es évekig kellett várni, amikor Bánffy Miklós – részben a Gyagilevtársulat példájából okulva – fölismerte az operák és táncjátékok rendezésének a jelentőségét. A teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy Bécsben már az újítás nevében is érte bírálat Roller rendezéseinek színgazdagságát, legalábbis Adolf Loos részéről, aki a *Tristan* 1903 februárjában bemutatott színreviteléhez képest az avant-garde szemszögéből a hagyományosabb rendezések mellé állt – ahogyan egy évtizeddel később Kassák köre is főntartásokkal élt Bánffy általuk szecessziósnak minősített színpadképeivel szemben.

A leírások alapján a mai kor egyszerre érezheti közel és távol magát Mahler előadói gyakorlatához képest. A jövőt vetítette előre azzal, hogy Budapesten és Bécsben egyaránt saját maga csembalón kísérte az énekeseket Mozart dalműveinek recitativóiban. Más megoldásait ma némelyek vitathatónak tartathatják. Igaz, a *Don Giovanni* végső hatosának elhagyásával olyan bécsi előadást tekinthetett példának, amelyet maga Mozart irányított, Bruckner szimfóniáinak rövidített előadásaival viszont már nem éppen a legjobb hagyományt hagyta örökül a későbbi nemzedékekre. Zenészek hivatottak eldönteni, mennyire lehetett szerencsés a K. 331. jelzetű zongoraszonáta „Alla Turca” zárótételének beiktatása a *Szöktetés a szerájból* második felvonásának elejére – a Johann Herbeck által 1872-ben vezényelt előadás nyomán. Bülow az *Eroica* hangszerelésén változtatott. Talán tőle vett ösztönzést Mahler Beethoven *Kilencedik szimfóniájának* kisebb-nagyobb átalakításakor, Schumann *Negyedik szimfóniájának* újrahangszerelésekor. Ismeretes, hogy kortársai műveinek megjavításától sem riadt vissza – Egon Wellesz szerint 1904-ben némileg módosított alakban vezényelte el a *Symphonia domesticát* (de la Grange 1983, 521). Még magam is beszéltem olyan egykori csodálójával, aki elismerése mellett azt is leszögezte, hogy az efféle változtatások is okoztak feszültséget a budapesti fellépéseikor. Szükséges ehhez hozzátenni, hogy Mahler zeneszerzőként sem tartotta vitathatatlannak és állandónak a művek azonosságát, s ugyanarról az alkotásról is megváltozott a véleménye az évek során. 1896-ban „rosszul hangszerelt”-nek minősítette a *Meistersingert*, három évvel később viszont már így nyilatkozott róla: „Ha teljesen eltűnnék a német művészet, rekonstruálni lehetne belőle. Hozzá képest minden más üresnek és fölöslegesnek látszik” (de la Grange 1973, 382, 533).

A jelenkorban örvendetesen gyakran lehet hallani Mahler műveit. Irodalmárként némi veszélyt sejtek abban, hogy kortársai közül viszonylag kevésnek az alkotásait játsszák rendszeresen. Magyar vonatkozásban Reger, Delius vagy Franz

Schmidt, de Pfitzner életművére is utalhatnék. Ismeretes, hogy Pfitzner és Mahler különböző okok miatt nem állt közel egymáshoz, de a Moszkvában született szerző 1908-ban Strassburgban elvezényelte Mahler *Második szimfóniáját*, és Schönberg Pfitzner 1897-ben keletkezett *Die Rose vom Liebesgarten* című operájában látta a „Klangfarbenmelodie” eredetét (de la Grange 1983, 649).

Műveket csak egymáshoz képest lehet érteni, és értelmezésük mindig hatásuknak és befogadásuknak a történetétől függ. Mahler zenéjét kezdettől fogva ugyanolyan fönntartásokkal fogadták Magyarországon, mint Bécsben vagy német földön. Ezek a kifogások merőben különböznek azoktól, amelyeket a huszadik század második felében fogalmaztak meg, amikor a rádióval és hanglemezekkel terjesztett „jó” tömegzene” megnyilvánulásaként értelmezték, például azok, akik általában a polgári házi muzsikálásnak vagy a pátosztól mentes francia örökségnek a haláláról írtak (Barthes 1982, 243). Ugyanennek a századnak az elején, egészen másféle történeti körülmények között érthetően másféle bírálat érte Mahler zenéjét a német művelődés vonzaskörében, ahol műveit rendszeresebben adták elő. Csáth Gézának a *Nyugatban* a zeneszerző halála után közölt rövid cikkéből kevésbé lehet visszakövetkeztetni az esetleges magyarországi fönntartásokra, mint Molnár Antalnak két évtizeddel későbbi szócikkéből, amely „kohézió hiányát” állapítja meg, az „eklektikus vonás” mellett a „külsőségesen rendező atelier-munká”-t és a „szándékolt egyszerűséget” említi az életmű fő jellemzőjeként, „dallambeli banalításokhoz” vezető „nyersen éreztetett erőmegfeszítésekkel” vádolja a szerzőt (Molnár 1931, 2: 94). A modorosság s a Meyerbeer műveiben érzékelhetőhöz hasonló válogatás különböző stílusokból (az eklektika) állandóan ismétlődő elem a huszadik század első évtizedének osztrák s német cikkeiben – Hofmannsthal még 1928-ban is ilyesféle ellenvetéseket hoz föl abban a Richard Strauss-hoz intézett levélben, amely Mahler zenéjét „inkább szándékolt, mint teremtett” (mehr Ersehnte als Erschaffene) keverékként jellemzi (de la Grange 1983, 1016). Nem lehet

elhallgatni, hogy a közönségesség, a „Volkstümlichkeit” emlegetésekor az ítések olykor magyarosságot is emlegettek.

Mahler zenéjének hatástörténetét átfogó igényel tudtommal még nem írták meg. A méltatások és a hangfölvételek nyilvánvalóan alapvető változásokat tükröznek. Richard Strauss az Adagietto részt vélte az *Ötödik szimfónia* gyenge pontjának, és Romain Rolland tőle függetlenül hasonló véleményre jutott, amikor „érzelgősséggel” („une sentimentalité douceâtre”) társította ugyanezt a tételt (de la Grange 1983, 596, 676). Az értékeléseknek ilyen bizonytalansága különösen gyakori a tizenkilencedik-huszedik század fordulóján keletkezett művek esetében – Mahler például a „Hétfátyoltánc” néven ismert zenekari betétet tartotta az egyébként általa nagyra becsült *Salome* fogyatékoságának (de la Grange 1983, 671). Egyfelől igyekezett függetleníteni magát mások véleményétől, mondván, hogy „minden siker félreértésen alapszik” (de la Grange 1983, 868), másrészt mégis némely kifogásokat is figyelembe vett az átdolgozáskor – nemcsak az *Első szimfónia* Budapesten bemutatott változatának átalakítása tanúsítja ezt.

Alkotásainak befogadástörténete kétségkívül nem függetleníthető személyiségének megítélésétől. Durva egyszerűsítés volna azt hangoztatni, hogy döntő változásról lehet beszélni azóta, amióta már nem élnek azok, akik személyesen ismerték, mert felesége írásos hagyatéka máig alakítja a Mahlerről megfogalmazott véleményeket. „Mostantól *egyetlen* hivatása lehet: *engem boldoggá tenni!*” – a zeneszerző ezt a célt tűzte ki menyasszonya elé (de la Grange 1973, 688). A házasságukról fennmaradt sok írásos emlék óhatatlanul is egy sor nehezen megválaszolható kérdést vet föl. Mahler a saját korát meghatározó szellemi irányzatok közül nyilvánvalóan teljesen érzéketlen volt a nők egyenjogúsításáért küzdő mozgalommal szemben, és a szocializmus iránti érdeklődése is meglehetősen rövid ideig tarthatott. Mint a viszonylag szegénysorsú családból származó csehországi zsidók többsége, valamennyire beszélhetett cseh nyelven, de lényegében a vidékiességgel azonosíthatta a cseh nemzeti mozgalmat. Ha a *Daliborról* azt nyi-

latkozta, hogy Smetanát „megbénította szakmai képességének hiánya és cseh származása, mely elvágta őt az európai művelődéstől” (de la Grange 1973, 455), aligha lehetett jobb véleménye Erkel zenéjéről, s ha ehhez még hozzászámítjuk azt, mennyire föltétlenül csodálta Wagnert, máris adva van két olyan tényező, amely a magyar közönség nem lebecsülhető részének ellenérzését kelthette föl. Az sem valószínű, hogy Mahler komolyan számolt volna az osztrák nemzeti azonosság létével. Talán nem volna helyes azt hangoztatni, hogy ellenezte a nemzetiességet. Inkább azt lehet mondani, érzéketlennek mutatkozott vele szemben. Óvatosan még azt a föltevést is meg lehet kockáztatni, hogy számára nyilvánvalónak látszott a német zenei hagyomány elsődlegessége.

A huszadik század közepe óta érthetően egyre többeket foglalkoztat az a kérdés, mennyiben érezte magát a zsidó közösség tagjának. Nehéz volna elhallgatni, hogy a tudósok olykor találgatásokkal pótolják az alapkutatást. Egyetlen példára hivatkozva, Salomon Sulzer (1804–1891) bécsi kántor ötvenéves tevékenységének megünneplését egy értekező a következő indoklással tekintette fontosnak a zeneszerző fejlődése szempontjából: „elképzелhetetlen, hogy Mahler ne vett volna részt az ünneplésben” (Karbusický 2005, 198). A kortársak visszaemlékezéseinek nem mindig adható hitel. Magának a zeneszerzőnek a levelei azt sugallhatják, hogy a zsidósággal éppoly elmentmondásossá vált a viszonya, mint az egészen más rétegből, a nagypolgárságból származott Wittgensteinnek, aki saját magára is vonatkoztatta azt a hiedelmet, mely szerint a zsidók nem tekinthetők igazán alkotó („nur reproduktiv”) természetűnek, s ennek igazolására éppen Mahler és Bruckner szimfóniáit állította szembe egymással (Wittgenstein 1984, 18-20).

Feleségének írt leveleiben Mahler a fajra vonatkozó elméletek képtelenségét azzal bizonyítja, hogy semmi közösséget nem érez a lengyel zsidókkal, és a Monarchia zsidó értelmiségének egy részétől talán az is elidegeníthette, hogy Hanslick nagyon elítélően írt a zenéjéről. Noha az önrombolásnak kortársai közül Otto Weininger által is képviselt változata vagy bármiféle

önostorozás távol állt tőle, azonosította magát Mime alakjával – miközben rá jellemző módon egyáltalán nem bírálta Wagnert, sőt dicsérte, amiért a szöveggel és a zenével „oly okosan” figurázta ki a zsidók „kicsinyes értelmességét és mohóságát” (de la Grange 1973, 482). Ez a felfogás messze áll Adornónak a zsidóüldözés hatására kialakított nézetétől. Nyilvánvalóan a keresztény polgári művelődésbe való beilleszkedés szándéka ösztönözte. Ugyanez a törekvés, tehát nem a pályaeépítés gyakorlati szempontja indokolhatta, hogy 1897-ben kikeresztelkedett, és házassága révén is a nem zsidó közösséghez kívánt csatlakozni. Úgy is lehet fogalmazni, hogy saját sorsát az asszimiláció jegyében fogta föl.

Nagyon sok adat vall arra, hogy nemcsak összetett személyisége, hanem törekvő hajlama is szembeállíthatta a társadalom bizonyos képviselőivel. Ellentmondást nem tűrő határozottságát még az uralkodóval szemben is érvényesítette, s ugyanez jellemezte budapesti viselkedését, társítva azzal az íróniával, melyet sokan értetlenül fogadtak és – alighanem joggal – a fensőbbség érzetére, sőt lenézésre vezettek vissza.

Hogyan láthatták azok Mahlert, akik viszonylag rövid magyarországi tartózkodásai alatt érintkezésbe kerültek vele? Valószínűsíthető, hogy Mahlert vonzotta a lehetőség, hogy olyan országban folytasson kezdeményező munkásságot, ahol hite szerint még kevés az előítéletekkel terhelt rossz örökség. Magyarországon született zenészekkel már korán kapcsolatba került, így 1877-ben meghallgatta Liszt utolsó bécsi hangversenyét, 1883-ban pedig elküldte a zeneszerzőnek az utóbb *Das klagende Lied* címmel ellátott művének akkor még alighanem *Waldmärchen* elnevezésű változatát. Noha az idős mester a szöveget kifejezetten szerencsétlennek találta, ez nem változtatott Mahlernak iránta érzett tiszteletén. Mindvégig becsülte Liszt zenéjét – a *Szent Erzsébet legendáját* időről időre elvezényelte. Személyes kapcsolatai között is kezdettől fogva akadtak magyar vonatkozások: magyar főrendek is támogatták, s legidősebb nővére Ludwig Quittner magyarországi zsidó kereskedőhöz ment feleségül. Kárpáth Lajossal kötött barátságát az sem

zavarta, hogy e zeneíró Goldmark unokaöccse volt, kinek műveit Mahler nem kedvelte.

Inkább csak találgatások ismertek arról, miként hatott Mahlerra az első magyarországi tartózkodása. 1879 nyarán a szintén zsidó származású Baumgarten Móric zongoratanárnak szerződtette a fiatal zenészt. Legrészletesebb életrajzának elkészítője szerint 1882 nyarán újra eleget tett e kérdésnek, s ezért nem lehetett jelen a *Parsifal* bemutatóján. Noha e tartózkodások helye, a Fejér megyei Batta ez időben postahivatallal, vasút, hajó- s távbeszélő állomással ellátott nagyközség volt (Lányi-Szatmári 1902, 34), Mahler a magyar pusztáról benne élő elképzelésnek a megerősítéseként élte át e faluban töltött idejét. A leveleiben emlegetett Farkas nevű pásztor sípjáról olyan elragadtatással írt, hogy elképzelhető, ennek emléke hozzájárulhatott a „Volkstümlichkeiten”-ről vallott felfogásának a kialakulásához.

Tekintettel arra, hogy Mahler nem igazán rokonszenvezett Richter János előadói felfogásával, érdemes volna tudni, mennyiben térhetett el a Győrből származott karmester előadói gyakorlatától a pesti születésű Seidl Antalé (1850–1898). Mahler 1885-ben került érintkezésbe e Wagner-tanítvánnyal, amikor prágai *Lohengrin*-bemutatót készített elő idősebb pályatársa számára. Seidl a *Zenészet*i Lapokban írt méltatással is igyekezett meghonosítani a magyar fővárosban Wagner zenéjét, majd 1883-ban ő vezényelte a *Ring* első teljes budapesti előadását. Tény, hogy erre az eseményre a Német Színházban került sor, de félrevezető az állítás, mely szerint „a magyar főváros szélesebb közönségének 1889-ig nem volt élménye Wagner érett zenéjéről” (Roman 1991, 52), hiszen adatokkal bizonyítható, hogy a Német Színház és a Nemzeti operaközönsége jó részt megegyezett.

Miért szerződtették az akkor még pályája elején álló, huszonnyolc éves Mahlert a Magyar Királyi Operához? E kérdést nem lehet megkerülni, ha tárgyilagosságra törekszünk. Először hihetőleg Nikisch Artúrra gondoltak, mert a zeneértők őt tartották a Richter utáni nemzedék legkiválóbb, magyarul jól

tudó karmesterének. Mivel ő lipcsei állása miatt nem tudta elfogadni az ajánlatot, Felix Mottlra esett a választás, amiből egyértelműen arra lehet következtetni, hogy a döntéshozók Wagner hívei voltak. Az 1888. január 13-án hivatalba lépett s köznemesi családból származó kormánybiztos, Beniczky Ferenc (1833–1905) is a német zeneszerző műveinek csodálói közé tartozott. Mivel az 1888. szeptember 26-án Pestre érkezett Mahlertől is a német művek előtérbe állítását lehetett várni, Beniczky az évad elején bejelentette: az előadások nyelve a magyar lesz, leszámítva a vendégfölképeket. A karmester tehát csak az ő üzenetét ismételte a *Budapesti Hírlap* október 7-én megjelent számában.

Nyolcvan zenekari próba előzte meg a *Ring* első két részének 1889. január 26-án, illetve 27-én tartott bemutatóját. A *Die Walküre* húzás nélkül hangzott fel, aminek a jelentőségét talán eléggé bizonyíthatja, hogy Wotan második felvonásbeli monológját sok helyen még 1945 után is megkurtították – 1950-ben még Furtwängler is húzásra kényszerült a La Scalában. Péterfy Jenő, a kor legjelentősebb és legszigorúbb magyar ítése egyértelműen a karmester érdemét emelte ki a *Budapesti Szemlé*ben: „Hogy az előadásnak stílje volt, az az ő érdeme, ki a zenekaron is úgy uralkodott, mint Alberich a maga törpéin” (Péterfy 1901–3, 2: 468). Az osztatlan elismeréstől egyedül Komlóssy Ferenc római katolikus pap országgházbeli beszéde tért el. Zsidóellenes megnyilatkozását maga Baross Gábor belügyminiszter utasította vissza.

Az 1889. április 3-án kelt naplóföljegyzés, amelyben Justh Zsigmond Mahlert is említi, a zenei szakirodalom egy részében téves értelmezést kapott, ezért alaposabb figyelmet érdemel: „Magyar zenének magából kellene fakadnia, nem kéne mesterségesen fejleszteni, mint a magyar pikturát. (...) Igazán magyarnak kell lennie annak a művésznak, kinek művészetét ez a humus fogja táplálni. Mihalovich, Pinkus, Mahler és más ilyen alakok nem meríthetnek belőle semmit, mert megvetik, csak a készet ismerik el, csak a *mesterséget* bámulják” (Justh 1977, 361). Ezek a szavak olyan személytől származnak, aki

az önálló magyar zene megteremtését, mint ahogy az irodalomban s a képzőművészetben is a nemzeti jelleg kifejezését sürgette.

Naczpáli Justh Zsigmond (1863–1894) Kielben, Zürichben s Párizsban folytatott jogi s nemzetgazdasági tanulmányokat. Írói munkásságának megítélésében nincs egység a szakértők között, de munkásságának történeti jelentőségét nem lehet tagadni, hiszen naplója tanulságokkal szolgálhat a korabeli magyar ízlés tanulmányozói számára, irányregényei pedig döntő hatást tettek Szabó Dezső hasonló jellegű könyveire. Elbeszéléseit Péterfy eredetietlenséggel vádolta, azt állítván, hogy „a rajzban csak a név magyar; maga a rajz utánzat”, „minduntalan értékesíti irodalmi reminiscenciáit, alakjai nagyobb olvasottsága érdekében”, s olyan szerzőt látott benne, aki divatos eszmékhez igazodik, például „a Nirvána tanát novellizálja” (Péterfy é. n., 51, 48, 50). Évtizedekkel később az idézett napló közreadója, Halász Gábor is „elbeszéléseinek papiroshangját” emlegette, s olyan szerzőként mutatta be, kit „idegenszerűséggel telezsúfolt, affektált, megszokott magyar vonások nélküli, gyakran jellegtelen írásmód” jellemez (Halász é. n., 17, 23).

A Mahlert is szóba hozó kijelentés fogyatékos művészi képességű fiatalembertől származik, de hiba zsidóellenességet tulajdonítani neki. 1888-ban Párizsban Sarah Bernhardt legszorosabb baráti köréhez tartozott, s kedvenc festője Gustave Moreau volt. Rá egy évvel a zsidókkal szemben tanúsított elfogultságáért élesen bírálta Andreánszky Gábort. A kortárs magyar irodalomból Kiss József költeményeit és Bródy Sándor prózáját becsülte nagyra. Párizsban megismerkedett Taine-nel, akitől átvette a „race” fogalmát, de hangsúlyozottan a „croisée”, azaz a kevert származást tartotta előnyösnek (Justh 1977, 79). „A legeslegutolsó zsidó íróval, zsnalisztával, kinek van műveltsége, jobban szeretek lenni, mint egy 'dunaközi' földesúrral, kire nézve a világ agarászat, ivás és – váltó” – írta a naplójában (Justh 1977, 372).

Justh Beniczkyhez hasonlóan Felső-Magyarország egykori

köznemességének ahhoz a részéhez tartozott, amely közel állt a főrend tagjaihoz. Mindkettejük példája arra figyelmeztet, hogy legalábbis korlátozni kell annak a közhiedelemnek az érvényességét, mely szerint a gentry nem érdeklődött a művészek iránt. Beniczky a reformkor ismert értekezőjének és költőjének, Bajza Józsefnek regényíró lányát vette feleségül, Justh pedig Mednyánszky László bárónak volt közeli barátja; *Fuimus* című 1895-ben kiadott regényének szereplői közül Czobor Lipótot e festő alakjáról mintázta.

A tizenhárom évvel fiatalabb Justh féltékenyen vett tudomást arról, hogy Beniczky az opera irányítását kapta feladatként. Mintegy két hónappal a kormánybiztos kinevezése után, egy Beniczkyéknél elköltött ebéd után a következő jellemzést adta vendéglátójáról: „középszerű politikus, ki miután Beniczky Lenke férje lett, ki író – most (kivált hogy politikában használhatatlan) a művészi ügyekkel lett megnyomorítva. Keveset tud mind ebben, mind abban, s éppen azért mindenben igen bizonyos. Különben a perfekt gentleman. Sem ruháihoz, sem lelkéhez nem fért szenny. S az utóbbi ma már érdem.” Később Justh utána érdeklődött, mennyiben tudott Beniczky eleget tenni annak, amit vártak tőle, s megtudta, „hogyan utalványozta ki mint államtitkár a belügyminisztérium fondjaiból az ezreket, amelyeket mint intendáns felhasznált az Operára” (Justh 1977, 325-326, 422). Mielőtt valaki azt hihetné, hogy visszaélésről volt szó, érdemes arra emlékeztetni, hogy a budapesti Opera akkor a Belügyminisztériumhoz tartozott. Beniczky valóban minden követ megmozgatott, hogy az Andrassy úti palota hatalmas adósságát eltüntesse, ám sikerét az akkori törvények tökéletes megtartásával érte el.

Justh sem volt zeneileg műveletlen. Jól zongorázott s a viola d'amore volt a kedvenc hangszere, mert „férfiasabb, mélyebb, mint a hegedű, lágyabb, mint a gordonka” (Justh 1977, 395). Ő is szerette Wagner műveit, de úgy vélte, a bayreuth-i mester mások számára is a nemzeti dalmű létrehozására mutatott példát. Párizsban szembekerült a francia zenészek kisebbségi érzésével.

Látta a küzdelmet, amelyet azért folytattak, hogy eltávolodjanak a német zenétől. Magyarországon is járt hangversenyre. Egyértelműen Berlioz és az „új német iskola” híve volt. 1889. március 27-én például a Filharmóniai Társaság Zenekarának előadásában Berlioz *Lear király* nyitányát, Brahms *Hegedűversenyét* és a *Tristan* előjátékát meghallgatván, a következő megjegyzést tette: „Lear és a T. I. nyitány elragadnak. Brahms! Sok semmi, művészi köntösbe elrejtve” (Justh 1977, 346). Párizs imádója „a legkiállhatatlanabb nagyváros”-nak nevezte Bécset, csak hanyatlást vélt látni a császárvárosban, a Ringstrasse építészetet pedig egyértelműen elutasította, mintegy előre vetítve a szecesszió ítéletét: „Az új ringek hidegek, élettelenek” (Justh 1977, 436, 441). A Béctől való függés jeleként vett tudomást arról, hogy Budapesten élő szerzők német nyelvű operákat írtak. Ezért nevezte „csinált, felfújtt nagyság”-nak a szlavóniai születésű Mihalovich Ödönt (Justh 1977, 369), akiről nemcsak azt tudta, hogy Mahler egyik fő támogatója volt, de azt is, hogy szemben állt Hubay Jenővel, aki éppúgy Justh baráti köréhez tartozott, mint Zichy Géza gróf, aki Beniczky leváltása után, 1891. február elsején lett az Opera intendánsa.

Mielőtt valaki arra következtetne, hogy Justh egyértelműen Zichy mellett állt volna, érdemes arra emlékeztetni, hogy az írónak a félkarú zenésztől alkotott véleménye korántsem volt egyértelmű: „Igazán művész csak akkor, ha – énekel, bár hangja nincs. Játéka bámulatos, darabjai – csodálatosak –, csakhát játéka lehetetlen, hogy művészi legyen. Pedig van egypár opusa igen szép”. Ez a jellemzés félig kimondva utal az egykori Liszt-tanítvány életének tragédiájára, vagyis arra, hogy tizennégy éves korában egy vadászaton elveszítette jobb karját, s az idézett jellemzés kétértelműségét csak megerősíti az a későbbi naplórészlet, amely a *Dolores* című dal meghallgatásáról így ad számot: „Egy igen szép tavaszi dal, a Walkür ’Winterstürme wichen dem Wonnemond’-jának hatása alatt, s egy gyönyörű kórus (a finálé). Különbözik mint Géza minden opusa, úgy ez is egyhangú, unalmas, nincs hátgerince. (...) jó ember, de

végtelenül hiú, egyike a legesleghiúbbaknak, kiket valaha láttam” (Justh 1977, 373, 405). Az a tény, hogy Zichy hatalomra kerülése után egy Erkel Sándor vezényelte *Lohengrin*-előadáson a hallgatóság Mahlert éltette és az új intendánsot szidalmazta, tanúsítja, hogy a közönség korántsem volt elégedett a változással. A félkarú zenésznek Mahlerrel szemben tanúsított magatartása végső soron Zichy kisebbségi érzésére vezethető vissza. Nem engedélyezett a távozó művész számára búcsúfölképést, Mahler pedig utólag elzárkózott Zichy egyik dalművének bécsi bemutatójától.

Más személyi feszültség is zavarhatta Mahler budapesti tevékenységét. Ez sem tekinthető magyar sajátosságnak. Mahler a karmestert és a rendezőt tekintette az operaelőadás meghatározó tényezőjének, ami lényegében minden állomáshelyén kiváltotta egyes énekesek ellenállását. Másként fogalmazva, Mahler olyan felfogást vallott a színházról, amely élesen különbözött attól a szemlélettől, mely nemcsak Budapesten, de Bécsben, Párizsban, sőt szinte az egész világon uralkodott a tizenkilencedik század végén. Takács Mihály (1861–1913) már 1889-ben is nemzetközi rangú művésznak tekinthette magát. Az a részlet Justh naplójában, amelyet gyakran szokás idézni, elsősorban ennek a kétségkívül jelentős előadónak a karmester elleni indulatos kifakadására vonatkozik: „Azt állítja, hogy a legönhittebb ember, kivel életében találkozott, Erkel Sándort ülve szokta fogadni, mint egy kiskirály, Odrynak egyszer azt kiáltotta fel: ‘Sie Ochs!’ Gorombáskodik mindenkivel, a zenekarból minden Wagner-előadás után elcsap néhány embert (...). Takács egyáltalában azt állítja, ha Mahler egymaga volna az operánál, egész csomó operát nem lehetne előadni, hogy sem Aidát, sem Othello-t dirigálni nem tudja. (...) A zsidó vallású, fajú és német születésű Mahler első pillanattól fogva a magyar hazafiságot hangsúlyozza, és a szélrózsa minden oldaláról hazahozza ‘hazánkfiait’, ti. a külföldön levő magyar zsidó énekeseket” (Justh 1977, 375–376).

Noha Takács Mihály Justh barátai közé tartozott, e barito-

nista hangfölvételei és a föllépéseiről írt bírálatok alapján megállapítható, hogy nemcsak az író személyes elfogultsága indokolta, hogy az Alberich szerepét éneklő művész teljesítményét emelte ki a *Ring* előestéjének 1889. április 13-án hallott előadásából: „Hát bizony gyenge előadás volt, s így nem volna szabad Rheingolddal előállani, ha már egyáltalán előállanak vele. A sellők hamisan énekeltek, az egy Ábrányinét kivéve, a nők mind gyengék. Férfiak közül Ney szépen énekel. Csak egy *Takács Mihály* van művészi színvonalon. (...) A zenekar jó, finoman árnyal s hozza ki a motívumokat. Mahler igazgató láthatatlan, csak a vezénylő bot hegyéről látszik, hogy nagyon ideges” (Justh 1977, 374). Takács és Mahler ellentéte a továbbiakban csak fokozódott; a baritonista egyike volt annak a két énekesnek, akiket 1890 őszén a karmester egy próbán rendreutasított, s miután ezért nem volt hajlandó utólag elnézést kérni, a társulatnak e két tagja párbajra hívta ki a színház zenei irányítóját.

E feszültség ismeretében, különös hangsúllyal esik latba az a tény, hogy Justh kedvenc énekesének indulatos panaszai ellenére nagy elismeréssel írt a *Ring* második részének előadásáról, kiemelve, milyen „kitűnő a zenekar”. Egyedül azt tette szóvá, hogy „nagyon lassítja a tempókat” (Justh 1977, 374), s ezzel olyan kérdést érintett, amelynek fölemlgetése kezdetől végigkísérte Mahler karmesteri pályafutását. Tempóváltásai mindenütt megosztották a közönséget. Ellenzői között olyan kiváló zenész is volt, mint Martin Krause (1853–1918), ki Liszt tanítványa volt, s később olyan elsőrendű művészeket nevelt, mint Edwin Fischer és Claudio Arrau. Richard Strauss 1887. október 29-én Bülowhoz intézett levelében Wagner örökségként méltatta Mahler tempóváltoztatásait (de la Grange 1973, 169), és ezt mások is megerősítették, akik rubato vezénylési módját a rögtönzéssel hozták összefüggésbe. A létező hangfölvételek alapján megkockáztatható az észrevétel, hogy e felfogáshoz hasonlót képviselt a Mahlerral szoros kapcsolatba került karmesterek közül Oskar Fried és Willem Mengelberg. Furtwängler ugyan viszonylag kevésszer vezényelte Mahler

szimfóniáit, de általában véve az ő rugalmas tempóiban is ennek az örökségnek a megnyilvánulásait lehet sejteni – szemben Toscanini ritmikai pontosságot hangsúlyozó vagy akár Klemperer új tárgyiasággal társítható gyakorlatával.

Mahler tempóértelmezése a magyar közönségben is vitát váltott ki. Ha ettől eltekintünk, 1889-ben a *Figaro, a Lohengrin*, sőt *A windsori víg nők* tolmácsolásával éppúgy nagyon nagy sikert aratott, mint a következő évben Beethoven *III. Leonóra nyitányának* s *Ötödik szimfóniájának*, Mozart *G-moll szimfóniájának*, az *Oberon* vagy a *Meistersinger nyitányának* vezénylésével. 1890 decemberében a *Don Giovanni* két előadásán Lilli Lehmann is közreműködött. Az első alkalommal Brahms is megjelent, és a legnagyobb elismerését fejezte ki a karmesternek. December 26-án a *Parasztbecsület* került bemutatásra. Mascagni egyfelvonásosa olasz földön kívül addig még csak Stockholmban és Madridban hangzott föl (Gedeon–Máthé 1965, 371). A nagy siker legalábbis elgondolkoztatta azokat, akik Mahlert csak német művek előadására tartották alkalmasnak. A teljes igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy döntései olykor erős ellenállásba ütköztek, s ezek egy részét hibásnak lehet tekinteni. Próbálkozott Mendelssohn befejezetlen operájának, Marschner és Lortzing, sőt a náluk lényegesen kevésbé színvonalas Alberto Franchetti egy-egy dalművének bemutatásával, *A hugenottákat* pedig az ötödik felvonás elhagyásával vitte színre. A *Ring* második részét tizenhárom hónapon belül tizenegyszer vezényelte el, amit később Bécsben sem próbált megtenni. Nem valószínű, hogy sokan várták volna tőle, hogy tanulja meg a magyar nyelvet, de azt hihetőleg rossz néven vették, hogy tevékenysége nem hatott ösztönzőleg magyar operák keletkezésére. Bizonyára akadtak olyanok is, akik saját szerzeményeit is értetlenül fogadták; dalai meglehetősen sikert arattak, de az *Első szimfóniának* ekkor még szimfonikus költemény alcímű változatát a zeneszerző barátja, Herzfeld Viktor is elutasította a *Neues Pester Journal*-ban közölt cikkében.

Mindezen kudarcok ellenére tagadhatatlan, hogy Mahler rendíthetetlen híveket szerzett magának rövid budapesti tevé-

kenységével. Közéjük tartozott a főnemes Apponyi Albert, a zeneszerző Mihalovich Ödön és a gentry Beniczky Ferenc, kinek 1893. január 31-én nem Mahler támogatása miatt kellett távoznia állásából, hanem azért, mert a Magyar Királyi Operaház anyagi fölvirágztatása érdekében tett példátlan erőfeszítéseivel hatalommal rendelkező politikusok ellenszenvét váltotta ki. „Minő eredményeket ért el ez a lángész a sokszor igaztalanul mellőzött hazai erővel! Milyen ünnepnapot jelentett minden előadás, melyet ő tanított be és ő vezényelt! Egészen különösen neki köszönhetem Mozart jelentőségének megértését, melyhez egész sajtáságosan, csak később és az általa betanított és remekül előadott 'Figaro lakodalma' és 'Don Juan' által jutottam” – írta később Apponyi Albert (Apponyi 192, 1: 48). Az a tény, hogy még a nemzetieskedő Rákosi Jenő is sajnálta a karmester eltávozását, világosan mutatja, milyen döntő hatást tett a magyar szellemi életre.

1893. június 1-jén Nikisch lett a budapesti Opera művészeti igazgatója, az a karmester, akit Mahler Bülow-hoz és Mengelberghez hasonlóan sokra tartott. Ez a döntés is azt bizonyította, hogy a magyar értelmiség, sőt a politikusok egy része a legmagasabb színvonalú zenei munkát akarta biztosítani a budapesti Operában. Két év sikeres munkája után Nikisch is elhagyta Magyarországot, mert Mahlerhoz hasonlóan a nemzetközi zenei élet élvonalába tartozott, és a számára legkedvezőbb munkakörülményeket kereste.

Későbbi pályafutása során Mahlernak élesebb személyi feszültségekkel kellett megküzdenie, mint Budapesten – például Hamburgban arra kényszerült, hogy rendőrségi védelmet kérjen maga számára. Általában szívesen emlékezett magyarországi éveire. 1897-ben visszalátogatott és nagysikerű hangversenyt adott a Filharmóniai Társaság Zenekarával, amelyen saját *Harmadik szimfóniájának* egy tétele is elhangzott. A bécsi Opera főzeneigazgatói pályázatának elnyeréséhez döntően hozzájárult Beniczky és Mihalovich véleménye. „Apponyi Albert 1897. január 10-én kelt levele bizonyult a leghatásosabb ajánlásnak” – olvasható Mahler legutóbbi életrajzában azokról a Ferenc

Józsefhez intézett sorokról, amelyekben egy magyar főnemes élesen elítéli saját osztályának egy másik tagját „értetlensége és uralomvágya miatt”, és Mahler budapesti tevékenységének érdemi méltatását ezzel a következtetéssel zárja: „egy teljesen hitelét veszített együttesből két év alatt a legjelentősebb művészi teljesítményeket tudta kihozni. (...) Soha nem találkoztam még ilyen harmonikus teljességű művészalkattal” (Bekh 2005, 168–169). Noha e vélemény értelemszerűen karmesteri tevékenységére vonatkozott, a magyar közönség lassan Mahler szimfóniáit is megtanulhatta értékelni. 1905-ben Feld Kálmán olyan sikeresen vezényelte el a *Harmadik szimfóniát*, hogy a zeneszerző Mengelberg figyelmébe ajánlotta a fiatal karmestert. 1911-ben Csáth Géza már sokak véleményét összegezte az új magyar irodalmat megteremtő folyóiratban, amikor ezt írta: „Halála pótolhatatlan hiányt jelent az egész világnak” (Csáth 1977, 299).

HIVATKOZÁSOK

- Dr. Gróf Apponyi Albert (1922) *Emlékirataim*. Budapest: Pantheon.
- Bartha, Dénes – László Somfai (1960) *Haydn als Opernkapellmeister: Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opersammlung*. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.
- Barthes, Roland (1982) *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Paris: Seuil.
- Bekh, Wolfgang Johannes (2005) *Gustav Mahler oder die letzten Dinge: Die Biographie*. Wien: Amalthea.
- Csáth Géza (1977) Mahler. In *Ismeretlen házban II. kötet: Kritikák, tanulmányok, cikkek*. Összegejtötte és az utószót írta Dér Zoltán. Újvidék: Forum, 298–299.
- De la Grange, Henry-Louis (1973) *Mahler: Volume One*. Garden City, NY: Doubleday and Co.
- De la Grange, Henry-Louis (1983) *Gustave Mahler: Chronique d'une vie II: L'âge d'or de Vienne (1900–1907)*. Paris: Fayard.
- Esslin, Martin (1999) A modern színház 1890–1920. In *Képes színház-történet*. Ford. Imre Zoltán. Budapest: Magyar Könyvklub, 341–379.
- Gedeon Tibor – Máthé Miklós (1965) *Gustav Mahler*. Budapest: Zeneműkiadó.

- Halász Gábor (é. n.) Justh Párizsban. In Justh Zsigmond *Naplója*. Sajtó alá rendezte Halász Gábor. Budapest: Athenaeum, 9–23.
- Justh Zsigmond (1977) *Naplója és levelei*. Budapest: Szépirodalmi.
- Karbusický, Vladimír (2005) Gustav Mahler's Musical Jewishness. In Barham, Jeremy (ed.) *Perspectives on Gustav Mahler*. Aldersnot, Hants.: Ashgate, 195–216.
- Landon, H. C. Robbins – David Wan Jones (1988) *Haydn: His Life and Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Lányi Róbert – Szatmári J. Jenő (összeáll.) (1902) *Forgalmi és Távol-ság-mutató*. Budapest: Posner Károly Lajos és fia.
- Molnár Antal (1931) Mahler. In Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (szerk.) *Zenei lexikon: A zenetörténet és zeneudomány enciklopédiája*. Budapest: Győző Andor, 2: 93–95.
- Németh Antal (szerk.) (1930) *Színészeti lexikon*. Budapest: Győző Andor.
- Péterfy Jenő (1901–3) Színházi szemle (Wagner: Rajna kincse és Walkür). In *Összegyűjtött munkái*. Budapest: Franklin-Társulat, 2: 456–468.
- Péterfy Jenő (é. n.) Justh Zsigmond: Káprázatok. In *Magyar irodalmi bírálatai*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 45–52.
- Roman, Zoltan (1991) *Gustav Mahler in Hungary*. Budapest: Akadémiai.
- Tallián Tibor (2004) Nemzeti színház – nemzeti opera. In Kárpáti János (szerk.) *Képes magyar zenetörténet*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 140–161.
- Walter, Bruno (1969) *Gustav Mahler*. Ford. Fazekas Anna. Budapest: Gondolat.
- Wittgenstein, Ludwig (1984) *Culture and Value*. Chicago: The University of Chicago Press.

Önértelmezés és regényelmélet

Közismert tény, hogy az angolszászok nem szívesen alkotnak elméleti rendszereket. Regényelméletük kezdetei is a gyakorlati tapasztalatból levont következtetésekre vezethetők vissza. Fielding elbeszélő műveinek értekező részeiben tett kísérletet elméletinek tekinthető következtetések megfogalmazására, és Clara Reeve is saját történeteinek tanulságait foglalta össze *The Progress of Romance through Times, Centuries and Manners* (1785) című értekezésében, amely a regényt oly módon állította szembe a románcsal, hogy e kettősség maradandó hatást tett az utókorra – példaként talán elég Northrop Frye magyarul is kiadott, *Anatomy of Criticism* (1957) című munkájára vagy Tzvetan Todorov elbeszéléssel foglalkozó köteteire hivatkozni.

Meglehetősen elterjedt vélemény, hogy a legújabb kor angolszász regényelmélete a *The Art of the Novel* című kötettel veszi kezdetét, mely az új kritikus, Richard Palmer Blackmur bevezetőjével 1934-ben jelent meg, s voltaképp annak a sorozatnak a bevezetőit tartalmazza, amely *The Novels and Tales of Henry James* címmel 1907 és 1909 között jelent meg, s általában New York Edition néven ismert.

James tevékenysége egyszerre tekinthető az angolszász hagyomány megerősítésének és cáfolatának. Meg volt arról győződve, hogy az elméleti igény hiánya súlyos fogyatékoság az irodalom értelmezésében, s élénk érdeklődést tanúsított más nyelvű irodalmak iránt, ám végül is saját gyakorlatából próbált levonni elméleti következtetéseket.

Természetesen túlzás volna azt állítani, hogy az angolszász regényelmélet föllendülése kizárólag James egyéni kezdeményezésével hozható összefüggésbe. Az elbeszélő próza átala-

kulására s egyúttal az olvasási szokások módosulására is visszavezethető. Míg a tizenkilencedik század közepén az angol közönség jelentős része folytatásos regényeket, a század végén már inkább rövidebb elbeszéléseket olvasott. E váltás óhatatlanul is gazdaságosabb szerkesztésre ösztönözte az alkotók egy részét. Persze tagadhatatlan, hogy James sokkal magasabb mércét állított olvasói elé, mint legtöbb kortársa. Jórészt ezzel magyarázható korabeli népszerűtlensége. 1884 elején a Macmillan kiadó alig több mint két font jogdíjat tudott fizetni az írónak „hét vagy nyolc kötet egyévi forgalma alapján” (Kaplan 1999, 267). Az utókor természetesen azzal érvelhet, hogy James a következő nemzedékek számára írt, de nem feledhető, hogy csakis azért állhatott szemben a korízléssel, mert örökölt jövedelme biztosította számára a függetlenséget. Jellemző, hogy amidőn *The American* címmel 1877-ben megjelent regényét Edward Compton színműként akarta előadni, boldog befejezést kért a szerzőtől, vagyis arra ösztönözte, hogy a két főszereplő házasságának meghiúsulását kettejük esküvőjével cserélje ki. Még alkotói pályafutásának legmagasabb pontján, 1900 körül sem tudott megélni írói munkásságából: a mintegy ötezer dollárnyi évi jogdíját a családi vagyomból származó háromezerrel kellett kiegészítenie (Kaplan 1999, 465), és élete végén, 1913-ban a Heinemann cég öt kötetéért alig több, mint nyolc fontot küldött neki szerzői jövedelemként, ugyanakkor, amidőn londoni lakásának negyedévi bére negyvenkét fontra rúgott (James 1987a, 607–608). Noha 1878 és 1912 között a leipzig-i Tauchnitz kiadó tizenhat kötetét jelentette meg *Collection of British Authors* című sorozatában, nemzetközi ismertsége nem volt elég ahhoz, hogy 1911-ben a jelöltek közül ő kapja az irodalmi Nobel-díjat. Az értékelés megváltozását bizonyítja, hogy az akkori nyertes Maeterlincknek műveit ma még franciául is kevésbé ismerik, mint James alkotásait – a Gallimard kiadó népszerű 'Folio' sorozatában az amerikai születésű szerző jó néhány alkotásával, az egykor híres belga író viszont egyetlenegyel sem szerepel.

Noha korántsem igaz, hogy James műveinek gyökeres átértékelése kizárólag a regényelmélet föllendülésével magyarázható, nem tagadható, hogy a hatástörténetben fontos szerepet játszottak olyan értelmezések, amelyek jelentékenyen járultak hozzá az irodalomelmélet alakulásához. *The Golden Bowl* című legutolsó befejezett regényéről Virginia Stephen készítette az egyik legkorábbi méltatást (Stephen 1905), kit az utókor Woolf néven ismer. Ugyanez az író 1917-ben James kései önéletírásáról, két évvel később értekező műveiről, 1920-ban leveleiről (Woolf 1961), 1921-ben szellemhistóriáiról (Woolf 1958) írt. 1913-ban a *New Criticism* egyik előfutára, Ford Madox Ford, az avant-garde távlatából a mű azonosságának megszüntetését (Hueffer 1913), 1918-ban pedig a *Little Review* Henry James munkásságát tárgyaló különszámában Ezra Pound már kifejezetten az elméleti igényt (Pound 1960), T. S. Eliot pedig az allegória meghaladását és a „mélyebb lélektan” iránti fogékonyságot (Eliot 1945, 115–116) emelte ki James munkásságából. „Választékos elméjére semmiféle eszme nem tudott romboló hatást tenni” (Eliot 1945, 110). Ez a későbbi évtizedekben gyakran idézett állítás mintegy előrevetíti az új kritikusoknak azt a föltevését, hogy James regényei az irodalomelmélet szempontjából költeményeknek tekinthetők; éppúgy jellemzi őket a többértelműség és az ironia, mint Shakespeare műveit.

Hogyan jutott el James regényelméleti föltevések megfogalmazásához? Ha erre a kérdésre keresünk választ, hétféle szöveget kell figyelembe vennünk: más szerzők műveiről írt tanulmányait, leveleit, naplójegyzéseit, önéletrajzi írásait, önértelmező történeteit, átdolgozásait, végül kifejezetten elméleti jellegű értekezéseit. Tekintélyes életművének itt csak töredékére hivatkozhatom, mielőtt eljutnék a New York Edition köteteinek már említett előszavaihoz, melyek tevékenységének elméleti tanulságait tartalmazzák.

Felfogásának kialakításában döntő szerepet játszott angol, francia, orosz, német s olasz regények mérlegelése. Különösen

erős hangsúllyal fogalmazta meg hiányérzetét a legnépszerűbb angol regényekkel szemben: 1865-ben Dickensről azt állapította meg, hogy „hiányzik belőle a bölcséleti igény”, egy évvel később pedig Trollope műveiben is hasonló fogyatékosra hívta föl a figyelmet, kifogásolván, hogy „egyszerűen képtelen az elme” megközelítésére (James 1963b, 9, 12). 1879-ben jelentős amerikai elődjének, Hawthorne-nak munkásságáról készített könyvében azzal érvelt, hogy a művészi teljesítmény nem pusztán egyéni erőfeszítésen múlik: „meglehetősen sok történelemre van szükség ahhoz, hogy egy kevés irodalom létrejöhessen”, és egyúttal az allegóriát (talán Coleridge, talán Goethe ösztönzésére is) „a képzelőerő könnyebb fajsúlyú tevékenységének” nevezte, azzal érvelvén, hogy az elbeszélőt nem jellemeknek, de „egyazon elmeállapot festőiesen elrendezett képviselőinek” teremtésére ösztönzi (James 1967, 23, 70, 111). Négy évvel későbbi az a Trollope-ról írt újabb értekezés, amelyben az allegória egyfelől a naturalizmussal, másrészt a művészet a művészetért eszménnyel van szembeállítva, s már legalább annyira szerepel az olvasás, mint az írás módjaként, annak megnyilvánulásaként, „amit a németek korlátolt világképnek neveznének” (James 1970, 121).

Az összehasonlítást James általában az angolszász irodalomértés fogyatékoságainak megvilágítására használta, de ez egyáltalán nem jelentette, hogy föltétlenül tisztelte volna a korabeli külföldi elméleteket. Noha Taine-hez barátság fűzte, *Az angol irodalom történetéről* azt írta, hogy „csodálatra méltó írásmód, de meglehetősen tökéletlen tudomány”, nem irodalomtörténet, hanem „hatalmas méretű esszé”, melynek ilyen címet kellett volna adni: „Összehasonlító áttekintés arról, miként nyilvánul meg az angol elme irodalmi művekben”. Pozitivistá elvi alapjait határozottan elutasította, egyenesen azt állítva, hogy a munka „jórészt annyiban sikeres, amennyiben ellentmond” a benne kifejtett elméletnek (James 1963b, 15, 17–18). A szerző minduntalan a „tényeken” lovagol, miközben nemcsak „eltúlozza az éghajlat hatását az angol jellemre” (James 1957, 52), de rosszul jellemzi azt az éghajlatot, „érzéketlen az anglo-

lok hanghordozásának (diction) árnyalatai s titkai iránt, s következetesen képtelen megérteni sajátos esztétikai felfogásukat” (James 1957, 60). „A hittételeesség csúcsá”-nak nevezte a francia szerző felfogását, azt állítván, hogy műveiben „a hangnem egészében véve oktató; minden mondat ex cathedra kijelentés” (James 1957, 46).

Az a tény, hogy James el akarta kerülni az általa Taine munkásságában észrevett ellentmondást általánosítás és egyedi jelenségre vonatkozó megfigyelés között, vagyis olvasói és alkotói tapasztalatából vonta le saját elméleti következtetéseit, tökéletesen érthetővé teszi, miért pályafutása vége felé írta elméletinek nevezhető értekezéseit. Tevékenységében döntő szerepet játszott az újraírás és újraolvasás. Az alkotástól az értelmezéshez vezető folyamatra ékes példa, hogy már 1873-ban újraírta Balzac *Le Chef-d'oeuvre inconnu* című történetét *The Madonna of the Future* címmel. Ennek az önértelmező történetnek a jelentőségét legújabbban Hans Belting német művészettörténész foglalta össze, kiemelve, hogy James a modernség és a remekmű eszményének összeegyeztethetlenségét, sőt a műalkotás tárgyi azonosíthatatlanságát fogalmazta meg (Belting 2001, 134–136). Értekezőként némi késéssel értelmezte át a francia szerző munkásságát: a szóban forgó történet megírásának évtizedében még realista (James 1878, 96), mintegy negyedszázaddal később viszont már romantikus szerzőként méltatta Balzacot (James 1963b, 210). Szemléletének módosulására döntően hatott a képzőművészet – jellemző, 1902-ben már arra hivatkozott, hogy Balzac „nagyszerű prózája Turner szemével láttatja a Loire vidékét” (James 1963b, 210).

James irodalommal és képzőművészettel foglalkozó írásai között tagadhatatlan az összefüggés. Nincs kizárva, hogy eredetileg festészeti élményei ösztönözték arra, hogy másodlagos értékűnek vélje az allegóriát, az pedig egészen nyilvánvaló, hogy a távlat és a nézőpont regénybeli fontosságát festmények elemzéséből vezette le. Mondhatnók úgy is, Jamesnek festményekre vonatkozó megfigyeléseire vezethető vissza az, hogy a távlat s a nézőpont utóbb kulcskérdéssé vált a regényel-

méletében. A megtisztításra (restaurálásra), a színek megváltozására s az átfestésre, valamint a művek erősen változó értékelésére vonatkozó észrevételei ösztönözték arra, hogy az alkotások koráról, sorsáról értekezék s hatásukat történetként fogja föl. Fiatal éveiben bátyjához hasonlóan ő is tanult rajzolni, sőt a szabadban festésre is vállalkozott, élete végén pedig erősen foglalkoztatta „a fölismerés, hogy a művészetek lényegüknél fogva egyek” – önéletrajzában ezért nevezte példamutónak az olyan alkotót, mint Fromentin, ki többféle művészi tevékenységet folytatott (James 1956a, 294) –, sőt még Wagner alkotásait is szívesen hallgatta a Covent Gardenban (James 1987a, 334), kinek művészete korábban távol állt tőle.

Aligha véletlen, hogy a modernség szellemét képviselő szerkezeti elemzőket követően a posztmodernség strukturalizmus utáni értekezői is szívesen hivatkoznak szövegeire, hiszen mind a képeknél, mind irodalmi alkotásoknál a befogadás módjára összpontosította figyelmét. A néző általa hibásnak tartott igényét 1878-ban így jellemezte: „A művésznak történetet vagy példabeszédet kell elmondania; festménye nem lehet kép, ehelyett tanítania kell, nem fölépítés és szín, de élet és tapasztalat termékeként kell megjelennie” (James 1956b, 168). Műértelmezőként a „szem nevelését” tekintette céljának, s ahogyan a költészetben s a regényben is bölcséleti igény érvényesülését kereste, úgy a festőtől is azt várta, hogy „elmélkedve lásson”, mert csakis így vélte elérhetőnek a „többértelműséget”, mely számára a művészi hatás zálogát jelentette (James 1956b, 230, 184, 299).

Elveinek kialakulására jelentékenyen hatott, hogy nem kívánt eleget tenni a maga korában uralkodó olvasói igényeknek.

„Hála égnek, nincsenek politikai nézeteim” – írta 1892-ben, elutasítván az irányregény eszményét (James 1998, 122). Amikor W. H. Howells kifogásolta, hogy Hawthorne-ról írott könyvében vidékiességgel vádolta meg amerikai elődjét, megismételte azt a véleményét, hogy a regény művészi sikere nemcsak egyéni tehetségen múlik: „A regényíró kialakult és intézményszerű erkölcsökre, szokásokra, gyakorlatokra, beidegződé-

sekre és viselkedésekre támaszkodik” (James 1978, 267). A saját regényeivel szemben megfogalmazott bírálatra pedig ezt válaszolta: „Megértem, hogy szerkesztőként ’vidám befejezéseket’ kell előnyben részesítenie (...). Az olvasóknak joguk van az efféle kielégülésre, de meggyőződésem, hogy én nem adhatom meg nekik, amit kívánnak” (James 1987c, 150). „Az emberek nem művészetet várnak Öntől, hanem segítséget, bátorítást” – írta neki G. B. Shaw 1909-ben (James 1987, 380). Nem rokonszenvezett a tanító szándék ilyen eszményével; már 1879-ben leszögezte, hogy irtózik az „általánosításoktól”. „Semmiről nincs végső szavam” – állította (James 1987b, 161), mintegy előrevetítve T. S. Eliot korábban idézett észrevételét. Ha történeti személyre vonatkozó eseményt használt föl valamelyik művének megalkotásakor, mindig megváltoztatta a neveket, mert az olvasónak a történeti személyre vonatkozó előzetes ismeretét a kitalált, elképzelt világ öntörvényűségének megzavarásával társította. „A történelmi regény szerintem eleve arra van ítélve, (...) hogy olcsó legyen” – állította, s azzal érvelt, hogy e műfajváltozat bizonyos „együgyűséget” vár az olvasótól (James 1987c, 332). Nem tagadta, hogy Scott műveinek „van bája”, de a gondolati igény hiánya miatt a művészet gyerekkorával hozta összefüggésbe őket (James 1987a, 226). A szerkezeten mérte valamely regény művészetét, s egy bizalmas magánlevélben még Tolsztoj és Dosztojevszkij általa is nagyra becsült műveinél is szóvá tette „a szerkesztettség hiányát, a gazdaságosság s az építkezés elhanyagolását” (1987c, 400). Eltökélt szándéka volt, hogy az eredetileg ponyvaműfajnak számító regényt az általa legmagasabb rendűnek tekintett művészeti ágak színvonalára emelje. „Úgy olvasom, ahogyan a legnagyobb zenét hallgatom” – írta Joseph Conradról, kit Angliában működő kortársai közül a legtöbbre becsült (James 1987c, 367).

James felfogása a maga korában kétségkívül élesen szembenállt a közfelfogással. Ennek legékesebb bizonyítéka az a vita, amelyet H. G. Wellszel folytatott. Wells a huszadik század elején a legtöbbet olvasott írók közé tartozott. 1903-ban egyik

könyve négyezer példányban kelt el. James *The Ambassadors* című regényéből – amely ma a korai huszadik század kiemelkedő teljesítményének számít – ugyanannyi idő alatt mindössze négy példányt vásároltak meg (James 1979, 188). Noha a két író eleinte baráti levelekben vitatkozott a regény mibenlétéről, kettejük eltérő véleménye utóbb óhatatlanul is éles ellentétbe vezetett. 1914-ben James hosszabb eszmefuttatást bocsátott közre, „*Az ifjabb nemzedék*” címmel, melyben bírálta az olyan regényeket, amelyek „a tények áradatát” az „egy darab élet híres közhelyére” hivatkozva kínálják a közönségnek, miközben beérik „puszta szemléltetéssel” és igen „laza” szerkesztéssel (James 1979, 196, 204). Conrad egyik művét említette ellenpéldaként, melyben „a számos és eltérő hangok”-nak összjátékát oly módon írta le, mely rokonságot mutat azzal, amit később Bahtyin többszólamúságnak vagy párbeszédszerűségnek nevezett (James 1979, 202-203). Kiinduló állítása – mely szerint „a regény jelenlegi helyzete Angliában nagyrészt megfelel a kritika helyzetének” (James 1979, 178) – összefüggést teremtett a regényírás alacsony színvonala és a szakszerű regényértelmezés hiánya között.

Wells ellencikke, „*A kortárs regény*” egyértelműen James felfogásának kárhoztatásával indítja gondolatmenetét, amennyiben elítéli, ha valaki „úgy tekinti a regényt, mintha olyan jól meghatározható volna a fölépítése, mint a szonetté”, s a következő meghatározást adja: „A regényíró olyan emberek és dolgok bemutatására vállalkozik, akik éppoly valódiak, mint amilyenekkel egy társaskocsin találkozunk. (...) A regénytől elválaszthatatlanok az erkölcsi következtetések” (James 1979, 135, 143). A szerzői kiszólások védelmére egy év múlva ismét visszatért Wells, Jameshez írt egyik levelében: „Ön számára az irodalom a festészethez hasonlóan cél, számomra az irodalom az építészethez hasonlóan eszköz, amelyet használnak. (...) Inkább szeretném, ha újságírónak, mint ha művésznek neveznének” (James 1979, 264).

James, ki elég sokat írt építészetről, s gyakran éppen ezt a mű-

vészeti ágat rokonította a regényírással, határozottan elutasította az idézett szembeállítást („a megkülönböztetését festői s építészeti forma között teljesen érvénytelennek és üresnek tartom”), s visszautalt arra, hogy már vitájuk elején, 1902-ben olvasás és átértelmezés szoros kapcsolatában látta a művészet befogadásának lényegét: „csakis úgy olvasom el valaki másnak a regényét, hogy közben *átírom* – még abban az esetben is, ha örökbecsű alkotásról van szó. Átírni annyit jelent, mint újraszerkeszteni” (James 1979, 81). Arra is emlékeztetett, hogy Wells műveinek olvasásakor igyekezett elfelejteni saját előítéleteit: „Úgy olvastam Önt, (...) hogy teljesen félretettem a kritikának, a fölépítésnek elveit, a szerencsés írásmódra vonatkozó előföltevéseket, a módszer eszményét vagy a megszerkesztés szent törvényeit, amelyeket mindenki mást olvasva igyekszem figyelembe venni, afféle számomra vonzó, noha kevésbé körvonalazott elmélet jegyében” (James 199, 166).

Wells úgy válaszolt pályatársának érveire, hogy Jamesnek szentelt fejezetet iktatott be *Boon* című gunyoros kötetébe, mely 1915-ben jelent meg. Négy okkal magyarázta James regényeinek népszerűségét. Először arra utalt, hogy idősebb pályatársa más művészeti ágakkal rokonította a saját tevékenységét: „sosem jött rá, hogy a regény nem festmény”. A nyelv téves felfogására is hivatkozott, azt állítván, hogy „Henry James olvasásában a hatalmas metaforák megmászása a legfőbb öröm és erőfeszítés”. Azt is szóvá tette, hogy e regények üzenete nem egyértelmű, mert szerzőjük „nem is akar rájönni a dolgok nyitjára”. Végül s leg súlyosabb vétekként az önértelmezést említette, azt, hogy az amerikai születésű szerző „újabbán saját magát magyarázza” (Wells 1915, 103, 104, 105, 109).

Némi túlzással lehetne azt mondani, hogy Wellsnek sikerült rátalálnia azokra a jellemző vonásokra, amelyek miatt James munkássága fölértékelődött az elmúlt évszázad során. A négy kifogás közül a legutóbb említett alighanem a New York Edition már említett előszavaira célozhat, de vonatkoztatható akár a naplójegyzésekre, önéletrajzi kötetekre, sőt önértelmező

történetekre is, amelyek nyilvánvalóan előkészítették az életműből levont tanulságok végső összevezését.

James naplóföljegyzései merőben különböznek más írók hasonló szövegeitől, hiszen nem időszerű eseményekről adnak számat, hanem művek megtervezésével foglalkoznak, vagyis azzal, ahogyan a csírából, adott motívumból kidolgozás révén történet lesz. A hangnemet állandó önellenőrzés határozza meg, melyből nem hiányzik az öngúny. „Amikor kidolgozásra vállalkozom – írja egy alkalommal –, el vagyok veszve, mert ez az én kísértésem és örömöm. Túlzottan félek az *olcsó hatástól*. Nem kell félnem, mert ennek az én esetemben kevés a valószínűsége” (James 1987a, 130). A szerkesztést a cselekedetek lelki indoklásával és a jelenetszerű bemutatással kapcsolta össze. Utólag mindkettő a regényelmélet sokat emlegetett fogalma lett.

Kialakuló regényelmélete egészen más vetületének nyomai ismerhetők föl önéletrajzi műveiben. Az amerikaiak sokáig hazafiatlansággal vádolták, hiszen elég sokat bírálta szülőhazáját, Európába költözött, sőt élete végén brit állampolgár lett. Mélyen átérezte a tér- és időbeli viszonylagosságot. Egy 1883-ban megjelent könyvében olvasható a következő fejtegetés: „Ha az ember – ahogyan mondani szokás – forgott a világban, elveszítette azt az érzését, hogy honfitársainak szokásai föltétlen érvényű szentségek, noha ezek mindaddig boldoggá tették, amíg közöttük élt. Nagyon sok patriával megismerkedvén, látni lehet, hogy közülük mindegyikben tekintélyes számú az olyan kiválóság, aki egyedül a helyi beidegződéseket ismeri el pallérozottan. Az ember attól a pillanattól fogva lesz világpolgárrá, amidőn számára már bármilyen szokásrendszer egyformán parlaginak tűnik fel” (James 2001, 71). Mielőtt azonban azt hinnők, hogy e kijelentés egyike a James műveiben oly ritka általános érvényű igazságoknak, hozzá kell tenni, hogy ugyanebben a kötetben annak hangsúlyozása is megtalálható, hogy a másik művelődés megértésének korlátai vannak. „Bármely idegen országra vonatkozó észrevételeink nagyon is fölületesek, ezért megjegyzéseinket szerencsére nem e

bennszülötteknek szánjuk; ők bizonyára tiltakoznának az arcátlanul hamis kép láttán” (James 2001, 51).

Az értékek térbeli viszonylagosságának elismerése készítette arra, hogy elismeréssel szóljon a németek „nagyszerű metafizikai szókincséről” (James 1903, 1: 213), amelyet végül is nem tudott elsajátítani. Élete végén készített visszaemlékezésiben megemlítette, hogy „a német prózát sokkal nehezebben megközelíthetőnek” találta a franciánál, de a *Die Wahlverwandtschaften* nagyon mély hatást tett művészetének kialakulására (James 1956a, 255).

Magától értetődik, hogy a térbeli eltéréseket időbeliekre vezette vissza. A *The Madonna of the Future* szerzője nem hitt örök értékekben. Egyfelől némely kortársainak „indokolatlanul magas hírnevét” emlegette (James 1903, 1: 269), másrészt értékvesztésről is értekezett, amikor a saját korának műélvezőit a múltéval hasonlította össze: „Több dolog van a birtokunkban, mint amennyi az ő rendelkezésükre állt, de kevesebb helyet tudunk szorítani e dolgoknak életünkben s elménkben, s így bármennyire is kifinomultabb az ízlésünk, kevesebbet használjuk (...). A minőségre előnytelenül hat a mennyiség; csak ezzel az utóbbival büszkélhethetünk” (James 1903, 1: 17).

A preraffaeliták s az impresszionisták kortársaként rendkívüli érzékenységgel vett tudomást arról, hogy az ő korában egyszerre érvényesült a múlt megőrzésének és a gyökeres ártékelésnek az igénye. „A közgyűjteményekben és a palotákban hol radikálisok, hol konzervatívok vagyunk” – állapította meg (James 1987b, 289). Erősen foglalkoztatta a kérdés, mi is a viszony művészi érték s a „kegyetlen, végzetszerű történeti érzék” (James 1987b, 355) között. Az olasz művészet múltja s jelene közötti színvonalkülönbség megerősítette kételyét a haladással szemben. Föltehetően Ruskin ösztönzése is hozzájárult ahhoz, hogy a korábbi művészetet olykor a későbbinél is többre becsülte: Fra Angelico, Filippo Lippi vagy Ghirlandaio egyes képeit jobban szerette Raffaello némely alkotásainál, s Giotto, a ravennai mozaikok vagy etruszk emlékek is közel álltak hozzá.

Bizalmatlan volt minden olyan elképzelés iránt, mely meg-

felelést tételezett föl társadalmi haladás és a művészetek alakulása között. Nemcsak azért, mert úgy vélte, politikai szándék vezérelte kortársai – így Shaw vagy Wells – meglehetősen szokványos alkotásokat hoztak létre, de azért is, mert 1904-ben, midőn több évtizedes távollét után szülőházába látogatott, egyre növekvő távolságot érzelt anyagi jólét és szellemi igényesség között. Jellemző, hogy *The American Scene* című útibeszámolója 1907-ben csak megcsonkítva jelenhetett meg, s az első teljes kiadást csak a sajtó alá rendező angol költő, W. H. Auden hírneve tette lehetővé, 1946-ban. Ez a könyv a hagyományt az ízlés előföltételének nevezi, s az amerikai termékekről a következő jellemzést adja: „Csak berendezések, jelképek, szükségmegoldások vagyunk, (...) s noha költségesek, semmi közünk folytonossághoz, felelősséghez, továbbításhoz, és egyáltalán nem törődünk azzal, mi is lesz velünk azután, hogy elvégeztük a jelenlegi föladatunkat” (James 1968, 11).

James a hagyományt nyelvként határozta meg. 1904-ben Amerikában tartott egyik előadásában azt a föltevést fogadta el kiindulópontnak, mely szerint a nyelv „élő szervezet”, és megkockáztatta az észrevételt, hogy a sokféle bevándorló által jólrosszul beszélt amerikai „nem is nyelv vagy nagyon szegényes nyelv” (James 1905, 46), hiszen nem testesít meg közös emlékezetet. Mivel az a cél vezérelte, hogy a regényben a nyelvnek olyanolyan jelentős szerepet biztosítson, mint amilyet a verses költészetben játszik, meg volt arról győződve, hogy művei „a fordíthatatlanság aranyketrecébe vannak zárva”. Ahogyan francia fordítójának írta: „forma és szövet (texture) még a legkevésbé összetett irodalmi alkotásban is azonos a lényeggel; a húst nem lehet elválasztani a csonttól. A fordítás – bármennyire is dicséretes – arra tesz erőfeszítést, hogy a szerencsétlen húst *leszakítsa*, ami annyit jelent, hogy az élőlény elájul a vérvesztéstől” (James 1955, 107).

Mennyiben hasonló a regény nyelvének értelmezése a New York Edition kötetéhez írt előszavakban? Mielőtt válaszolnék e kérdésre, célszerű megemlíteni, hogy e kései értekezések némely állítását megelőlegezte a *The Art of Fiction* című korábbi

eszmefuttatás. 1884-ben James a *Longman's Magazine* hasábjain körvonalazta a regényírásnak azt a módját, amelyhez képest ellenhatásként képzelte el saját tevékenységét. Az angol nyelvű olvasók körében komoly hatású protestáns közösségek szemléletével hozta összefüggésbe azt a felfogást, mely szerint a szerkezet keresésének van létjogosultsága a festészetben, de nincs az irodalomban, mert ez utóbbinak az a célja, hogy „épületes vagy szórakoztató legyen” és ez csakis akkor érhető el, ha a történet „szerencsés végkifejlettel, jutalmak, nyugdíjak, férjek, feleségek, csecsemők, milliók, utóhangszerű bekezdések és vidám megjegyzések végső kiosztásával” ér véget (James 1963, 52–53).

Milyen elleneszményt fogalmaznak meg ezzel az érvénytelennek tekintett felfogással szemben a kései előszavak? Valahányszor szerves képződménynek nevezik a műalkotást, a romantika örökségéhez kapcsolódnak. A szerves növekedés gondolata „hozzáségít ahhoz, hogy könnyűszerrel meglássuk: lényeg és forma súlyos megkülönböztetése a valóban megmunkált műalkotásban maradéktalanul megszűnik” (James 1962, 115). James szemléletének összetettségére jellemző, hogy ugyanakkor építkezésként és kirakós játékként is értelmezte a regényt, sőt a működő gépezet metaforájához is folyamodott (James 1962, 54). Nemcsak ebben a vonatkozásban, de zűrzavar és fölépítettség viszonyának megfogalmazásakor is előre vetítette az avant-garde képviselőinek nézeteinek: „Az összefüggések valójában sosem érnek véget, és a művésznek az a rendkívüli föladata, hogy a saját mértana szellemében olyan kört rajzoljon, amelyhez képest ezek az összefüggések látszólag belül helyezkednek el. (...) Az arra irányuló erőfeszítés, hogy valóban lássunk és láthassunk, nem csekély föladat, tekintettel arra az állandóan működő erőre, mely zűrzavart idéz elő. A nagy dolog az, hogy maga a zűrzavar is a legélesebb valóságok egyike, melynek éppúgy van színe, mint alakja s jellege” (James 1962, 5, 149). Nem győzte eléggé hangsúlyozni, hogy a fölépítettség soha nem keltheti az erőszakoltság hatását. „A következtetést az olvasónak kell levonnia a saját

tapasztalatából” – ahogyan a *The Figure in the Carpet*-hez írt előszóban írta (James 1962, 229).

Ez az 1896-ban közölt önértelmező történet összhangban van a nyelvről Amerikában tartott előadásnak illetve a francia fordítóhoz intézett levélnek a szellemével. Mivel többször írtam róla (Szegedy-Maszák 2001), ezúttal csak arra emlékeztetnék, hogy az ebben az elbeszélésben szereplő regényíró a megértést nyelvi tevékenységként tünteti föl. Az „új kritikusok” az elbeszélő jelenlétét megszüntető, tárgyiasnak nevezett regényírás képviselőjét látták Jamesben. A hemeneutika újráfölldülésével az öntükrözés került a figyelem középpontjába. Legtöbbször a kései művek értelmezéseiben lehet erről olvasni, holott e sajátosság már korai alkotásokban is megfigyelhető. A szerző harmadik regénye, *Az amerikai* (1877) például lépten-nyomon arra emlékezteti az olvasót, hogy írott szöveget tart a kezében, s az utolsó fejezetben a főhős arra a következtetésre jut, hogy „mintegy becsukhatja s félreteheti a könyvet”, amelyben szerepelt (James 1963a, 321). A művészet mibenléte s befogadása is szóba kerül a regényben, mely a Louvre-ban játszódó jelenettel kezdődik. Christopher Newman amerikai üzletember a remekműveket keresi. Mit tekint remekműnek? Amit az útikönyvében csillaggal jelölnek s amit éppen másol valaki. A szereplőt az Újvilág fölfedezőjének emlékére keresztelték Christopher-nek s a vezetékneve szerint „új ember”. A másolatokat jobban csodálja az eredetiekénél. Murillo madonnájának másolójától rögvest az iránt érdeklődik, mennyibe kerül a munkája. Newman egyszerre testesíti meg történeti érzék s művészi ízlés hiányát. Veronese *Kánai menyegzője* azért tetszik neki, mert ’megfelel nagyravágyó elgondolásának, ilyen ragyogónak képzelte el a lakomát’ (James 1963, 14).

Azok a történetek, amelyekben James műalkotást szerepeltet, olykor az értékek változékonyságára hivatkozva vonják kétségbe a remekmű eszményének hitelét. A *Roderick Hudson* (1875) egyik szereplője, a festő Gloriani szerint „nincs lényeges

különbség szép és csúnya között; átfedik egymást és kibogozhatatlan módon összekeverednek; nem lehet megmondani, hol kezdődik az egyik s hol végződik a másik” (James 1960, 83). Ennél messzebbmenő következtetés vonható le az amerikai születésű írónak olyan alkotásaiból, amelyekben magának a műalkotásnak tárgyi azonosíthatósága válik bizonytalanná. „Valamely műben talán éppen a mű megkérdőjelezése a leglényegesebb alkotórész” – ahogyan Maurice Blanchot, a *The Turn of the Screw* (1898) egyik értelmezője állítja (Blanchot 1959, 270). A *The Middle Years* (1893) olyan íróról szól, aki sosem képes befejezni a műveit: „Dencombe szenvedélyesen javította, átalakította a nyelvezetet; számára sosem volt végleges a fölépítés” (James 1945, 303).

Azok a posztstrukturalista irodalmárok, akik a mű többszövegűségéről (heterotextualitásáról) értekeznek, joggal hivatkoznak Henry Jamesre, aki az újraolvasást újraírással azonosította, s valahányszor újra kiadták egy művét, igyekezett átfogalmazni a szöveget. Jellemző példaként az egy 1885 februárjában közrebocsátott kötet elején olvasható „Megjegyzés”-t idézném: „e korábbi történetek mindegyikét átdolgoztam és kijavítottam – sok részletet teljesen újraszövegeztem. Más szóval, igen szabadon bántam velük, a tulajdonnevek egy részét megváltoztattam, egy esetben pedig a címet is kicseréltem” (James 1885).

Ford Madox már 1913-ban kiadott könyvében foglalkozott James két történetének különböző változataival (Hueffer 1913), az író egyik titkárnője pedig visszaemlékezéseiben szólt arról, miként változtatta meg az író korai műveit a New York Edition készítésekor (Bosanquet 1924). Lezáratlan a vita, miként értelmezhető két fejezet eltérő sorrendje a *The Ambassadors* (1903) című regénynek a huszadik század első évtizedében megjelent kiadásában (McGann 1995), mint ahogy arról is különböznek a vélemények, a korai műveket eredeti alakjukban vagy évtizedekkel későbbi átdolgozásban érdekesebb-e olvasni. Annyi bizonyos, hogy sok esetben számos változat létezik, s ez

annyt jelent, hogy kritikainak nevezhető kiadás hihetőleg csakis számitógépes alakban lesz megvalósítható.

A regény szüntelenül újraírja önmagát, s az olvasónak afféle szerkesztőként különböző változatokat kell mérlegelnie, ami erősen növeli az értelmezés lehetőségeinek a körét. Késlelteti, sőt felfüggeszti azokat a döntéseket, amelyek nélkül nem lehet megfogalmazni a mű jelentését. Ilyesféle szavakkal összegezhető Henry James örökségének az a része, amely leginkább időszerűnek bizonyulhat a huszonegyedik század elején.

HIVATKOZÁSOK

- Beltling, Hans (2001) *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion Books.
- Blanchot, Maurice (1959) *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Bosanquet, Theodora (1924) *Henry James at Work*. London: The Hogarth Press.
- Eliot, T. S. (1945) On Henry James. In F. W. Dupee (ed.) *The Question of Henry James: A Collection of Critical Essays*. New York: H. Holt and Co., 108–119.
- Hueffer, Ford Madox (1913) *Henry James: A Critical Study*. London: Martin Secker.
- James, Henry Jr. (1878) *French Poets and Novelists*. London: Macmillan and Co.
- James, Henry (1885) *Stories Revived: First Series*. London: Macmillan.
- James, Henry (1903) *William Wetmore Story and His Friends: From Letters, Diaries, and Recollections*. New York: Grove Press.
- James, Henry (1905) *The Question of Our Speech – The Lesson of Balzac: Two Lectures*. Boston and New York: Houghton, Mifflin and Co.
- James, Henry (1945) *The Short Stories*. New York: Random House.
- James, Henry (1955) *Selected Letters*. New York: Farrar, Straus and Cunady.
- James, Henry (1956a) *Autobiography*. New York: Criterion Books.
- James, Henry (1956b) *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*. London: Rupert Hart-Davis.
- James, Henry (1957) *Literary Reviews and Essays on American, English, and French Literature*. New Haven, CT: College and University Press.

- James, Henry (1960) *Roderick Hudson*. New York: Harper and Brothers.
- James, Henry (1962) *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. New York: Charles Scribner's Sons.
- James, Henry (1963a) *The American*. New York: Signet.
- James, Henry (1963b) *Selected Literary Criticism*. London: Heinemann.
- James, Henry (1967) *Hawthorne*. London: Macmillan.
- James, Henry (1968) *The American Scene*. London: Rupert Hart-Davis.
- James, Henry (1970) Anthony Trollope. In *Partial Portraits*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 97–133.
- James, Henry (1978) *Letters: Vol. II, 1875–1885*. London: Macmillan.
- James, Henry (1987a) *The Complete Notebooks*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- James, Henry (1987b) *Italian Hours*. New York: Ecco Press.
- James, Henry (1987c) *Selected Letters*. Cambridge, MA and London: The Belknap Press.
- James, Henry (1998) *Letters from the Palazzo Barbaro*. London: Pushkin Press.
- James, Henry (2001) *Portraits of Places*. London: Duckworth.
- James, Henry – H. G. Wells (1979) *A Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction, and their Quarrel*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Kaplan, Fred (1999) *Henry James: The Imagination of Genius: A Biography*. Boston and London: The John Hopkins University Press (1. kiad. 1992).
- McGann, Jerome (1995) Revision, Rewriting, Rereading; or An Error (Not) in *The Ambassadors*. In David McWhirter (ed.) *Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Pound, Ezra (1960) Henry James. In *Literary Essays*. London: Faber and Faber (1. kiad. 1954), 295–338.
- Stephen, Virginia (1905) Mr. Henry James's Latest Novel. *The Guardian*, 22 February, 339.
- Szegedy-Maszák Mihály (2001) Henry James and the Hermeneutic Tradition. In *Literary Canons: National and International*. Budapest: Akadémiai, 145–154.
- Wells, H. G. (1915) *Boon, The Mind of the Race, The Wild Asses of the Devil, and The Last Trump: Being a First Selection from the Literary Remains of Boon, Appropriate to the Times*. Prefaced for publication by Reginald Bliss, with an Ambiguous Introduction by H. G. Wells. New York: George H. Doran Co.

Woolf, Virginia (1958) Henry James's Ghost Stories. In *Granite and Rainbow: Essays*. San Diego – New York – London: Harcourt, Brace, Jovanovitch.

Woolf, Virginia (1961) Henry James. In *The Death of the Moth and Other Essays*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books (1. kiad. 1942), 112–134.

Az értelmezés fordulatai

„Ó művészet, milyen nehéz feladatokat adsz, s ugyanakkor milyen vigaszt és bátorítást? Nélküled rémítő sivatag volna a számomra a világ.”

(James 1987, 31)

1. Allegorikus történet

Amikor Oscar Wilde-ot börtönbe csukták, a fiúk iránt érzett vonzalma miatt elítélt író arra kérte Robert Ross nevű barátját, küldjön neki olvasnivalót. A megkapott könyvek között volt a *The Two Magics* című kötet, amely a *The Turn of the Screw* című szöveget is tartalmazta. „Úgy gondolom, hogy csodálatos, szörnyű, mérgező történet; olyan, mint egy Erzsébet-kori tragédia” – nyilatkozta Wilde, miután elolvasta Henry James művét (Hyde 1969, 52). Az 1898 óta eltelt évszázad ezt az értékelést igazolta, nem pedig a *Pravda* elnevezésű napilapban 1964-ben megfogalmazott véleményt, mely szerint Benjamin Britten zeneszerző „jelentéktelen témára” pazarolta hatalmas tehetségét, amidőn operát írt a *The Turn of the Screw* alapján (Carpenter 1992, 441).

Egyik följegyzése szerint James 1895. január 10-én Canterbury érsekeitől hallotta azt a történetet, amely kiindulópontként szolgált e mű írásához. Robert Lee Wolff ezzel szemben Griffiths *Kísértetjárta ház* című festményét tekintette elsődleges ösztönzőnek. E műről a *Black and White* című hetilap 1891 karácsonyán ugyanabban a számban közölt képet, amelyben

James *Sir Edmund Orme* című története is olvasható volt (James 1999, 133–4). Annyiban mindkét hivatkozásnak lehet jelentősége, hogy a történet tele van utalással a protestáns örökségre, és a bevezetés szerepét játszó kerettörténet karácsonykor összegyűlt társaságról szól. Nem kevésbé indokolt James legismertebb életrajzírójának érvelése. Tom Taylor *Kísértés (Temptation)* című elbeszélését a *Frank Leslie's* című lap jelentette meg, 1855 januárja és júniusa között, a híres Cruikshank képeivel. A benne szereplő nevek, Peter Quin, Miles, Griffiths, sőt egy Harley Street-en található házra tett ismételt utalások is valószínűsíthetők, hogy az akkor még csak tizenkét éves Henry Jamesre maradandó hatást tehetett ez a közlemény (Edel és Tintner 1985, 2–3). Azért is érdemel figyelmet ez az adat, mert a *The Turn of the Screw* – mint oly sok (talán minden?) írott szöveg – rokonságot tart a népszerű művelődés egyszerű formáival. Értelmezését segítheti ősrégi szokások, hiedelmek fölismerése, például az a hagyomány, mely szerint a kísértetek általában nem beszélnek, és „valamely szellem hatalma megtörik, ha a nevét kimondja az áldozat” (O’Gorman 1980, 231). Azt a végső jelenetet, amelyben a tízéves Miles kimondja Peter Quint nevét, lehet ez utóbbi örökségnek megfelelően felfogni.

Mi is a *The Turn of the Screw* műfaja? Bly-ba való megérkezésekor a nevelőnő „románcbeli kastélyt” lát maga előtt (James 1999, 9). A románcos történet szoros kapcsolatot tart a mese-szerűséggel és a középkor verses elbeszéléseivel, amelyek többnyire allegorikus jellegűek. A tizenkilencedik század realista környezetrajzához képest a románc nagyobb teret ad a képzelet szabadságának. „A tapasztalás léggömbje a földhöz van erősítve – mondja James –, és a meglehetősen hosszú zsinag teszi lehetővé, hogy a képzeletnek többé-kevésbé kényelmes kosarában hintázzunk (...). A románcos alkotás szerzőjének művészléte abban áll, hogy mintegy mulatságból elvágja a kötelet, titokban, anélkül, hogy észrevennők. (...) A valódi és a romantikus közé éppoly nehéz választóvonalat húzni, mint mérföldkövet iktatni észak s dél közé” (James 1962, 33–4, 37).

A románcot általában jó és gonosz tiszta szembeállítására jellemzi. A nevelőnőt „kálvinista románc szerzőjének” is lehet tekinteni (Bell 1991, 230). A mű legkorábbi értelmezői ennek a műfajnak a fölismerését tartották szükségesnek. „Ez a történet a gonosz kérdéseivel foglalkozik, melytől a puritán ősöktől származó férfiak szemlátomást sosem tudnak egészen eltávolodni” – írta egy méltató a *The Outlook* 1898. október 29-i számában (James 1999, 151). Hasonló felfogást képviselt a *The Independent* értekezője, 1899. január 5-én megjelent cikkében, azt állítván: „A 'The Turn of the Screw' a legreménytelenebbül gonosz történet, amelyet valaha olvastam” (James 1999, 156).

Az efféle értelmezés az első világháború után veszítette el egyeduralmát, amidőn mélylélektani magyarázatok váltak uralkodóvá. Ezekkel szemben fogalmazta meg ellenérveit a második világháború után Robert Bechtold Heilman, aki némileg Oscar Wilde rövid megjegyzésének szellemében, tehát reneszánsz drámákhoz hasonló komolyságú költői szöveggént elemzte James művét (Heilman 1947 és 1991). Azóta többen is a „kísértetekről szóló történetek népköltészeti (folklor) mintájához” (Jones 2001, 9) és Hawthorne allegorikus elbeszéléseihez (Fagin 1960, 156) közelítették James művét, vagyis a gonosz megszemélyesítéseként fogták fel Miss Jessel és Peter Quint szellemét.

Milyen érvek hozhatók fel az allegorikus értelmezés mellett? Lehet a címet összefüggésbe hozni a hüvelykcsavar (thumbscrew) a elnevezésével, amely a középkorban az ördögűzés eszköze, vagyis kínszerszám volt, vagy arra hivatkozni, hogy Quint neve a középangol „queynte”, illetve a francia „quinte” szóra utalhat, amely a „különös”, „ravasz”, „kiszámíthatatlan”, „illetlen”, „hóbortos”, „fantasztikus” megfelelője (Lustig 1994, 277). Érdeemes arra is figyelni, hogy a szövegben sohasem a „szellem” („ghost”) szó szerepel. A halott nevelőnő és inas nyolcszori feltűnésére a „jelenés” („apparition”, „spectre” vagy egyszerűen „presence”), „démon”, „szörnyeteg”

(„fiend”), „alak”, „borzalom” („horror”), „másik”, „kívülálló”, „látomás” („visitant”) vagy „látogató” szó utal. Azok az értelmezők, akik egyértelműen a nevelő képzelgéseinek tekintik a két jelenést, figyelmen kívül hagyják, hogy a szellemek más irodalmi művekben sem láthatók minden szereplő számára – a *Hamlet* harmadik felvonásának negyedik jelenetében például a címszereplő apjának szellemét csak a királyfi látja, a királyné nem.

Mi a szerepe Miss Jessel és Peter Quint szellemének? Lehet arra emlékeztetni, hogy James erősen meg volt győződve arról, hogy „A holtak helyzetének érzése hozzá tartozik az élők helyzetének érzéséhez” (James 1962, 244–5), mint ahogy arra is, hogy a történet elátkozott lelkekről szól, akik „Quint és Miss Jessel alakját öltötték magukra, hogy megkísértsék a gyerekeket” (Liddell 1965, 142). Különösen a halott inas kísértetének alakja idéz korábbi szövegeket s képeket: „a vörös haj, az ívelt szemöldök, a szúrós tekintet és a széles száj hagyományos ördögalkakként tünteti föl Peter Quint-et” (Gale 1968, 36). Forrásként Defoe 1726-ban megjelent, *Az ördög politikai története* című munkájának arra a megállapítására is lehet utalni, mely így szól: „az Ördög Blye Bokrában fekszik” (O’Gorman 1980, 244).

A történetben szereplő nagybácsi nevelőnőt keres árván maradt unokaöccsének és -húgának. Azért nem talál könnyen vállalkozót, mert kiköti, hogy a nevelő ne zargassa őt. Lehetséges, hogy az Úr deista értelmezésére kell gondolnia az olvasónak? A kastélyt körülvevő kert leírása az éden őszövetségi megjelenítését idézi. A nyár azután fokozatosan őszebe vált át, és az éden puszta országgá alakul. Az ősz neve – „fall” – egyúttal a bűnbeesésre utal, melyet a zeneszerző Britten a cseleszta hangszínével társított (Carpenter 1992, 338). „Amikor rossz vagyok, igen rossz vagyok!” – jelenti ki Miles (James 1999, 46), és ezt a beismerését utóbb hitelesíti azzal, hogy ellopja a levelet, amelyet a nevelő a ház urának írt. Mrs. Grose, a házvezetőnő ekkor kiböki, hogy a fiút bizonyára azért küldték el az iskolából, mert leveleket lopott. A nevelő mintegy gyónást akar kicsikarni a gyerekből. „Ha vallomást tesz, meg

van mentve” – hangoztatja (James 1999, 76). A végső jelenetben azután Miles azt állítja: nem lopott, hanem bizonyos dolgokat mondott társainak, s ezért csapták ki az intézményből. Egyúttal beismeri, hogy elégette a nevelőnő által írt levelet.

Mielőtt azonban egyértelműen elfogadnánk azt, hogy James műve jó és gonosz küzdelmének újraírása, emlékeztetni kell arra, hogy létezik a történetnek az eddigiekkel szögesen ellentétes magyarázata is. R. P. Blackmur, a *New Criticism* ismert képviselője például „a nevelőnő fokozatos elkárkozásának története”-ként olvasta James alkotását (Blackmur 1958, 11), és Leon Edel is azt állította, hogy James történetében „valójában a nevelőnő vált ördöggé” (Edel 1977, 2: 250).

2. Lélektani esettörténet

Anthony Besch 1970-ben a *Scottish Opera* számára úgy rendezte meg Britten dalművét, hogy a végső jelenetben Miles egyértelműen a nevelőnőt azonosította az ördöggel (Howard 1985, 142). Az először 1964-ben kiadott magyar fordítás is ezt a felfogást tükrözi. A nevelőnő kérdésére – „Kit értesz ’ő’ alatt?” – a fiú így válaszol: „– Peter Quintet... te ördög!” (James 1974, 165) Az angol szövegben olvasható kijelentés – „Peter Quint – you devil!” (James 1999, 85) – nem egyértelmű, hiszen nem lehet tudni, kire vonatkozik a „you” névmás. Tudomásom szerint Oliver Elton 1907-ben megjelent tanulmánya volt az első, mely számolt azzal a lehetőséggel, hogy a nevelőnő nem megmenti, de tönkreteszi a történetben szereplő két gyereket. „Fölmerül és függőben marad a gyanú – írta –, vajon a kísértetek, amelyek saját kényük s kedvük szerint jelennek meg bizonyos személyek számára, tények-e, avagy a történetet elmondó nevelőnő képzelgése?” (James 1999, 157). Lehetséges volna, hogy a cím voltaképp a boszorkányüldözésre céloz, és a gyerekek nem a Gonosz által megrontott lények, hanem áldozatok? Harold C. Goddard ilyesféleképpen érvelt abban az

eszmefuttatásban, amely ugyan csak 1957-ben jelent meg nyomtatásban, de szerzője állítása szerint „1920 körül vagy még korábban” készült és többször is elhangzott előadásként (Goddard 1960, 244). 1924-ben közölt tanulmányában Edna Kenton is azzal érvelt, hogy „a szellemek nem a gyerekeket, de a nevelőnőt zaklatják” a történetben (Kenton 1960, 112), és az ő nyomában járt Edmund Wilson, amidőn kifejezetten Freud szellemében magyarázta James alkotását.

E legutóbbi értekezés sorsa mindazonáltal sejteti, hogy a mélylélektani megfejtést sem lehet egyértelműen üdvöztőnek minősíteni. Wilson szövege voltaképp négy változatban olvasható. Először 1934-ben jelent meg a *Hound and Horn* című folyóiratban, majd 1938-ban a szerzőnek *The Triple Thinkers* című kötetében. Ugyanennek a könyvnek 1948-ban megjelent bővített és javított kiadásában mindkét korábbitól eltérő szöveg jelent meg, melyhez azután a szerző 1959-ben utóiratot készített. Az amerikai értekező kiinduló tétele szerint a nevelőnő „a nemi elfojtás neurotikus esete”, és a kísértetek „a nevelőnő képzelgésai” (Wilson 1960, 115). 1948-ban Wilson még úgy vélte, hogy „nemcsak a nevelőnő, de James is csalja önmagát” (Wilson 1960, 147), amennyiben nincs tudatában annak, hogy valójában beteges lelkű hősnőt teremtett. Sőt, tanulmányának e változatában Wilson a következő, igencsak kérdéses hitelű kijelentésre ragadtatta magát: „Mindig lakott Henry Jamesben egy ártatlan kislány, akit dédelgetett, szeretett és védelmezett, ám később megpróbált megerőszkolni, sőt megölni” (Wilson 1960, 150). 1959-re azonban módosított a véleményén: „arra a meggyőződésre jutottam – írta –, hogy James pontosan tudta, mit csinál, tudatosan törekedett arra, hogy a nevelőnő a saját képzelgéseitől szenvedjen” (Wilson 1960, 153).

Azok a felfogások, amelyek lélektani esettanulmánnyá fokozták le James történetét, alighanem még az allegorikus magyarázatoknál is szemléletesebben bizonyítják, hogy a műalkotások értelmezéseinek lehetnek korlátai, amelyekben túl inkább félreértésről lehet beszélni. Wilson önellentmondása

nemcsak Henry James vélt, azaz kimondatlan szándékairól folytatott meddő vitához, de a szövegtől elrugaszkodó kitalálásokhoz is vezetett. Allen Tate még csak ahhoz az ötlethez folyamodott egy 1942-ben folytatott rádiós beszélgetésben, hogy „a nevelőnő tényleges szerelmi kapcsolatba lép a fiúval, anélkül, hogy ennek tudatában volna” (James 1999, 176–7), Shlomith Rimmon már azt a találgatást fogalmazta meg, hogy a nevelőnő kéziratát megőrző férfi, „Douglas hosszú idővel a Bly-ban szerzett lelki sérülés (traumatic experience) után ismerte meg a nevelőnőt, és nincs kizárva (for all we know), hogy a nő közben elmeógyógyintézetbe került” (Rimmon 1977, 125).

Mivel lehet mégis indokolni a mélylélektani megközelítések létjogosultságát? A kerettörténet szerint Douglas december 24-én említi a tulajdonában levő kéziratot. A rákövetkező napon utasítást ad, hogy hozzák el a nevelőnő följegyzéseit. 27-én meg is érkezik a csomag, de csak a következő napon kezdi felolvasni a birtokába jutott visszaemlékezést az egybegyűlt társaságnak. A hagyomány szerint december 28-án szokás azokra az ártatlan gyerekekre emlékezni, akiket Heródes egykor lemészároltatott és „milites coelestes” („mennyei katonák”) illetve „flores martyrum” (a mártíromság virágai) névvel illetnek. „Miles” latinul katonát jelent, tehát nem nehéz összefüggést látni a két említett megjelölés és Miles illetve Flora neve között.

Nyomósabb érv lehet Henry James lélektani érdeklődése. Értekező műveiben minduntalan kifogásolta, hogy némely regényírók egyáltalán nem törődnek az általuk teremtett hősök tudatával – Trollope művészetének fogyatékoságát például abban látta, hogy „egyszerűen képtelen az elme” megközelítésére (James 1963, 12). Jellemző, hogy Henry James halála után több méltatás is az emberi tudat iránti érdeklődésében jelölte meg művészetének egyik fontos jellemző vonását. A. R. Orange a *The Little Review* 1918. augusztusi számában a „tudatalatti” szerepét emelte ki a *The Turn of the Screw* méltatásakor (James 1999, 158), T. S. Eliot pedig a „mélyebb lélektan” jelenlétében

vélte látni James írásművészetének magasabbrendűségét Dickens és Thackeray műveihez képest (Eliot 1945, 115).

1882-ben alapították a Society for Psychic Research nevű társaságot, melynek 1884 és 1889 között William James tagja, 1890-től alelnöke, 1894 és 1896 között elnöke volt. 1890. október 31-én az alelnök *Megfigyelések az önkívület némely jelenségeiről* című értekezését öccse, Henry James olvasta fel. Öt évvel később jelent meg Joseph Breuer és Sigmund Freud *Studien über Hysterie* című könyve. Nincs kizárva, hogy Henry Jamesnek volt tudomása e munkáról. Annyi bizonyos, hogy a *The Turn of the Screw* címének első főneve megegyezik az idegroham angol kifejezésének első főnévvel („a turn of hysteria”), és az említett könyvben található egy esettanulmány, amely egy nevelőnővel foglalkozik.

Nem kétséges, hogy James történetében elég sok szó esik a hősnő zaklatottságáról, álmatlanságáról. Amikor először látja meg Peter Quint szellemét, azt hiszi, hogy a háziurat látja, mert szeretne vele ismét találkozni. Később a két gyerek levelet ír nagybátyjának, de a nevelőnő nem küldi el őket. „Túl szépek voltak ahhoz, hogy feladják őket; megtartottam magamnak s a máig őrzöm e leveleket” (James 1999, 52). A húszéves nő maga is elismeri, hogy „rögeszme” vezérli (James 1999, 50). A nemiség jegyében fogant lélektani értelmezés egyik hivatkozási alapja a hatodik fejezet végének Florára vonatkozó sorai: „A kislány fölvetett egy kis lapos fadarabot, amelyben történetesen volt egy kis lyuk, s nyilvánvalóan ez adta neki az ötletet, hogy másik töredéket tűzzön bele, mely árboc alakját öltheti s így a dologból csónak lesz” (James 1999, 29). Mint más alkalmakkor is, a létező magyar fordítás félrevezet: „A kislány éppen felemelt egy lapos kis fadarabot, észrevette, hogy lyukas a közepe” (James 1974, 55). Ez a változat Florának tulajdonítja azt az értelmezést, amely az eredetiben személytelen („which happened to have in it a little hole”), így azután az angol szöveg alapján nem lehet tudni: a kislány avagy a nevelőnő minősítéséről van-e szó. Az tagadhatatlan, hogy az árboc („mast”) szó a gyerekek nagybátyjára utaló „master” szót idéz-

heti föl az olvasóban, s így e részlet is magyarázható úgy, mint a nevelőnő reménytelen, kielégíthetetlen vágyára tett célzás.

A mélylélektani megközelítés sebezhetősége részben onnan származik, hogy Edna Kenton kezdeményező hatású cikke 1924-ben Charles Demuth (1883–1935) vízfestményeinek képével együtt jelent meg. Edmund Wilson szintén ismerte Demuth alkotásait; említett értekezésének első változatában említi is őket. Az amerikai művész öt vízfestményt készített James művének a hatására, melyek közül egy New Yorkba, a The Museum of Modern Art, a többi a Philadelphia Museum of Art gyűjteményébe került (Haskell 1987, 114–6). James szövegében a hősnő húszéves és kifejezetten csinos, Demuth festményein viszont „a nevelőnő egyáltalán nem vonzó külsejű és legalábbis két képen kifejezetten öreg” (Hoople 1997, 111). Nagyon is elképzelhető, hogy az említett értekezők Demuth alkotásainak hatására fogalmazták meg észrevételeiket.

Természetesen botorság volna tagadni, hogy Demuth festményei nem tartoznak hozzá a *The Turn of the Screw* értelmezéstörténetéhez. Ugyanez vonatkozik William Archer 1950-ben bemutatott *Az ártatlanok* (*The Innocents*) című színművére, amelyet 1961-ben Jack Clayton mozivászonra vitt, Deborah Kerr főszereplésével. Ahol James bizonytalanságban hagyja az olvasót, ott a mozgóképi változat egyértelműsít: Miss Jessel a tóba öli magát. Hasonló módon ad hozzá a szöveghez Britten dalműve. A zeneszerző 1932-ben hallotta James művének egy rádiós változatát. A következő év januárjában olvasta el a szöveget, amelyről azt írta: „elképesztő remekmű” (Carpenter 1992, 329). A „nemek közötti s a nemen belüli kapcsolatok szembenállásának” a jegyében fogant (Clippinger 2002, 138) az 1954-ben Velencében bemutatott mű, amelynek előadásait sokáig úgy kellett megrendezni Angliában, hogy lehetőleg ne sértse azt az 1885-ben hozott törvényt, amelynek alapján Oscar Wilde-ot börtönbe zárták. A tiltás érvénytelenítése óta azután már lényegesen szabadabban értelmezték Britten alkotását – 1979-ben Jonathan Miller például úgy vitte színre, hogy a közönség Flora és Miles vérfertőzésére következtethetett. Az opera

mindenképpen hozzájárult ahhoz, hogy James történetének egyre többféle lélektani értelmezését fogalmazták meg, azt sugallván, hogy „a nevelőnő Miles után vágyakozik, Miss Jessel és Quint vagy Jessel és a háziúr között szerelmi kapcsolat létezett, Miles és Flora megrontásáért Jessel és Quint a felelős vagy (...) Quint és Miles, illetve Jessel és Flora vonzódik egymáshoz” (McWhirter 1993, 139).

Milyen mozzanat található James szövegében, amely korlátot szab a lélektani magyarázatoknak, és kérdésessé teszi azt a föltevést, hogy a szellemek a nevelőnő képzelődései? Amikor a főszereplő arról számol be Mrs. Grose-nak, hogy egy férfit látott, leírja az idegent, a házvezetőnő azonnal az inassal azonosítja őt, aki már nincs az élők sorában. „Hogyan tölthetett ki a nevelőnő a tudatalattijából egy ürességet, pontos képet adván egy halott férfiről, akit sosem látott, és akiről nem is hallott?” – teszi föl indokoltan a kérdést a mélylélektani magyarázatok egyik bírálója (Waldock 1960, 173).

Megoldásként némelyek az 1970-es években arra a meghatározásra hivatkoztak, amelyet Tzvetan Todorov adott a fantasztikus történetről: az olvasó nem dönthet két egymásnak ellentmondó előfeltevés, természetes és természetfölötti értelmezés között (Todorov 1970, Rimmon 1977, Brooke-Rose 1981). A többértelműségnek ezt a hangoztatását azért nem lehet végleges válasznak tekinteni, mert a legutóbbi évtizedekben olyan megközelítési módok is érvényre jutottak, amelyek tovább bonyolítják a többértelműségre vonatkozó állításokat, vagy éppen keresztezik mind az allegorikus, mind a lélektani érvelést.

3. Kortörténet

Azt a felfogást, melyet az új historizmussal lehet összefüggésbe hozni, tudomásom szerint még viszonylag kevesen képviselték. James története annyiban sok tizenkilencedik századi angol elbeszéléshez hasonlít, hogy nevelőnőkről szól. Azok,

akik ilyen állást vállaltak, meglehetősen bizonytalan helyzetet foglaltak el a társadalmi ranglétrán. Mrs. Grose erősen hangsúlyozza a rangbeli különbséget Miss Jessel és Peter Quint között. A nevelőnőt „úrinőnek”, az inast viszont „roppant alantasnak” nevezi (James 1999, 31–2). Ez annyit is jelenthet, hogy a házvezetőnő saját maga társadalmi helyzetét Miss Jesseléhez képest alacsonyabbnak, Quintéhez képest magasabbnak véli. A történetet elbeszélő megnevezetlen nevelőnőről azt tudjuk meg, hogy „szegény vidéki lelkész lányai közül a legfiatalabb” (James 1999, 4). Mindkét nő a középosztálynak olyan tagjaként fogható fel, aki függő helyzete miatt viszonylag könnyen emelkedhet följebb és bukhat el. Miss Jessel sorsa arra figyelmeztetheti utódját, hogy kényes helyzetében nagyon körültekintően kell eljárnia. Nemcsak saját magát kell óvnia a kísértéstől, de a reá bízott gyerekeket is védenie kell. Később idézni fogom azt a szövegrészt, amelyből tudható, hogy ismeri Charlotte Brontë *Jane Eyre* című regényét. Ez a mű azt a meggyőződést alakíthatta ki benne, hogy egy nevelőnőnek van esélye arra, hogy megbízója felesége lehessen. Ugyanakkor az is tudható tizenkilencedik századi kézikönyvekből, hogy a nevelőnőnek szigorúan körülhatárolt feladatköre volt. Alice Meynell *Gyerekek (The Children)* című, 1897-ben kiadott munkája például azt ajánlja, hogy el kell bocsátani az olyan nevelőnőt „aki a természetfölöttivel ijesztgeti a gyereket” (Lustig 1994, 155).

James történetének elmondóját kétségkívül kötelességérzet hatja át. Tisztában van önmagára utaltságával, és puritán élet-szemléletéhez hozzátartozik, hogy hajlamos eleve elrendelésben hinni. A gonoszt kiiktathatatlan erőnek tartja, amellyel szemben csakis a kemény harc jelenthet védelmet. Viktória királynő Angliájában nagyon szigorú büntetésnek számított, ha egy fiút kicsaptak az iskolából, s ennek alapján a nevelőnő indokoltan következtethetett arra, hogy Miles súlyos vétket követett el. Elképzelhető, hogy az iskolából való végleges elküldés időben és térben változó megítélése is hozzájárulhatott a *The Turn of the Screw* értelmezéstörténetének a fordulataihoz.

A szoros értelemben vett történeti megközelítés tehát nem

cáfolja, de inkább megerősítheti azt a föltevést, hogy a *The Turn of the Screw* egymásnak ellentmondó értelmezésekre ad alapot.

Egészen más a helyzet az olyan olvasási móddal, amely a dekonstrukció szellemével hozható összefüggésbe.

4. Az értelmezés allegóriája

Valószínű, hogy a *The Turn of the Screw* lehetett az első olyan mű, amelyet szerzője kezdetől a befejezésig élő szóban fogalmazott meg. Az elmondottakat gépíró rögzítette, vagyis sosem létezett szerzői kézirat. Először a *Collier's Weekly* hasábjain volt olvasható a szöveg, 1898. január 27-e és április 16-a között. A huszonnégy fejezet tizenkét folytatásban jelent meg, és az olvasóknak „óhatatlanul is észre kellett venniük az óramutató szerinti mozgásra vonatkozó mellékjelentést” (Rupprecht 2001, 149). Másodszor 1898 októberében adták ki a történetet a *The Two Magics* című kötetben, mely a *Covering End* című szintén közepes hosszúságú történetet is tartalmazta. 1908-ban, James válogatott műveinek tizenkettedik kötetében a *The Turn of the Screw* *Az Aspern levelek* (*The Aspern Papers*, 1888) után következett, s a kötet második felében *A hazug* (*The Liar*, 1888) és *A két arc* (*The Two Faces*, 1900) volt található. Ha összevetjük a *The Turn of the Screw* három szövegváltozatát, látható, hogy a lényeges változtatások mind fokozzák a többértelműséget, s egyúttal arra emlékeztetnek, amit *A középső évek* (*The Middle Years*, 1893) című történetben szereplő íróról állapít meg az elbeszélő: „Dencombe szenvedélyesen javította, átalakította a nyelvezetet. Számára sosem volt végleges a fölépítés” (James 1945, 303). „Átírni annyit jelent, mint újra megnézni – ami írott alkotásnál újraolvasással egyértelmű” – ahogyan a New York-i kiadás egyik előszavában olvasható (James 1962, 338–9). E kiadás egyik méltatója joggal jegyezte meg, hogy elkészítésekor „James egyszerre idézte föl és tette kérdésessé a tekintélyre vonatkozó elképzeléseket” (McWhirter 1995, 18).

A legutóbbi évtizedekben a *The Turn of the Screw* allegorikus és lélektani magyarázatait háttérbe szorította az átírásnak és a kerettörténetnek az elemzése. Az elbeszélés nem egyszerűen „in medias res” kezdődik; a történetnek a hatásáról előbb esik szó, mint hogy megismerjük az eseménysort. A névtelen elbeszélő „emlékezik” a hatásra. Egyike volt azoknak, akik meghallgatták Douglas fölolvását.

A kerettörténetnek az ad különös fontosságot, hogy többszörös közvetítéssel juttatja el az olvasóhoz a nevelőnő elbeszélését. Úgy is fogalmazhatunk: a szöveg eleje lényegesen későbbi eseményekről tudósít, mint az utolsó szavak. A nevelőnő tíz évvel Miles halála után meséli el a Bly-ban történeteket Douglasnak. Két évtized telik el, míg a hősnő az általa leírtakat átadja Douglasnak. Újabb húsz évvel később olvassa föl a szöveget Douglas a megnevezetlen elbeszélőnek és társainak. Nem tudjuk, mennyivel később adja át az általa birtokolt kéziratot, amely azután csak Douglas halála után kerül kiadásra, annak a másolatnak alapján, amelyet a névtelen elbeszélő készített. Ha a nevelőnő kétszeri történetmondásához hozzászámítjuk Douglas, illetve a névtelen elbeszélő közvetítését, valamint azt, hogy a korábban történetekről Mrs. Grose tudósít, ötféle értelmezés nyomát érzékelhetjük a szövegben. Sőt, igaza lehet annak az elemzőnek, aki nyolcféle szintet különböztet meg: a Bly-ban történetekhez képest utólagos magyarázat a nevelőnő visszaemlékezése, amelyet Douglas először meghallgat, majd felolvás, a névtelen elbeszélő Douglas közönségéhez tartozik, majd közreadja a leírtakat, végül a mi első olvasásunk is lényegesen különbözhet az újraolvasástól, amidőn már a későbbi szövegrészek ismeretében olvassuk a korábbiakat (Heller 1989, 49). Mindehhez még azt is hozzá lehet tenni, hogy a szöveg legeleje egy másik történetről tesz említést, amely kiinduló ösztönzéseként, mintaként is felfogható.

Az a tény, hogy a történet elmondására karácsonykor kerül sor, óhatatlanul is fölidézi Dickens közismert, *Karácsonyi ének prózában* (*A Christmas Carol in Prose*, 1843) című alkotását,

amelyben szintén halott ember szerepel. Douglas nem tud címet adni a nevelő nő élettörténetének, tehát a cím a megnevezetlen történetmondótól származik. Az általa adott metaforikus cím az eredetiben nem igei. Maga a nevelő nő is él a cím-ben szereplő metaforával történetmondása vége felé. Itt válik egyértelművé a magyar fordítás elhibázottsága, mely szerint a nevelő nő azt állítja saját helyzetéről, hogy az „mindenekelőtt becsületes helytállást követel, egyszerű emberi erényeket, hogy forduljon a csavar, ha csak egyet is” (James 1974, 149). Az eredeti szöveg ezzel szemben „az emberi erénynek még egy csavarfordulatát”-ról tesz említést (James 1999, 77).

James önértelmezésének s művészeteszemléletének összetettségére jellemző, hogy építkezésként és kirakós játékként („puzzle”) is szemlélte ugyanazt az alkotását, amelyet szerves képződményként is jellemezett. Sőt, a működő szerkezet metaforájához is folyamodott, szekér kerekeihez hasonlítván az olyan szereplőket, akik nem tartoznak „a gépezet lényegéhez” (James 1962, 52–4). Ha gépezetről beszélt, olykor a történetmondás némely alkotóelemeit nevezte csavaroknak – például *Az elefántcsonttorony* (*The Ivory Tower*) és *A múlt érzékelése* (*The Sense of the Past*) című (végül is befejezetlenül hagyott) regényéhez készített följegyzéseiben (James 1987, 516, 567). Ezeknél az önértelmezéseknél is fontosabb, hogy a *The Turn of the Screw* címe önidézet. Az 1897-ben kiadott *Amit Maisie tudott* (*What Maisie Knew*) című regény tizenkettedik fejezetében a címszereplő, Maisie Farange anyja feszültségbe kerül a kislány nevelő nőjével, akinek Mrs. Wix a neve. Mrs. Wix nem akar távozni a házból, amelyben szolgálatot teljesített. „Ez annyit jelentene, hogy résztvenne ő nagysága játékában; csak a csavarnak még egy fordítása készíthetné arra, hogy magára hagyja a kedvencét” (James 1954, 91). Sajnos, a magyar fordításnak ez a részlete nemcsak meglehetősen modoros, de el is tünteti a két mű szoros összefüggését: „Hogyisne! Hogy ólédísége kezére játsszon! Legény legyen a talpán, aki őt arra tudja kényszeríteni, hogy cserbenhagyja egyetlen kincsecskéjét!” (James 1978, 89).

Az egy évvel korábban kiadott regényből vett idézet a *The Turn of the Screw* legelején szerepel. Az első szavak egy kísértethistória hatására vonatkoznak: a karácsonykor a tűzhely köré gyűlt társaság olyan történetet hallgatott meg, amelyben egy gyerek találkozott kísértettel. Douglas ekkor kérdést tesz föl: „– Ha egy gyerek a csavar újabb fordulatának a hatását kelti, mit szólnak ahhoz, ha két gyerek a szereplő? – Két gyerek természetesen két fordulatot jelent! – szólt valaki hangosan” (James 1999, 1). A magyar fordító tehát félreértette a művet, amidőn ezt a címet adta neki: *A csavar fordul egyet*.

Az allegorikus értelmezés létjogosultságát leginkább az teszi kérdésessé, hogy James meglehetősen bizalmatlanságot áruolt el vele szemben: „felfogásom szerint az allegória kifejezetten a képzeletnek a könnyebb vállalkozásai közé tartozik” – írta Hawthorne-ról írt könyvében (James 1967, 70). A *The Turn of the Screw* írásmódjában túlzottan fontos szerepet játszik az öntükrözés ahhoz, hogy jó és gonosz küzdelmeként lehessen olvasni a történetet. A nevelőnő egyáltalán nem tagadja, hogy előítélet jegyében értelmez, sőt magától értetődőnek veszi, hogy csakis így lehet értelmezni. „Hogyan is járhatom végig újra megszállottságom lépcsőit?” – kérdezi önmagától, amikor megpróbálja visszaidézni a múltat (James 1999, 97). A New York-i kiadás előszava joggal állítja, hogy a nevelőnő „útvesztőben találja magát” (James 1962, 173), hiszen a történetet végül is az elbeszélő(k) teremti(k). Ha lehet allegóriát emlegetni, akkor legföljebb az állítható, hogy a mű „az elemző ismeretre törekvésének allegóriája” – ahogyan Ned Lukacher fogalmazott 1986-ban (James 1999, 244). Az elbeszélő itt is megfejtő, akár az 1896-ban megjelent *The Figure in the Carpet* című történetben. Amikor a nevelőnő másodszer is látja az ismeretlen férfit – ezúttal ablakon néz be –, mintegy kitalálja, hogy másért, a kisfiúért jött. Megerősödik benne a hit, hogy szolgálnia kell, s bizonyítékokat gyűjt. Önmaga írja saját történetét: „az előttünk levő tényekbe majdnem minden olyan jelentést beleolvastam, amely a későbbi és kegyetlenebb történésekből származott” – mondja saját értelmező tevékenységéről (James

1999, 27). Ez tagadhatatlanul azt is jelentheti, hogy Oidipuszhoz hasonlóan „olyan nyomozó, aki az általa fürkésztett bűnnek az értelmi szerzője” (Felman 1978, 316). A legutóbb említett, két évvel korábbi történethez hasonlóan a *The Turn of the Screw* is arra emlékeztet, hogy a megértés nyelvi tevékenység. Azután, hogy Miles megkérdezi, mikor megy vissza az iskolába, a nevelőnő így értelmezi a saját helyzetét: „a függöny felgördült szörnyű tragédiám utolsó felvonása előtt és közeledett a végzet beteljesedése” (James 1999, 53).

Való igaz, hogy a házvezetőnő nem látja Miss Jessel szellemét, de már a történet elején megtudjuk, hogy Mrs. Grose nem tud olvasni. Egyszerű, pallérozatlan, otromba („gross”) lény. Hogyan volna akkor képes meglátni a gonoszt? A nevelőnő viszont vérbeli értelmezőként olvasmányai alapján értelmezi helyzetét: „románbeli kastélyt láttam magam előtt, amelyben pirosas arcú manó lakik, olyan helyet, amely mesekönyvekből kapja a színét” – jelenti ki (James 1999, 9). „Volt Bly-ban valami titok – Udolpho misztériuma vagy olyan őrült, nem említhető rokon, akit titkos fogságban tartottak?” – teszi föl a kérdést (James 1999, 17). A második utalás a *Jane Eyre* című regényre különösen azért is figyelmet érdemel, mert ha visszaszámlálunk a kerettörténet alapján, a fő események 1840 körül történhettek, vagyis akkor, amidőn a Brontë-nővérek a regényeket írták.

„Mindazonáltal el kell ismerni, hogy marad valami, amiről nem lehet számot adni” – írta egykor Virginia Woolf James szellemhistóriáiról készített méltatásában (Woolf 1958, 72). Évtizedekkel később, Maurice Blanchot „a mű tiszta meghatározatlanság”-át hangsúlyozta, amidőn a *The Turn of the Screw* elemzésére vállalkozott (Blanchot 1959, 196). Maga James már egy korábbi műve ürügyén, egy 1880 decemberében vagy 1881 januárjában készült följegyzésében ekképpen elmélkedett alkotásainak befejezetlenségéről: „Nyilvánvalóan bírálni fogják, hogy nincs befejezve, nem kísértem végig a hősnőt a sorsában, 'a levegőben' hagytam. Ez egyszerre igaz és nem. Valaminek az egészét sosem lehet elmondani, csakis azt, ami tényleg

összefügg. Amit megírtam, egységet alkot, összefügg. Önmagában kerek egész – a többbit később vagy el lehet mondani, vagy nem” (James 1987, 15).

A *The Turn of the Screw* visszaemlékezés, és a nevelőnő érzékelteti, hogy a múlt némely mozzanatait már nem tudja föl-idézni. Több levélről is szó esik, ám egyiknek a tartalmáról sem kapunk pontos tájékoztatást. A kerettörténet szerint Douglas elismeri, hogy a nevelőnő beleszeretett valakibe. Az összegyűlt társaság egyik tagja, Mrs. Griffin fölteszi a kérdést: „Kibe szeretett bele?” A névtelen elbeszélő azonnal kész a válasszal: „A történetből majd kiderül” (James 1999, 3). Douglas azonban cáfolja e föltevést. A felelet tehát az olvasóra van bízva.

Hasonló meghatározatlanságok a cselekmény döntő mozzanataira is jellemzőek. Amikor a nevelőnő elődje sorsa iránt érdeklődik, Mrs. Grose közli vele, hogy a ház urától tudja, hogy Miss Jessel meghalt, de amidőn a nevelőnő a halál okát tudakolja, a házvezetőnő így válaszol: „– Az úr soha nem beszélt erről. De kisasszony, hadd végezzem a magam dolgát” (James 1999, 13). A nevelőnő tehát olyan helyzetben találja magát, amelyről csak hiányos tájékoztatást kap. A hetedik fejezet végén azután ismét szóba kerül Miss Jessel halála. Mrs. Grose egyértelműen elítéli azt, ahogyan Peter Quint bánt az előző nevelőnővel. A beszélgetés további részében ismét feltűnő a ki-mondatlanság:

„– Szegény nő – megfizetett érte!

– Szóval mégis tudja, miben halt meg? – kérdeztem.

– Nem, semmit nem tudok. Nem akartam tudni; örültem, hogy nem tudok semmit sem” (James 1999, 32).

Hasonlóan homályban maradnak Peter Quint halálának körülményei. „A jeges lejtő, az éjszakai sötétben italos állapotban eltévesztett fordulat (‘turn’) sok mindent érthetővé tett” – olvasható a szövegben, ám az olvasó nem találhat fogódzót ahhoz, hogy megállapítsa, kitől is hallotta a nevelőnő, hogy egy téli nap hajnalán egy korán munkába induló napszámos holtan találta az inast a faluból kifelé vezető egyik ösvény végén (James 1999, 27).

A New York-i kiadás megfelelő kötetéhez írt előszó szerint a *The Turn of the Screw* „némi ereje – vagy megtámadhatatlan könnyedsége – a tökéletes egyneműség; legapróbb részletéig egységes. Ez az, amit a komoly, az egyedül számító kritika a legkevésbé tud megragadni” (James 1962, 169). A szerző szerint műve a tündérmesével rokon, „végletesen szabad rögtönzés”, „kirándulás a zűrzavarba”, mely ugyanakkor „önmagába tér vissza” (James 1962, 171–2). A megjelenése óta eltelt évszázad igazolni látszik e minősítést. A kerettörténetben bejelentett kettős fordulat egymással ellentétes irányú magyarázatokat ösztönzött, mintegy azt sugallván, hogy James története „az értelmezés kérdéskörének a metaforája” (Ramvas-Rauch 1982, 95), „a mű megkérdőjelezése” (Blanchot, 1959, 270), miközben „dekonstruálja a megkülönböztetést olvasó és szerző között” (Felman 1978, 268). Rendkívül ékesen bizonyítja, hogy a jelentős műalkotás mindig szerteágazó és önellentmondásos hatástörténetet hoz létre, melynek fordulataiból aligha lehet egyértelmű végkövetkeztetést levonni.

HIVATKOZÁSOK

- Blackmur, R. P. (1958) Introduction. In *The Wings of the Dove*. New York: Dell, 5–17.
- Blanchot, Maurice (1959) *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Brooke-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carpenter, Humphrey (1992) *Benjamin Britten: A Biography*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Clippinger, David (2002) The Hidden Life: Benjamin Britten's Homoerotic Reading of Henry James's *The Turn of the Screw*. In Meyer, Michael J. (ed.) *Literature and Musical Adaptation*. Amsterdam – New York: Rodopi, 137–51.
- Edel, Leon (1977) *The Life of Henry James*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Edel, Leon és Adeline Tintner (1985) The Private Life of Peter Quin(t): Origins of *The Turn of the Screw*. *The Henry James Review*, 7: 2–4.
- Eliot, T. S. (1945) On Henry James (1918). In Dupee, F. W. (ed.) *The*

- Question of Henry James: A Collection of Critical Essays*. New York: H. Holt and Co., 108–19.
- Fagin, Nathan Bryllion (1960) Another Reading of *The Turn of the Screw* (1941). In Willen, Gerald (ed.) *A Casebook on Henry James's „The Turn of the Screw”*. New York: Thomas Y. Crowell Co., 154–9.
- Felman, Shoshana (1978) *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil.
- Gale, Robert L. (1968) *A Critical Guide to Henry James' The Turn of the Screw*. Totowa, NJ and Los Angeles, CA: Littlefield, Adams and Co.
- Goddard, Harold C. (1960) A Pre-Freudian Reading of *The Turn of the Screw*. In Willen, Gerald (ed.) *A Casebook on Henry James's „The Turn of the Screw”*. New York: Thomas Y. Crowell Co., 244–72.
- Haskell, Barbara (1987) *Charles Demuth*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Heilman, Robert Bechtold (1947) The Freudian Reading of *The Turn of the Screw*, *Modern Language Notes*, 62: 433–45.
- Heilman, Robert Bechtold (1991) Trouble in Eden: James's *The Turn of the Screw*. In *The Workings of Fiction*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 317–29.
- Heller, Terry (1989) *The Turn of the Screw: Bewildered Vision*. Boston: Twayne.
- Hoople, Robin P. (1997) *Distinguished Discord: Discontinuity and Pattern in the Critical Tradition of The Turn of the Screw*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Howard, Patricia (ed.) (1985) *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hyde, Montgomery H. (1969) *Henry James at Home*. London: Methuen and Co.
- James, Henry (1945) The Middle Years. In *The Short Stories of Henry James*. New York: Random House, 293–315.
- James, Henry (1954) *What Maisie Knew*. Garden City, NY: Doubleday.
- James, Henry (1962) *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. With an Introduction by R. P. Blackmur (1. kiad. 1934). New York: Charles Scribner's Sons.
- James, Henry (1963) *Selected Literary Criticism*. London: Heinemann.
- James, Henry (1967) *Hawthorne*. London: Macmillan.
- James, Henry (1974) *A csavar fordul egyet*. Ford.: Katona Tamás. Bukarest: Kriterion.

- James, Henry (1978) *Maisie tudja: Regény*. Ford.: Udvarhelyi Hanna. Budapest: Európa.
- James, Henry (1987) *The Complete Notebooks*. Ed. with introduction and notes by Leon Edel and Lyall H. Powers. New York – Oxford: Oxford University Press.
- James, Henry (1999) *The Turn of the Screw: Authoritative Text, Contexts, Criticism*. Second Edition. Ed. by Deborah Esch and Jonathan Warren. New York: W. W. Norton and Co.
- Jones, Steven Swann (2001) Folklore in James's Fiction: Turning the Screw, *Western Folklore* 60.1: 1–24.
- Kenton, Edna (1960) Henry James to the Ruminant Reader: The Turn of the Screw (1924). In Willen, Gerald (ed.) *A Casebook on Henry James's „The Turn of the Screw”*. New York: Thomas Y. Crowell Co., 102–13.
- Liddell, Robert (1965) *A Treatise on the Novel*. London: Jonathan Cape.
- Lustig, T. J. (1994) *Henry James and the Ghostly*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McWhirter, David (1993) In the „Other House” of Fiction: Writing, Authority, and Femininity. In *The Turn of the Screw*. In Pollak, Vivian R. (ed.) *New Essays on Daisy Miller and The Turn of the Screw*. Cambridge: Cambridge University Press, 121–48.
- McWhirter, David (1995) Introduction. In McWhirter, David (ed.) *Henry James's New York Edition: The Construction of Authorship*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1–19.
- O’Gorman, Donal (1980) Henry James's Reading of The Turn of the Screw. *The Henry James Review*, 1: 125–38, 228–56.
- Ramvas-Rauch, Gila (1982) *The Protagonist in Transition: Studies in Modern Fiction*. Bern: Peter Lang.
- Rimmon, Shlomith (1977) *The Concept of Ambiguity – the Example of James*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rupprecht, Philip (2001) *Britten's Musical Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Todorov, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Waldock, A. J. A. (1960) Mr. Edmund Wilson and The Turn of the Screw (1940). In Willen, Gerald (ed.) *A Casebook of Henry James's „The Turn of the Screw”*. New York: Thomas Y. Crowell Co., 171–3.
- Wilson, Edmund (1960) The Ambiguity of Henry James, in Willen, Gerald (ed.) *A Casebook on Henry James's „The Turn of the Screw”*. New York: Thomas Y. Crowell Co., 115–53.

- Wilson, Val (2000) Black and White and Shades of Grey: Ambiguity in The Innocents. In Bradley, John R. (ed.) *Henry James on Stage and Screen*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire – New York: PALGRAVE, 103–18.
- Woolf, Virginia (1958) Henry James's Ghost Stories (1921). In *Granite and Rainbow: Essays*. San Diego – New York – London: Harcourt, Brace, Jovanovich, 65–72.

Zene és szöveg három huszadik századi dalműben

„Nem új eszmék teremtik a lángelméket, pontosabban nem ilyeneket teremtenek ők, hanem olyan eszme mozgatja őket, mely szerint nem elegendő, amit korábban mások mondtak.”

(Delacroix 1996, 80)

Szöveg és zene viszonya köztudottan igen szövevényes kérdéskör. Ezúttal csupán egyetlen összetevőjének mérlegelésére vállalkozom. Arra próbálok választ keresni, mi történik valamely irodalmi művel, ha megzenésítik. Két szélsőséges véleménnyel lehet számolni. „Amikor egy zeneszerző megzenésít egy költeményt, megsemmisíti azt” (Langer 1953, 153) – így fogalmazta meg egy elméletíró az egyiket. Ez az álláspont lényegében annyit jelent, hogy a szöveg mint költemény megszűnik, ha zenévé alakítják át. Hasonló véleményt hangoztat Clemens Krauss és Richard Strauss *Capriccio* című művének második jelenetében az igazgató: „Ki figyel a szavakra ott, ahol a zene győzedelmeskedik”. A másik véglet lényegében annak a föltételezése, hogy a költemény művészi értéke erősen hat a belőle létrehozott zenemű értékére. A legtöbben nem ilyen végletekben gondolkodtak. Debussy például azt írta: „Gyakrabban írtak szép zenét rossz költészetből, mint rossz zenét igazi versekből” (Debussy 1994, 207). Tárgyszerűbben érvelt Boulez, midőn azt az észrevételt tette, hogy a kantátáiban Webern „nem azért támaszkodik egy szövegre, hogy formát szerkesszen belőle, hanem önerőből szervez formát s abba foglalja be

(integrálja) a szöveget, ami egészen más álláspont, hiszen eszerint a zenész csakis saját képességeiben bíz és rákényszeríti akaratát a költeményre” (Boulez 1966, 376). A szembeállítás Webern korábbi dalai s a később írt kantáták között azt sugallja, hogy amikor a zeneszerző George vagy Rilke költeményeit zenésítette meg, a költemények fölépítéséből indult ki, később viszont Hildegard Jone szövegeit teljesen alárendelte a zenei írásmódnak. Ez az árnyalt felfogás arra enged következtetni, hogy nem mindig ugyanaz történik a szöveggel megzenésítéskor. A kettő viszonyának megállapításához segítségül szolgálhat az, mit hasznosít, mit hagy el a zeneszerző az eredeti szövegből, vagy mit tesz hozzá.

Három zenés színpadi műre korlátozom a vizsgáldást. Mindháromnak a tizenkilencedik-huszedik század fordulóján készült irodalmi mű szolgált ösztönzésül. Végig csakis az irodalomtörténész távlatából próbálok föltevéseket tenni, hiszen a zene értelmezésére illetéktelenségem miatt nem vállalkozhatom.

1. Pelléas et Mélisande

A zeneszerző s zeneíró Maurice Emmanuel szerint – ki Debussyvel egy évben született – barátja már megjelenésekor, tehát 1892-ben élénken érdeklődött Maurice Maeterlinck *Pelléas et Mélisande* című alkotása iránt (Emmanuel 1950, 21). Mint ismeretes, a ghenti születésű szerző szimbolista költőként kezdte pályafutását. 1889-ben megjelent és utóbb Chausson által dalsorozatként megzenésített első kötetét – mely Magyarországra is eljutott s később fordítóira is talált Harsányi Kálmán és Kosztolányi Dezső személyében – főként a színjelzők szokatlan használata tette jellegzetessé. „Kék unalom”, „a gyűlölet piros szárai”, a „szeretet zöld gyásza”, „misztikus fehér ima”, „a remény zöld harangja”, „az emlékek kék ostorai”, „bűneim sárga kutyái”, „kék taglejtések”, „más vá-

gyak zöld lelke” – ilyen s hasonló szerkezetek ismétlődnek a versekben (Maeterlinck 1895, 11, 21, 22, 26, 33, 35, 38, 64). Noha e kiragadott forgácsokkal nyilván nem méltányos jellemezni a kötetet, meg lehet jegyezni, hogy a költemények egésze általában eléggé szokványos fölépítésű.

A lírikust korán a színműíró váltotta föl. A *La Princesse Maleine* (*Maleine hercegnő*) című darabot Debussy már a megjelenés évében, 1889-ben olvasta, és két évvel később arra is tett kísérletet, hogy engedélyt kérjen a szerzőtől a megzenésítésre (Lockspeiser 1962, 239–240). Maeterlinck két egyfelvonásosa 1891-ben egy másik szimbolista költő, Paul Fort jóvoltából került előadásra. A *Les Aveugles* (*A vakok*) címűben szerepelt Aurélien-Marie Lugné-Poë. A belga költő őt bízta meg következő művének, a *Pelléas*nak megrendezésével. „Aktívan részt vett a próbafolyamatban a költő maga is – amint Martin Esslin színháztörténész írja –, és a jelmezek színeit is ő javasolta” (Esslin 1999, 358). Az 1893. május 17-én tartott bemutató – melyen a költők közül Mallarmé és Henri de Régnier, valamint az amerikai festő, Whistler, és Debussy is jelen volt (Lockspeiser 1962, 190) – olyan sikert aratott, hogy Lugné-Poë önálló társulatot hozhatott létre Théâtre de l’Oeuvre néven. Ez a színház ellenhatást hozott létre azzal a naturalizmussal szemben, melyet André Antoine 1887-ben alapított Théâtre Libre elnevezésű társulata intézményesített.

Lukács György 1911-ben megjelent munkájában Richard Wagner örökségéként jellemezte s balladáknak nevezte Maeterlinck színműveit. Állítása szerint „Wagner kikapcsolta a drámát, hogy lyrája számára színpadot bírjon találni. Itt van a legmélyebb rokonság közte és Maeterlinck s minden Maeterlinck nyomán induló író között” (Lukács 1911, 2: 257). Ez az értelmezés nemcsak azért félrevezető, mert figyelmen kívül hagyja a zenét, de azért is, mert olvasott szöveggént s nem előadás-ként fogja fel a szóban forgó műveket. Érdemes szembeállítani vele egy színháztörténeti érvelést a közelmúltból: „A francia színházakban a világitást hagyományosan nem kapcsolták ki az előadás alatt (vagyis a közönséget a látvány részeként tün-

tették föl). Bayreuthban elsötétítették a nézőteret. (...) A színpadnak e wagneri fölmagasztosítása (sacralization) nagy hatást tett az 1880-as és 1890-es évek nem naturalista, kísérleti színházára, különösen Aurélien-Marie Lugné-Poë rendezői munkájára. (...) A *Pelléas et Mélisande*, valamint Ibsen és Strindberg műveinek rendezésével ő új, minimalista esztétikát vezetett be a francia színházba – a díszletet rendkívül lecsupaszította, sejtelmes világítási megoldásokat emelt ki, a színészeket árnyékokká (vagy jelképekké) alakította át és álomszerű térben szórta szét” (Hollier 1994, 797). Ezt a jellemzést még azzal lehet kiegészíteni, hogy az ilyen rendezésben „szöveghálókat helyeztek közvetlenül a díszpáholy elé, s így a cselekmény mintegy ködbe foszlott vagy időtlen ürességbe helyeződött. A szín hangulati értéket kapott s nem az ábrázolás pontosságát szolgálta. A színészek szavalóénekszerűen adták elő a szöveget és természetellenes taglejtésre törekedtek” (Brockett 1988, 198). „A jelmezeket Paul Vogler Memling arcképei és a preraphaelita Walter Crane festményei alapján készítette el. A színpadot felülről világították meg, szürke árnyalatokat és nagy árnyékokat előidézve (...). A függönyt az öt felvonásos darab előadása során nem kevesebb, mint tizennyolc alkalommal eresztették le” (Lockspeiser 1962, 190). A stilizáltságot az is fokozta, hogy Pelléas szerepét az ősbemutatón nő játszotta. Sőt, később is előfordult, hogy megtartották ezt a szokást – 1904 júliusában Sarah Bernhardt volt Pelléas a londoni Vaudeville Színházban rendezett francia nyelvű előadásokon (Lockspeiser 1965, 67).

A tizenkilencedik század végén a *Pelléasszal* aratott sikert Lugné-Poë, és azzal, hogy 1896 februárjában az ő színházában került színre – ugyancsak Sarah Bernhardt főszereplésével – a *Salomé*, melynek londoni előadására Oscar Wilde perbefogása miatt nem kerülhetett sor. Ma inkább úgy tartják számon a Théâtre de l’Oeuvre irányítóját, mint a szintén 1896-ban bemutatott *Ubu roi* rendezőjét. Ez azonban nem felelteti, hogy Maeterlinck alkotása az itt csak vázlatosan körvonalazott szimbolista színház történeti keretében jött létre. Egykori népszerű-

ségét az is bizonyíthatja, hogy 1898-ban a londoni Prince of Wales Színházban Fauré kísérőzenéjével s a preraffaelita festő, Burne-Jones jelmezeivel játszották, 1905-ben Sibelius is írt hozzá kísérőzenét, 1902-1903-ban pedig – Richard Strauss ösztönzésére – Schönberg szimfonikus költeményt készített a színmű alapján.

Az a tény, hogy a költő Pierre Louÿs, ki 1893 szeptemberében elvitte Debussyt Maeterlinck ghenti kastélyába, nem helyeselte a zeneszerzőnek a *Pelléas* megzenésítésére vonatkozó döntését (Barraqué 1962, 97), sejteti, hogy a flamand szerző művének értékét már a kortársak közül sem mindenki becsülte sokra. „Hogyan volt képes Debussy – Mallarmé barátja – megemészteni Maeterlincket, sőt kiemelni legbosszantóbb modorosságainak némelyikét?” – kérdezte Sztravinszkij egy 1971 januárjában vele készített beszélgetés során (Stravinsky 1982, 176). Való igaz, hogy az utókornak nem éppen kedvező véleményét némileg maga Mallarmé is előrevetítette abban a nagyon visszafogott hangnemű cikkében, mely a ghenti *Le Réveil Mensuel de Littérature*, illetve az edinburghi *National Observer* hasábjain jelent meg franciául, 1893 júniusában, illetve júliusában (Mallarmé 1956, 324–330). Mindebből nem következik, hogy nehéz volna megmagyarázni, miért választotta a zeneszerző éppen ezt a színművet. Ahogyan Boulez írja, „Debussy olyan költői témákat talált Maeterlincknél, amelyek igencsak megfeleltek saját ösztönző forrásainak – példaként a haj említhető, mely a *Chansons de Bilitis* második dalának a címe ('La chevelure'), vagy a tenger, mely korábban a *Nocturnes* 'Szirének' elnevezésű harmadik részének háttérét alkotta s hamarosan egyik főművének lett a címe” (Boulez 1986, 307).

Noha Maeterlinck híre Magyarországra is eljutott, műveinek korántsem volt osztatlan sikere. A huszadik század első évtizedében megnyilvánult értetlenséget még inkább azzal lehet magyarázni, hogy a magyar színházak nem voltak fölkészülve a szimbolizmus befogadására. A *Pelléast* a Nemzeti Színház élvonalbeli művészek: Márkus Emília, Ódry Árpád és Beregi Oszkár főszereplésével mutatta be. A darab – mint

Kosztolányi Dezső írta a *Budapesti Napló* 1907. január 26-i számában – „csúfosan megbukott”. „A közönség nevetett, köhögött, csak a felvonásközökben rebtent szét a forma kedvéért néhány langyos taps”. A költő „a rendezési hibákat” okolta a kudarcért s azt, hogy „Beregi nem tudott lelket vinni a robusztus, hatalmas óriásba, az öregedő, megcsalt férjbe” (Kosztolányi 1978, 1: 362). E szavak arra engednek következtetni, hogy a magyar költő Golaud alakját tartotta a mű kulcsának – mint majd Boulez évtizedekkel később, Debussy alkotásának a méltatásakor. A zeneművet egyébként a magyar közönség a párizsi Opéra Comique-ban 1902. április 30-án tartott ősbemutatóhoz képest meglehetősen későn ismerte meg. Emmanuel ugyan azt állította, hogy már 1909-ben előadták Budapesten (Emmanuel 1950, 73), de ennek semmi nyomát nem találtam. Valószínű, hogy csak 1925-ben került a Magyar Királyi Operaház műsorára. Mindössze öt előadást ért meg (Sebestyén 1937, 180). Nehéz eldönteni, mekkora szerepe lehetett ebben a visszhangtalanságban, hogy ekkor már a szövegíró divatjamúlt szerzőnek számított.

Annyi bizonyos, hogy a szöveg művészi fogyatékoságainak fölismerése csak az első világháború utáni korszakban vezethető Maeterlinck műveinek leértékeléséhez. „A szecessziós édeskészség, túlzó finomkodás, felesleges lelki élet Maeterlinckben olyan arányokat ölt, hogy olvasása közben néha azt hisszük, egy Maeterlinck-paródiát olvasunk” (Szerb 1980, 702). Szerb Antal minősítése egyszerre emlékeztet arra, hogy a két háború közötti nemzedék sok olyan irodalmi művet félretett, amely az első világháború előtt fontosnak számított, s arra, hogy Lukács Györgyhez hasonlóan mások is olvasott szöveggé ítélték meg a színműveket.

Bartha Dénes már a második világháború idején azt a véleményt fogalmazta meg, amely azóta is nemzetközileg elfogadottnak számít: „Debussy *Pelléasa* sokkal jelentősebb műalkotás, mint amilyenről a kissé homályos és vérszegény dráma szövegírója valaha is álmodott” (Bartha 1964, 32). 1902-ben Maeterlinck volt híres, Debussy pedig csakis szűk körben is-

mert szerző, ma viszont sokan Debussy miatt tudnak a belga költőről. A szöveg le-, a zene fölértékelődött. Kicsit hasonló folyamatról van szó, mint *A kékszakállú herceg vára* esetében.

E látszólag megnyugtató következtetést némileg módosítja Boulez, aki szerint Debussy alkotása is öregedett, csak sokkal kisebb mértékben: „a zenei forma nem használja ki teljesen a kifejező és szerkesztő lehetőségeit, egyes jelenetek túlzottan is töredékek félceletei, (...)’valódiságuk’ nem kevésbé kétséges, mint a bel canto mesterkelt önkívületei; olyan esztétikára engednek következtetni, amely nincs eléggé tudatában annak, mennyire kétértelműek a szokványosságok (konvenciók). Ahol az énekelt és hangszeres zenei szerkezet teljesen összhangban van a jelenetszerűséggel, a *Pelléas* pótolhatatlan remekműnek bizonyul, ahol viszont a *végtelen szavalóének* (alighanem a *végtelen dallam* visszfényeként) modorosságba fordul, s a szerző által természetesnek akart megnyilatkozás (deklamáció) érvényét veszíti, ott megítélésünk szerint a *Pelléas* öregedett” (Boulez 1966, 340). Csak sejteni lehet, hogy a mű egyik legkiválóbb előadója, ki a rossz megszokásokkal szakítva kiemeli a feszültséget azokban a jelenetekben, amelyekben Golaud fokozatos leépülésének lehetünk a tanúi – legszebb példaként a III. felvonás 4. jelenete említhető, melyben Golaud fölemeli a gyereket s arra kényszeríti, hogy tekintsen be az ablakon és kémlelje ki, mit csinál Mélisande s Pelléas bent a szobában –, olyan részletek egyhangúságára utalhat, mint például az I. felvonás 2. jelenete, amelyben Golaud anyja, Geneviève, azt a levelet olvassa föl az agg királynak, a majdnem teljesen vak Arkelnak, amelyet Golaud féltestvéréhez, Pelléashoz intézett. A kérdés az, vajon e részlet vontatottsága nem lehet-e összefüggésben azzal, hogy a fiatal zeneszerző csak óvatosan rövidíthette a korban ünnepeelt szerző szövegét. Akár indokolt e föltevés, akár nem, Maeterlinck s Debussy műve arra emlékeztet, különböző korok különbözőképpen találhatnak érdekes vagy érdektelen összetevőket „ugyanazokban” a művekben.

Nem szabad felednünk, hogy Maeterlinck 1911-ben irodalmi Nobel-díjat kapott – az amerikai születésű Henry Jamesszel szemben. Az akkori közvélekedésnek megfelelt ez a döntés, a jelenlegivel szöges ellentétben áll. A századfordulón a belga szerző műveit sok nyelvre lefordították. Rilke éppúgy méltatta, mint Brjusov. Ösztönzést jelentett D’Annunzio, Hofmannsthal és Strindberg, sőt Sztanyiszlavszkij és Mejerhold számára is (Köhler 1982, 420). „Nehéz a német irodalom történetét nélküle elképzelni. Hatása Robert Musilig s talán Franz Kafkáig terjed” – írta róla egy német irodalmár az 1980-as évek elején, sőt arra emlékeztetett, Schwitters dadaista alkotásában, az 1919-ben készült *Anna Blume*-ban is fölismerhető az öröksége (Wais 1982, 146, 150). Egyfelvonásosait még Beckett művészetével is összefüggésbe hozták (Köhler 1982, 419).

Mi az, amit Debussy hasznosítani tudott szövegírójának a művészetéből? Ha eltekintünk Lukács György végkövetkeztetésétől, és kiszűrjük érveléséből az elfogultságokból származó tévedéseket, érdemes idézni azt, ahogyan Maeterlinck munkásságát összegezte: „Először is ki akart küszöbölni minden eseményt a drámából (...), hogy a belső történetet semmi se zavarja, azután elhagyott embereiből minden olyan vonást és tulajdonságot, ami nem vonatkozott sorsukra; a helyet és az időt illetőleg megszüntetett minden realitást” (Lukács 1911, 2: 261). Ez a jellemzés jórészt magának a bírált szerzőnek a szándéknyilatkozatából származtatható. A *mindennapi tragikum* című fejtegetésben ez olvasható: „Nem tudom, igaz-e, hogy nincs állóképszerű színház. Úgy vélem: nagyon is létezik. (...) a lélektani cselekmény (...) ezerszeresen magasabb rendű az anyagi (materiális) cselekménynél” (Maeterlinck 1989, 188-190). A zeneszerző már 1885-ben, tehát mintegy négy évvel Maeterlinck első színművének kiadása előtt hasonló eszményt körvonalazott a maga számára: „Olyan dolgot szeretnék, amelyben a cselekményt a lélek érzéseinek hosszan kibontakoztatott kifejezése váltja föl” (Debussy 1993, 33). Arra a kérdésre, milyen költő szövegét zenésítené meg szívesen,

a következőt válaszolta: „Olyanét, aki a dolgokat csak félig mondja ki, megengedi, hogy a magam álmát oltsam bele az övébe, akinél a szereplők időben s térben meghatározatlanok, aki nem kényszerít rám zsarnoki módon 'megcsinálendő jeleket', és megengedi, hogy helyenként én szolgáltassak több művészetet s én fejezzem be a művét” (Emmanuel 1950, 35).

Maeterlinck szívesen hivatkozott Shakespeare örökségére. Talán ez készíthette Kosztolányit arra az észrevételre, mely túlzása ellenére is megjelöli a belga szerző színműveinek egyik jellemző vonását: „Az angol drámaíróról feljegyezték, hogy tizenhatezer szóval élt. Róla azt jegyezhetjük fel, hogy alig használ ezer szót” (Kosztolányi 1975, 255). A szűkszavúság valóban meghatározza a *Pelléas* szövegének írásmódját. A szimbolista dráma egyik elemzőjének szavaival „A nyelv Maeterlinckre jellemző szavalóénekszerű sajátosságai közé tartozik valamely szónak ismétlése, zenei hatás keltésére. Ez a jellegzetesség Mallarmé költészetéből, különösen az *Hérodiade*-ből származik. Gyakran előfordul a *Pelléas et Mélisande*-ban” (Köhler 1982, 421). Az idézett értelmezés azért szorol helyesbítésre, mert egyrészt elhallgatja, hogy Mallarmé nyelvéből hiányoznak a Maeterlinck írásmódjára jellemző közhelyek, másrészt a fiatalabb szerző műveiben a szóismétlés általában szünettel, elhallgatással társul. „A beszéd időbeli, a csönd örökkévalóság” – olvasható Maeterlinck 1896-ban kiadott értekező kötetében (Maeterlinck 1898, 9). Debussy három évvel korábban, bő negyedévvvel a *Pelléas et Mélisande* színházi bemutatója után írta Chausson-nak a következőket: „a csöndhöz mint kifejezőerőhöz folyamodtam (ne nevéssen ki)” (Barraqué 1962, 118). A színmű megzenésítésekor a kihagyásnak többféle változatával is élt; művének egyik elemzője rendszerő leltárt készített a magán- és párbeszédbe, énekhang és zenekar közé, zenekari részbe, s a két ütem közé iktatott csönd megnyilvánulási módjairól (Suter 1999, 48-54). Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy e szünetek is ösztönözték Nizsinszkijt, hiszen az általa megtervezett táncjátékokban a szimbolista színháznak más tulajdonságait is érvényesítette:

„a domborműszerűséget, a kétkiterjedésű színpadszervezést, az egyhangúságot s a mozgások gyökeres csökkentését” (Jordan 1999, 130).

Az elhallgatás Debussy művészetében hihetőleg összefüggésbe hozható azzal, hogy nem törekedett a hangszerek tömbszerű igénybevételére – szemben például Mahlerral –, sőt talán azzal is, hogy a hangszín jobban érdekelt, mint a hangerő – ezért is kedvelte a Blüthner cég korlátozott hangerejű, ám utórezgésekben gazdag zongoráit (Abravanel 1999, 34; Dunoyer 1999, 10; Smith 1999, 257). Sajnáltni lehet, hogy a *Pelléas* némely fölvételein – például az Ansermet által vezényelt, 1952-ben, illetve 1964-ben kibocsátott lemezekon – inkább érvényesül a hangzás tisztasága, mint a színárnyalatok gazdagsága.

Említettük, hogy Lukács György Wagner szemléletéből eredeztette Maeterlinck színműveinek írásmódját. Debussy alkotásában sokkal egyértelműbben értelmezhető ennek az örökségnek a jelenléte. 1958-ban Boulez még Debussy utólagos, a *Pelléas* megírásához képest későbbi állításaival összhangban nagy távolságot látott Wagner s Debussy felfogása között: „Debussy a líra művészetének új formáját vezette be, amely éles ellentétben áll Wagnerével” (Boulez 1966, 340). Tizenegy évvel később, miután 1966-tól éveken át vezényelte Bayreuthban a *Parsifalt*, s a londoni Covent Gardenban Debussy művének előadását irányította, már másként fogalmazott, szinte összhangban Schönberg 1931-ben tett csúfondáros megjegyzésével, mely szerint „Debussy valóban sikerrel folyamodott a latin s szláv népekhez Wagner elleni küzdelmében, de meghaladta az erejét, hogy föl tudja szabadítani *önmagát* Wagner hatása alól” (Schoenberg 1984, 172). Boulez későbbi éveiben is hangsúlyozta a különbséget, de a korábitól eltérő értékítéletet fogalmazott meg. Míg egykor Maurice Emmanuel még tizenhárom vezérmotívumot igyekezett kimutatni Debussy alkotásában (Emmanuel, 135), Boulez már bizonyos szempontból Wagner művénél fejletlenebbnek minősítette a francia szerző operáját: „A motívumok szövése, viszonyuk egymáshoz és átalakításaik nem oly választékosak, logikájuk nem olyan mély,

mint a *Parsifal*ban. A *Pelléas*ra inkább az egyes jellemelekhez társított arabeszkok jellemzők, legföljebb díszítő változatokkal, amelyek könnyen beilleszkednek az általános összefüggérendszerbe, egymásra rakódnak, de teljesen soha nem járják át az egész szövetet” (Boulez 1986, 312). Nem vonván kétségbe, hogy az Ynioldhoz kapcsolódó zene Muszorgszkij *Gyerekszoba* dalainak ösztönzésére mutat, Wagner-émlékek sorát mutatta ki Debussynél: „Golaud ritmikus figurációja közvetlenül Parsifaléból származik; Arkel harmonikus nyelve és a hozzá társuló zenekari hangszínek Gurnemanzot idézik föl a III. felvonásból; Golaud haragjának élessége Klingsorra emlékezteti a hallgatót; a toronyjelenet, amelyben Pelléas Mélisande hajával borítja be magát, a *Trisztán* szerelmi jelenetének rejtett fölelevenítése” (Boulez 1986, 312–313).

Aligha túlzás állítani, hogy Debussy *Pelléasa* Maeterlinck és Wagner együttes ösztönzését mutatja. Maurice Emmanuel visszaemlékezése szerint Debussy már 1880-ban a következő észrevételt tette a *Trisztán*ról: „Legjobban azt csodálom ebben a műben, hogy szimfonikus témái egyúttal a cselekmény tükröződései” (Emmanuel 1950, 133). A művet először Bécsben hallotta Richter János vezényletével, majd 1881–1882-ben a szerzőjével találkozott Velencében. (Barraqué 1962, 41). 1885-től a *La Revue Wagnérienne* folyóirat köréhez tartozott, melynek szerkesztője, a költő, szépprózairó s értekező Édouard Dujardin Wagner műveiből származtatta a szimbolista szabadverset (Dujardin 1936, 173). Debussy összhangzattan-tanárának följegyzése szerint Dujardin a Bayreuthi Ünnepi Játékok legrendszeresebb látogatója volt: 1882-ben és 1883-ban a *Parsifal*t, 1886-ban ugyanezt a művet s a *Trisztánt*, 1888-ban – Debussyvel együtt – a *Trisztánt* s a *nürnbergi mesterdalnokokat*, 1892-ben a már említett három művet s a *Tannhäuser*t, 1896-ban a *Ringet*, a következő évben a tetralógiát s a *Parsifal*t, 1901-ben pedig e négy alkotáson kívül a *bolygó hollandit* is megtekintette (Lavignac 1922, 550, 551, 553, 555, 562, 573, 603, 612).

Arról, hogy Debussy milyen előadásokat látott Bayreuthban, mind a francia, mind a magyar szakirodalomban található té-

ves tájékoztatás. Fábián László úgy tudta, „1885-ben és 1889-ben” (Fábián 1957, 40), Jean Barraqué azt állította, 1887-ben s 1889-ben járt a fiatal francia zenész a felsőfrankhoni városban (Barraqué 1962, 26). A valóság az, hogy 1887-ben nem is rendeztek ünnepi játékokat. Ujfalussy József adatközlése a helyes: 1888-ban és 1889-ben jutott el Debussy Bayreuthba. Lavignac közlése szerint 1888-ban a *Parsifal* s a *Mesterdalnokok* előadásán vett részt, a következő évben pedig e két művön kívül a *Trisztánt* hallotta (Lavignac 555–556). A vígopera – talán a német művelődés történetébe való beágyazottsága miatt is – kevésbé lehetett számára megközelíthető. A másik két mű hatását érzékelni lehet azokban a nyilatkozataiban, melyek szerint „a zenés színházban túl sokat énekelnek” és „Wagner újdonsága abban rejlik, hogy a beszélt nyelvhez közelíti a zenét (...). Nála a deklamáció nem olasz recitativo, de nem is lírai ária” (Emmanuel 1950, 36, 34). Elsőként az 1888-ban Verlaine szövegeire készült *Ariettes oubliées* című sorozatban, majd az 1890-re befejezett öt Baudelaire-dalban hasznosította a Wagnertől tanultakat. A *Recueillement* (Tóth Árpád fordításában „Áhítat”) a *Trisztánra* tett tematikus utalást rejt magában, és a *Le Balcon* kromatikája is ugyanerre a műre emlékezteti a hallgatót (Barraqué 1962, 81). Ezek a dalok tekinthetők a *Pelléas* közvetlen előzményeinek.

Wagner művei olyannyira csodálatnak örvendtek a szimbolista költők körében, hogy biztosra vehető: Maeterlinck a *Pelléas* megírásakor a *Trisztán* szövegét tekinthette mintaképnek, sőt valószínűleg amiatt is egyezett bele a megzenésítésbe, mert azt remélte: a német operához hasonló alkotás létrejövetelét segíti. Szokás arra hivatkozni, utóbb azért fordult szembe a zeneszerzővel, mert Mélisande szerepét nem az ő barátnőjére, Georgette Leblanc-ra bízta (Nichols 1989, 141). Anélkül, hogy elutasítanám ezt az érvet, emlékeztetnék arra, hogy az a levél, amelyet a *Le Figaro* 1902 áprilisában közölt, arra hivatkozik: Debussy alkotásában a szöveg elveszítette önazonosságát: „Látni fogják, hogy az Opéra-Comique által elfogadott szöveg különbözik a hitelestől. Ez a *Pelléas* másik darab, elidegenedett

tőlem, majdnem ellenséggé vált, s mivel megfosztottak attól, hogy ellenőrizhessem a saját munkámat, csakis az maradt számomra, hogy azt kívánjam: gyors és zajos kudarcot arasson” (Emmanuel 1950, 50–51). Maga Georgette Leblanc is azt írta visszaemlékezéseiben, hogy Maeterlinck azt állította, Debussy operájának szövegekönyve „nem az ő színműve volt” (Leblanc 1931, 172). Óhatatlanul is arra lehet következtetni, a belga költő nem értette meg, hogy megzenésítéskor a szöveg lényegi változáson megy keresztül. Nem pusztán arról van szó, hogy „nem lehet egyértelmű megfeleléseket megállapítani zene és szöveg között” (Antokoletz 2004, 181), hanem arról, hogy valamely operában inkább a zene s nem annyira a szöveg alkotja meg, viszi előre a drámát, s ezért „az operai jellemelek jelentős mértékben különböznek a regények vagy színművek alakjaitól”, hiszen hangzó folyamatot teremtenek, amely „a zenei egésznek a része” (Halliwell 2005, 41, 69).

Bartók is változtatott *A kékszakállú herceg vára* szövegén, de sokkal kisebb arányban, mint amennyire Debussy megrövidítette Maeterlinck alkotását. A *Pelléas et Mélisande* című színmű a vár portásának és szolgálóinak beszélgetésével kezdődik. Ezt a bevezető jelenetet a zeneszerző éppúgy teljesen elhagyta, mint a II. felvonás 4., azaz utolsó jelenetét, amelyben Arkel király Pelléas apjának a betegsége miatt arra kéri a férfi címszereplőt, halassza el tervezett utazását. Valamivel bonyolultabb a III. felvonásban végrehajtott módosítás. A színmű első jelenetében Yniold, Mélisande s Pelléas beszélget. Este van, s a gyerek nem akar a fiatalok előtt aludni menni. Debussy ezt a jelenetet is elhagyta, megtartván Mélisande „Saint Daniel et Saint Michel...” kezdetű énekét, amelyet átemelt a következő jelenet élére, pontosabban a „Három vak nővér...” kezdetű, modoros ismétlésekkel teletűzdelt versezet helyére iktatta be. A középső felvonás így teljesen új kezdetet kapott; a kastély egyik szobájában folytatott, vontatottan körülményes párbeszéd helyett sokkal drámaibb jelenetet látunk, mely a torony ablakában álló Mélisande énekével veszi kezdetét. Nem kisebb súlyú változtatás az V. felvonás első jelenetének elhagyása,

amely az eredeti szövegben ismét a szolgálók beszélgetésének felelt meg.

Mindezek a változtatások nyilvánvalóan azt a célt szolgálják, hogy a jelenetsor megszabaduljon a mellékselekményszerű elemektől, s ezáltal közelebb kerüljön a *Trisztán* egyenesen előre haladó fölépítéséhez. Boulez találó módon jegyezte meg, hogy „annak a szolgáló személyzetnek a kiiktatása, mely Muszorgszkij számára alkalmat adott volna a 'fennkölt' világ kifordítására, a dráma *elidegenítését* szolgálta. A rövidítésekkel Debussy időtlen világ megalkotására törekedett, amelyből hiányoznak a pótlólagos esetlegességek” (Boulez 1986, 307). A mű hatástörténetére jellemző ellentmondás, hogy noha a Boulez vezényelte fölvételek – az 1969–1970 fordulóján az EMI által Londonban készített lemezek, illetve az 1992 márciusában a cardiffi New Theatre-ben rögzített képszalag – zene-kari hangzás tekintetében sokkal árnyaltabbak, mint bármely általam ismert előadás, az énekesek – talán a korábbi változatban Geneviève-ként hallható Yvonne Minton kivételével – kevésbé természetesen és érthetően éneklék a szöveget, mint azok a művészek, akik a legkorábbi fölvételeken hallhatók. A Boulez irányította s Londonban készült fölvétel Sztravinszkij röviddel a halála előtt hallgatta meg. Egy vele készült beszélgetésben a következő észrevételt tette: „A nem francia ajkú énekesek túlzottan nagy hátrányt jelentenek, mivel a *Pelléas* az egyetlen opera, melyben a kiejtés (diction) döntő szerepet játszik. A hangnak nemcsak a színárnyalatára, de magasságára, sőt a ritmusra is hatással van” (Stravinsky 1982, 175).

Részleteket a műből a milánói születésű Piero Coppola (1888–1971) vezényletével előbb 1924-ben akusztikus, majd 1927-ben elektronikus módon rögzítettek. A genfi születésű Charles Panzéra (1896–1976) énekelte a férfi címszerepet, kinek szövegejtését Roland Barthes a francia éneklés mintapéldájaként elemezte (Barthes 1982, 238–241, 246–252). Társa, Yvonne Brothier (1889–1967) Albert Wolff karmesternél és Marguerite Long zongoraművésznél is tanult, és a francia előadói hagyomány legsokoldalúbb örököseinek egyikévé vált.

Golaud-t a turini születésű, de apai ágon francia származású Vanni-Marcoux (1877–1962) személyesítette meg, ki 1909-ben Arkel basszus szerepét énekelte a Covent Gardenban, majd 1914-től Golaud-t a francia fővárosban. Mindhárman olyan francia értelmező hagyományt, éneklési módot képviseltek, amely napjainkra sajnálatosan kiveszett. Ugyanez mondható el két művészéről annak a párizsi fölvételnek, amelyet 1928-ban rögzítettek, Georges Truc vezényletével. Hector Dufranne (1871–1951) az ősbemutató Golaud-ja, a Geneviève szerepét éneklő Claire Croiza (1882–1946) pedig Debussy által nagyrabecsült mezzoszoprán volt. Ezeknél a művészeknél tökéletesen érvényesül az, amit Barthes Kristeva nyomán „géno-chant”-nak nevezett, „az éneklő s beszélő hang, a jelentések tere ’magából a nyelvből, annak anyagi létéből’ származik” (Barthes 1982, 239), a dinamikai, agogikai és tonikai hangsúlyok (Parks 1999, 199–200) egyensúlyban vannak és a csúszás (portamento) sem hiányzik, mely „a kor éneklési módjának szerves része volt” (Smith 1999, 12). Mindez Mélisande első megszemélyesítőjét, Mary Gardent is jellemezte, mint azt a II. felvonás említett nyitójelenetének elejéről 1904-ben a zeneszerző zongorakíséretével készített fölvétel is tanúsítja. Az *Ariettes oubliées* három dalának ugyanekkor készített fölvétele megerősítheti azt a véleményt, hogy az előadásmód szabadságát nemcsak a rubato okozza, hanem az is, hogy a két művész szándékolatlanul nem mindig követi gépiesen egymást: „amikor Debussy tartja az ütemet, Garden kicsit lemarad vagy előre siet” (Toliver 1999, 137). Azok a fölvételek, amelyeket 1936-ban Cortot készített Maggie Teyte-tel (1888–1976) – aki Garden után a második Mélisande volt Párizsban s akinek szintén Debussy tanította be e szerepet –, hasonló szabadságot mutatnak. Lily Pons 1938-ban, illetve 1950-ben készített lemezének összehasonlítása (Toliver 1999, 144) annak a föltevésnek a megfogalmazására ösztönzött egy elemzőt, hogy az előadásmódnak a francia nyelv természetes kiejtéséhez alkalmazkodó szabadsága fokozatosan veszett el, részben alighanem a hangfelvételeknek s általában annak a hiedelemnek az elterjedésé-

vel, hogy egyetlen pontos értelmezés létezik, részben talán azért is, mert a legutóbb említett francia énekesnő az Egyesült Államokban telepedett le, s ott az éneklési mód nemzetköziesedésének a hatása alá került.

Ha igazuk van azoknak, akik veszteséggént könyvelik el a francia szavalóének (deklamáció) hagyományának elsorvadását, nem pusztán arról van szó, hogy a *Pelléas* sok előadásában nem jól érthető a szöveg, hanem egyenesen arról: Debussy művének nagyon lényeges alkotóeleme sikkad el, amikor nem jut érvényre a francia nyelv természetes hanglejtése.

Szöveg és zene viszonyának még egy vonatkozása lehet lényeges Debussy művének értelmezésekor. Némi túlzással azt lehet mondani: a zeneszerző úgy alakította át Maeterlinck művét, hogy átértékelte a főszereplőket. „Ha elnevezést kellene adnom ennek az operának, ehhez a címhez folyamodnék: *Golaud*” – jelentette ki Boulez egy vele 1999-ben készített beszélgetés során (Briscoe 1999, 178). A II. felvonás 2. jelenetében Golaud észreveszi, hogy hiányzik Mélisande ujjáról a neki ajándékozott gyűrű. Dührohambot kap s követeli, hogy felesége azonnal induljon az elveszített tárgy keresésére. A III. felvonás nyitó jelenetének végén ráront a fiatalokra, amikor Mélisande a toronyablakból leereszti hajfonatát a kertben álló Pelléashoz. Ezután Golaud a kastély alagútjának fenyegető mélységeibe vezeti féltestvérét, majd a felvonásnak már említett zárójelenetében Ynioldot használja arra, hogy kikémlelje a fiatalok viselkedését. A következő felvonás negyedik jelenetében Arkel jelenlétében megragadja Mélisande haját és gorombán földre kényszeríti a nőt. Végül az opera zárójelenetében arra kéri a többieket, hagyják magára a haldokló Mélisande-dal, és indulatosan követeli feleségétől, mondja meg az igazat: milyen kapcsolat fűzte őt Pelléashoz. Golaud eszelősségének, megháborodottságának előtérbe állítása csakis a lírai részek háttérbe szorításával vált lehetségessé. Valószínű, erre is gondolhatott Maeterlinck, amidőn azzal érvelt: a zeneszerző munkája következtében az ő szövege elveszítette önazonosságát.

Mint ismeretes, a *Pelléas* bemutatója utáni években Debus-

sy több olyan színpadi művet tervezett, amely nem valósult meg. Közülük talán az a leginkább figyelemre méltó, amelyet Poe *Az Usher ház bukása* című története ösztönzött. Hihetőleg Baudelaire fordítását vette alapul, de igaza van a zeneszerző életrajzírójának, amidőn azt állítja: „Debussy szövegekönyve sem Poe eredeti szövegéhez, sem Baudelaire fordításához nem alkalmazkodik; mindkét változattól gyökeresen eltér” (Lockspeiser 1973, 172). Az még természetes beavatkozásnak nevezhető, hogy Poe elbeszélőjét szereplővé alakította át, de akkor már teljesen új irányt ad a történetnek, midőn az elbeszélés szerint Roderick által elénekelt, előbb rapszódiaiként, majd balladaként minősített dalt a zeneszerző által írt szövegekönyv a főszereplő ikertestvérének, Madeline-nak szájába adja, s a Poe szövegében csak futólag említett orvost főszereplővé lépteti elő. Az amerikai szerző művében Roderick és látogatója, a gyerekkori barát temeti el az általuk holtak hitt lényt, Debussy szövegekönyvében viszont az orvos teszi ezt. Az első esetben Roderick Usher saját pusztulásának értelmi szerzője, a másodikban inkább áldozat.

Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy a zeneszerző azt a végkövetkeztetést vonta le a *Pelléas* sorsából, hogy élő szerző szövegét kockázatos módosítania, mert korlátozva van alkotói szabadsága s művészi engedelményekre kényszerül. Annyi bizonyos, hogy *Az Usher ház pusztulása* szövegekönyvének elkészítésekor sokkal lényegesebb átalakításra vállalkozott, mint a *Pelléas* esetében.

2. A kékszakállú herceg vára

Korai éveiben Balázs Béla Maeterlinckhez hasonlóan éppúgy írt lírai költeményeket, mint színműveket és értekező prózát. Lírájában észrevehető ugyan a törekvés a szimbolizmus és a népköltészet bizonyos tulajdonságainak egyeztetésére, de mindkét ösztönzés esetében csakis korlátozott mértékről lehet

beszélni. A fiatal Balázs nagyon kevésbé tudhatott franciául. Németes tájékozottsága is nehezíthette számára a francia nyelvű költészet megközelítését. Viszonylag kevés olyan jellemző vonás található költészetében, mely a francia mozgalom képviselőinek alkotásaival rokon hatást tehet a befogadóra. Példaként arra lehetne hivatkozni, hogy egyes költeményei végén a jelentés nyitottá, határozatlanná válik, ami némileg hasonlít szimbolista versek zárlatához. Az *Őszi varázs* például így végződik:

*A hegy mögött, ahol a köd vonul,
Egy óriás zokog hangtalanul*

(Balázs 1911, 34)

Wagner zenéjének ösztönzése sincs ellentétben a francia mozgalom eszményeivel. Példaként a tűzvarázs megidézésére lehet hivatkozni Balázs első verseskötetének *Szerenáda* című versében (Balázs 1911, 21), vagy a *Tristan hajóján* című, 1916-ban megjelent második lírai kötet címadó költeményére.

Mindezek a hasonlóságok meglehetősen külsőségesek. Ha kisebb mértékben is, ugyanez mondható a népköltészetből merített ösztönzésről. A *kélszakállú herceg vára* szövegének keletkezése idején Balázs kétségkívül vonzódott a székely balladákhoz – ennek legnyilvánvalóbb bizonyítéka a *Kőműves Kelemen* címmel írt „variatio egy népballadára” (Balázs 1911, 85-86). Majd száz év távlatából művi álnépiességnek nevezhető az, ahogyan a vers kezdetén vagy zárlatában egy-egy szó hivatott biztosítani a hangnemet:

*Kilencet ütött az óra. Este van.
Meghajlik a lelke kelye fáradtan*

(Balázs 1911, 67)

Jellemző, hogy *A kélszakállú herceg várának* egyik legújabb angol fordítója nem igazán tudott mit kezdeni a „Regős prológusa” utolsó sorának keresett szóhasználatával, s kényszerből

olyan körülíráshoz folyamodott, amely nem a népköltészet, csak az ódivatúság világát idézi föl:

*Tik is hallgassátok.
Come, step over the threshold,
gentlemen and ladies*

(Balázs 1998, 9)

Balázs Béla korai költészetében az egyszerűség gyakran kelt mesterkéltséget. Sokszor a rímek okozzák e kettősséget:

*Lefüggönyözött, nyithatlan frigysátor
Csukódjon ránk és őrizzen a máma.
Hajadnak arany fátyolát fejemre!
Szédítsen az úr forró üzenetje
A karjaidban végtelen imára.*

(Most, Balázs 1911, 52)

*Egymásba tette kezünket a nyár,
Hogy csendben üljünk, két gyermekkezet.
Mert most már minden hazaérkezett.*

(Mert messziről jön az este. Balázs 1911, 38)

Mi készíthette Bartókot arra, hogy Balázs szövegét zenésítse meg? Szokás magánéleti s lélektani okokra hivatkozni. Nem zárnám ki ezeknek indokoltságát, de más tényezőkre is hivatkoznék. Debussy „sosem járt iskolába. (...) Élete végéig fogyatékos volt a helyesírása” (Lockspeiser 1962, 10). Hozzá képest Bartók műveltebb környezetben nőtt fel s tanult embernek számított, ám az irodalom francia pályatársánál sokkal kevésbé érdekelte. Debussy már a *Pelléas* megírása előtt olyan jelentős költők műveit zenésítette meg, mint Baudelaire, Verlaine és Mallarmé. Maga is írt verset, sőt René Peter társaságában színművet is, *Les Frères en Art (Testvérek a művészetben)* címmel. Saját korának kiemelkedő íróit is jól ismerte; az 1895-ben kinyomtatott *Bilitis dalait* André Gide-nek ajánlotta, 1901-

től pedig a *La Revue Blanche* hasábjain olyan cikkeket írt, amelyekben Monsieur Croche költött alakjának a nézeteit fogalmazta meg, félreérthetetlenül utalva Paul Valéry *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896) című könyvére. Munkássága az irodalom újító törekvéseivel kölcsönhatásban bontakozott ki. Bartókról nem mondható ugyanez.

Azokat a műveket, amelyeket Balázs és Bartók az első világháború előtti években írt, kezdettől fogva eltérő módon fogadta az értő közönség. A költő alkotásait a bírálók egy része nem újszerűség, de szokványosság miatt marasztalta el. Kifogásaik indokoltságát az utókor nem vonhatja kétségbe. A *Dialogus a dialogusról* férfi főszereplője így jelenik meg a színen: „Mihály (*bejön*): Jóestét aranyom. Csakhogy itt vagyok. (*Márta kezét csókolja.*)” (Balázs 1913, 5).

A *Halálos fiatalság* című három felvonásos végén a hősnő „felhajtja a veronálos poharat”, mire unokatestvére, Félix „gyöngéden felkapja a két karjába”, s így szól: „Nem baj kis Ágneske. Hazaviszlek szánkón, jó lesz? Csörgős fiakkerszánkón. Lefektetlek szépen. Betakarlak. Mesélek a vadludakról. Hallod a Ferkó mit játszik? A Ferkó a Wencel bácsi. – Gyerünk kis pajtás aludni” (Balázs 1917a, 128).

Akár a verselést, akár a drámai beszédet vesszük tekintetbe, semmiképpen nem állítható, hogy Balázs írásmódja közel állt volna a korai huszadik század irodalmi újításaihoz. Valószínű, hogy Kodály már 1910-ben fönntartással fogadta *A kékszakállú herceg várának* szövegét, hiszen Balázs ezt írta Lukácsnak február 21-én: „Zoltán – kipirult arc, hosszú hallgatás után: 'Hát... érdemes volna még jobban megcsinálni' – Ő tisztább és nehezebb népiességet szeretett volna” (Balázs 1982a, 5). Való igaz, hogy a színmű szerepelt a *Nyugat* 1913. április 20-án a Fővárosi Orfeumban rendezett vasárnap délelőtti rendezvényén, de alighanem itt sem lehetett osztatlan a siker, s ezért írhatta utóbb a zeneszerző idősebb fia, hogy „igen rossz kritikával” fogadták a zene nélkül előadott darabot (Bartók 1981, 133). Föltételezhető, hogy utóbb az opera szerzője is talált kifogásolnivalót a szövegben – legalábbis erre lehet következtet-

ni Balázs 1921 februárjában papírra vetett elégedetlen sorai-
ból: „mikor Bartók bevonul azon a részen, amit én törtem neki,
akkor elnézi, hogy hozzá méltatlannak mondjanak és szót nem
emel. Arról beszél, hogy hálával tartozik nekem, és nem arról,
hogyan én ki vagyok” (Balázs 1982c, 463).

Ugyanezt a föltevést erősíti az, ahogyan a zeneszerző föl-
használta a készen kapott anyagot. Peter Zollman fordító sze-
rint Bartók „ötvenegy-néhány sort hagyott ki s néhányat meg-
változtatott vagy hozzáadott a szöveghez” (Balázs 1998, 78).
A kihagyások egy része olyan ismétlés, amely Balázs más kora-
beli műveit is jellemzi, függetlenül a műfajtól. A *Halálesztéti-
ka* című fejtegetésben két lapon belül háromszor olvasható az
állítás, mely szerint „A művészet az élet öntudata” (Balázs 1907,
12-13), *A királynő komornája* című, Kodálynak ajánlott, „opera
egy felvonásban” elnevezésű alkotásban lépten-nyomon
ismétlődnek olyan sorok, mint például „Odalent mélyen ködös
part az élet” (Balázs 1919, 60, 61, 63). Hasonló ismétlődéseket
iktatott ki Bartók az opera szövegéből. Eljárása emlékeztet arra,
ahogyan Debussy kurtította meg Maeterlinck színművét. Az is
erősíti a párhuzamot, hogy Bartók is csökkentette az olyan
részleteket, amelyek körülményeket írnak le.

Ismerhette-e Bartók Debussy operáját *A kékszakállú herceg*
megírásakor? Kodály 1907. május 12-én látta a művet Párizs-
ban, s noha nem fogadta föltétlen csodálattal, elismerte, hogy
„ilyen finomságú hangszerelést még *soha* nem hallott”, s e méltá-
nylásnak különös hangsúlyt ad az a tény, hogy június 23-án
ezt írta Dukas szintén Maeterlinck szövegére írt *Ariane et Bar-
be-bleue* című operájáról: „rossz zene. (...) Vastag, agyontö-
mött” (Kodály 1982, 35–37). Föltételezhető, hogy Kodály is-
mertette meg Debussy operáját a barátjával, de nem találtam
olyan adatot, melynek alapján megmondhatnám, pontosan
mikor. Az 1943 elején a Harvard Egyetemen tartott előadások-
ra készült szöveg vége felé Bartók kitért arra, hogy az új zene
létrehozói „három ritmikai forrásból” merítettek. „A parlando-
rubato ritmust leginkább szóló művekben használhattuk” állí-
tást *A kékszakállú herceg várából* vett példákkal kívánta szem-

léltetni, majd a következő megjegyzést tette: „Ez a recitálás bizonyos rokonságban van azzal, amelyet Debussy teremtett meg a *Pelléas és Mélisande*-ban és néhány dalában, a régi francia recitativóra építve. E recitálás a lehető legélesebb ellentétben áll a vokális szólam schönbergi kezelésével, amelyre a legszélsőségesebb ugrások és a nyugtalanság jellemző” (Bartók 1989, 179).

Természetesen azt is érdekes volna tudni, volt-e Bartóknak bármi ismerete Dukas operájáról. Schönbergnek és Bergnek jobb véleménye volt e műről, mint Kodálynak. Föltehetően érzékelték, hogy noha az *Ariane*-ban hallható idézet a *Pelléas*-ból, sőt *A tengerből* is, Dukas műve közelebb áll az expresszionizmushoz, mint Debussy zenéjéhez. Majdnem húsz esztendővel a bemutatója után Messiaen „meg nem értett főműként” jellemezte, és azt írta, hogy „a homályból a fénybe vezető nagyszerű crescendo következtében a második felvonás Paul Dukas fő alkotása és zenei remekmű” (Messiaen 1936, 79, 84). Az opera körkörös szerkezete, melynek egy kvintakkord a kiinduló- s végpontja, és a második felvonás „tényleges világosság-ra” utaló C-dúr hangzata a középpontja, távoli párhuzamba hozható *A kékszakállú* fölépítésével, emlékeztetvén arra, hogy Bartók színpadi művét nemcsak olyan élvonalbeli alkotásokkal összevetve lehet vizsgálni, mint a *Pelléas* és az *Elektra*.

A korai huszadik század némely íróinak műveit egyes kortársak azzal vádolták, hogy nyelvükben magyartalanság található. Angyalosi Gergely joggal állapította meg, hogy Horváth János a szerves fejlődés erősen vitatható eszményéből kiindulva fogalmazott meg ilyen kifogást (Angyalosi 2004). A Balázs műveit s így *A kékszakállú herceg várát* Babits részéről ért bírálatra (Babits 1978, 1: 347) is vonatkoztatható ez az észrevétel. Nem szabad azonban felednünk, hogy Kodály, sőt maga Bartók is rokonszenvezett a nyelv tisztaságának eszményével. Kodály még élete végén, 1965-ben Galyatetőről is figyelmeztetést küldött Molnár Antalnak, arra hivatkozva, hogy egyik rádióelőadásában németes szóhasználathoz folyamodott (Kodály 1982, 349), Bartók pedig általa rendkívüli módon szere-

tett édesanyjának beszédében is kifogásolta az „olyan mondatot, amely nyelvtanilag helyes volna a németben, de nem a magyarban”, és úgy vélte, az idegen ajkú soha nem beszélhet igazán helyesen magyarul, mint ahogy az ő angol beszéde is foggyatékos (Bartók 2002, 6, 58–59). Még élete végén is szóvá tette, ha amerikai magyarok angol szavakat keverték magyar beszédükbe, s általában „nem szerette, ha idegen szavakat vezettek be a magyar nyelvbe” (Bartók 2002, 207, 47). „Mindig encaillirozod magad” – mondja Balázs egyik színművének női főszereplője (Balázs 1917a, 44). Föltételezhető, hogy az ilyen részletek Bartókot is zavarták. Maga Balázs sem tekinthette indokolatlannak az írásmódját ért bírálatot, hiszen 1911 júliusában azt írta: „Meg kell csinálnom végre nyelvemet. Meg kell tanulnom magyarul” (Balázs 1982b, 491).

Horváth János ugyanebben az évben megjelent cikkében korábbi tanárának, Brunetière-nek a kései tizenkilencedik század némely költőire vonatkozó szavaiból indult ki: „Ils veulent aussi réformer la langue, et, il faut l’avouer (...) c’est une prétention qui peut paraître étrange quand on voit qu’ils se nomment Stuart Merrill et Maurice Maeterlinck, Jean Moréas et Jean Piscari” (Horváth 1988, 85). Az összehasonlító irodalomtörténet kezdeményezői közé sorolható francia értekező szerves képződménynek tekintette a nyelvet; minden nyelvnek általa „génie intérieur”-nek nevezett belső lényegét tulajdonított, melyet évszázadok kulturális örökségeként határozott meg (Brunetière 1896, 150). A szimbolizmust a naturalizmushoz képest egészséges ellenhatásként fogta föl. Úgy vélte, Zola s a Goncourt fivérek a műalkotást az utánzás szintjére süllyesztették, míg a szimbolisták kísérletet tettek arra, hogy áthidalják a távolságot a költészet és a nem utánzó művészetek között, s így „olyan hatást keltsenek bennünk, amely többé vagy kevésbé a zene vagy az építészet hatásával párhuzamos” (Brunetière 1896, 138). Állítása szerint az említett szerzőknek nem sikerült elérni e célt.

Az utókor lényegében indokoltnak vélheti ezt az ítéletet.

Maeterlinck állóképszerű, allegorizáló és oktató jellegű színműveit ritkán adják elő, s ugyanez vonatkozik Balázs hasonló műfajú alkotásaira. Más kérdés, hogy a legutóbbi évszázad történelme meglehetősen kedvezőtlen távlatba helyezte azt az érvet, amely a nyelvhasználat idegenszerűségét az idegen származással hozta összefüggésbe, ezért csakis óvatosan lehet megjegyezni, hogy a tizenkilencedik-huszedik század fordulóján valóban létrejöttek olyan szövegek, amelyek némileg nyelvközinek nevezhetők. Oscar Wilde Pierre Louÿs és mások segítségével írta *Salomé* című francia színművét, ám e szövegben még így is éppúgy érzékelhető az angol nyelv hatása, mint az amerikai Stuart Merrill költeményeiben. Maeterlinck sokkal kisebb szókinccset használt, mint Mallarmé, s nehéz volna eldönteni, milyen mértékig okolható ezért a kétnyelvűsége.

Babits bírálatának megjelenése után Balázs – némi túlzással – mintegy megrendelte Lukácstól a választ: „Ma kaptam a Nyugatot. Úgy tudom neked is jár, hát olvastad benne Babits kritikáját, melybe jól sejtettem nagyon sok perfidia van elrejtve. Nem volna kedved egy kis disputában felelni rá? Melyben megmondanád: 1., Milyen kevés közöm van Maeterlinckhez. 2., Az sem olyan magától értetődő, hogy: mert 'Maeterlinck a festőbb, *tehát* a költőbb'. Ami magában véve is naiv ellendmondás (sic!). 3., Hogy az én drámáim azért, mert 'melyek' nem absztraktak” (Balázs 1982a, 105). Lukács lényegében meg is felelt barátja kérésének. Még „a teljesen hamis Maeterlinck-Balázs összevetés szinte közhelyszerű gyakoriságá”-ra is kitért (Lukács 1918, 55).

Noha Babits okfejtésében is szerepet játszott a szerves fejlődés föltevése, nem minden észrevétele származik abból a tételből, hogy a bírált művek rosszul illeszkednek a nemzeti hagyományba: „Maeterlinck festőbb és ezért költőbb, mint az elvontságok és belsőségek hő szerelmese, a még mindig igen német Balázs, akinél a szimbólum gyakran csak ürügy, minél előbb siet minél elvontabb aforizmákban mondani el (mondani, nem festeni) a láthatatlanokat” (Babits 1978, 1: 346). Az

igazat megvallva, az allegorizálás Maeterlincknél is kísért, Balázsnál viszont a szöveg lényegében allegorikus hatású, nemcsak *A kékszakállú herceg várában*, de *A fából faragott királyfi*-ban is, melynek szövegét a „szerzőnek” az „olvasó” számára készített lapalji magyarázatai kísérik (Balázs 1917b). Ezek a jegyzetek leszűkítik a lehetséges jelentések körét, ami szöges ellentétben áll egyfelől Mallarmé, másrészt a vele kortárs Henry James írásmódjának a hatásával, akinek *The Turn of the Screw* című története többértelműsége miatt a legkülönbözőbb véleményeket váltotta ki a megjelenése óta eltelt bő évszázad során.

Babits állította, Lukács tagadta, hogy Maeterlinck ösztönzést jelentett volna Balázs számára. Az utókor Babits véleményét igazolta. Magyar irodalmár adta a következő jellemzést Balázs korai időszakáról: „A források, melyekből e filozófia táplálkozott, a német filozófusok metafizikája és Maeterlinck misztikus világnézete” (Komlós 1965, 65). *A kékszakállú herceg vára* szövegére nyilvánvalóan hatott a ghenti születésű költőnek ugyanezt a legendát színre vivő alkotása, melyet Kodály 1907-ben „igen érdekes szöveg”-nek nevezett (Kodály 1982, 37). Magyarul nem tudó értekező így jellemezte Balázs szövegének viszonyát a mintegy tíz évvel korábbi francia nyelvű színművel: „Noha a bebörtönzött (de nem legyilkolt) feleségek számát hétről négyre csökkentette, átvette annak a legutolsó feleségnek a témáját, aki megpróbálja kiszabadítani elődeit és a sötétségbe fényt kíván hozni” (Schneider 1982, 476).

Anélkül, hogy tagadnók az érintkezési pontokat Balázs és Bartók tevékenysége között, nem lehet elhallgatni, hogy lényeges vonatkozásban eltért a két alkotó művészi törekvése. A zeneszerző 1918. május 24-én a Magyar Királyi Operaházban bemutatott művének megalkotásakor Debussy s végső soron Wagner példáját követve anyanyelvének megfelelő szavaloóéneket próbált kialakítani, az író viszont szövegeinek külföldi visszhangja foglalkoztatta: „szinte megalázó, hogy mennyire izgat engem a németül megjelenhetés” – írta Lukácsnak 1914 tavaszán (Balázs 1982a, 127). *A kékszakállú herceg várának*

szövege a szerző sürgetésére már 1911 júliusában megjelent Vészi József berlini folyóiratában, Horvát Henrik (1877–1947) átköltésében. Erről a változatról Balázs 1912 májusában azt írta, hogy „sápadt és még az értelmet sem hozza ki” (Balázs 1982a, 89). Már a Bartók által rövidített és részben átírt magyar szöveget ültette át németre Kodályné, föltehetően 1912-ben (Szőnyiné Szerző 1979, 21), s ugyancsak az opera szövegéből készített fordítást Ziegler Vilmos a bécsi Universal Verlag kiadásában 1921-ben megjelent zongorakivonat számára. A harmadik német szöveg minden bizonnyal azért készült, mert a kiadó nem volt elégedett Kodályné változatával, ám e harmadik fordítást sem tartotta sikeresnek. 1921. június 14-én Emil Hertzka ezt írta a zeneszerzőnek: „Ich will dann den Versuch machen, Herrn Ziegler mit einem andern Herrn zusammen die Uebersetzung durchgehen zu lassen, damit eventuelle Magyarismen ausgemertzt werden” (Szőnyiné Szerző 1979, 25). A magyar anyanyelvű fordító némely magyaros fordulatait német ajkú személlyel kiigazították, ám a kiadó még ezt a szöveget sem vélte szerencsésnek. 1963-ban újabb átdolgozásra került sor, s a jelenleg forgalomban levő partitúrában ez olvasható Christopher Hassall angol szövegével. 1988-ban Edinburgh-ban a zene nélkül adták elő a szintén magyar anyanyelvű Peter Zollman átköltésében a színművet. Ő ugyan sok esetben „helyreállította” Balázs szövegét, de nem teljes mértékben, amiből az sejthető, hogy a színmű eredeti szövegének némely részleteit ma már színházi előadásra alkalmatlannak tartja. Ettől eltekintve is megállapítható, hogy míg Balázs szövege, Maeterlinck 1901-ben bemutatott *Ariane et Barbe-bleue ou la délivrance inutile* (*Ariane és a Kékszakáll, avagy A hiábavaló megszabadítás*) című színművéhez hasonlóan „inkább áldozatként tünteti föl a hősnőt, Bartók viszont kromatikával kapcsolja össze, és ily módon mintegy betolakodónak tünteti föl Juditot” (Szegedy-Maszák 2003, 382).

Az az észrevétel, melyet Sztravinszkij a *Pelléas Boulez* vezényelte lemezfelvételéről tett, Bartók operájára is vonatkozatható. Sem az idegen nyelvű, sem az idegenes kiejtésű elő-

adások nem tekinthetők hitelesnek. Lehet, már a zeneszerző is fölismerte ezt, s talán ezért sem vállalkozott az első világháború után magyar költői szöveg megzenésítésére. Ez a föltevés nem cáfolja azt az állítást, mely szerint „saját dallamosságát és zenéjének egész dikcióját már nem tudta összekapcsolni egy költői szöveg affektáltabb árnyalásával” (Somfai 1981, 22). Annyi bizonyos, hogy Balázs és Bartók együttműködése átmenetinek bizonyult, hiszen törekvéseik csak rövid ideig érintkezhetek egymással. A zeneszerző a magyar nyelv, „a természetes hanglejtés zenévé fokozásának útjára lépett”, s így operája „a szövegnek legapróbb nyelvi egyenetlenségeire is rávilágít” (Kodály 1974, 2: 422), Balázs viszont függetleníteni igyekezett magát az egyes nyelvek meghatározó tulajdonságaitól. Már *A kékszakállú herceg* szövegében is kísért a gondolat, hogy „a nyelv gátolja a lelkek közvetlen érintkezését” (Congdon 1991, 105), és Balázs későbbi tevékenységében jól megfigyelhető a nyelvet kiiktató érintkezés jelenléte. Nemcsak a mozgóképpel foglalkozó elméleti írásaira lehet hivatkozni, de például az *Ópiumszívók* című, a *Der Mantel der Träume* című kötetben megjelent mesére is, melynek süketnéma szereplői ópiumszívóként tökéletesnek mondott érintkezést valósítanak meg (Balázs 1922, 25–29). E sajátosság is összefüggésbe hozható Maeterlinck örökségével. Az a gondolat, hogy a csönd mélyebb érintkezést teremthet az emberek között, mint a nyelv, visszhangozza a *Le trésor des humbles* (*A szegények kincse*, 1896) című kötet első értekezésének gondolatmenetét, amely ezt a címet viseli: „A csönd”.

3. The Turn of the Screw

Maeterlinck és Balázs Béla színművét nagyon ritkán adták elő az elmúlt évtizedekben, sőt a könyvkiadók sem vállalkoznak gyakran a megjelentetésükre. Mindkét szöveget a zene miatt szokás számon tartani, egyikükről sem sokat értekeznek az

irodalmárok. Egészen más a helyzet a *The Turn of the Screw* című alkotással.

Mindenekelőtt szükséges néhány szót szólni a címről. A másik két címmel ellentétben metaforikus, és ezért nem nyilvánvaló a jelentése. „Henry James olvasásában a hatalmas metaforák megmászása a legfőbb öröm és erőfeszítés” – jegyezte meg H. G. Wells már az első világháború idején megjelent könyvében (Wells 1915, 109). A „the turn of the screw” kifejezés idézet James *What Maisie Knew* című regényéből, mely 1897-ben, tehát mindössze egy évvel a szóban forgó történet előtt jelent meg. Sajnos, ez egyik mű magyar fordításából sem tudható. A *The Turn of the Screw* eredeti szövegének első szavai egy éppen elbeszélte történetnek a befogadókra tett hatására vonatkoznak. A karácsonykor összegyűlt társaság olyan történetet hallgatott meg, amelyben egy gyerek találkozott kísértettel. Az egyik jelenlevő, akinek Douglas a neve, kérdést tesz föl: „– Ha egy gyerek a csavar újabb fordulatának a hatását kelti, mit szólnak ahhoz, ha két gyerek a szereplő? – Két gyerek természetesen két fordulatot jelent! – szólt valaki hangosan” (James 1999, 1). A magyar fordító tehát félreértette a művet, amidőn ezt a címet adta: „A csavar fordul egyet”.

Britten kamaraooperája bizonyos elemeket kiemel, másokat elhagy James szövegéből. A címnek kétségtelenül köze lehet ahhoz, hogy a zeneszerző következetesen kihasználja a megfordítás különböző lehetőségeit (Rupprecht 2001, 139), másfelől viszont aligha állítható, hogy különösebb figyelmet szentelne annak, hogy a történetben szereplő egyik kísértet neve – Quint – egybeesik egy zenei hangköz nevével. Mint a mű egyik elemzője, Christopher Palmer megjegyezte, Britten „teljesen elkerüli a *diabolus in musica* megszokott jelét, a bővített kvartot illetve szűkített kvintet” (Howard 1985, 110).

A szövegnek mint irodalmi alkotásnak az értelmezéséhez hasznos tudni, hogy James ismerte Maeterlinck műveit. 1902-ben megjelent, szintén metaforikus című regényében, a *The Wings of the Dove*-ban (*A galamb szárnyai*) szereplő két amerikai hölgy, Mrs. Stringham és Milly (Mildred) Theale Európába

látogatva Maeterlinck műveit olvassa. A két látogató nem érti Európát, s némi gúny rejlik abban, hogy divatos, fölszínesen homályos műveket próbál kalauzként használni az időszerűnek vélt európai művészet megközelítéséhez. Milly ismeretségbe kerül egy angol nővel, akinek Kate Croy a neve. „E fiatal nők kapcsolatának némely vonatkozásait félhomály veszi körül, mely egy Maeterlinck-darab elmosódott körvonalú jelenetére emlékeztet” (James 2000, 343). Ezekkel a szavakkal kezdődik az a részlet, mely a távolságot érezteti James hatalmas szókincsű, bonyolult mondatszerkesztésű, összetettsége miatt az értelmezőtől komoly erőfeszítést kívánó művészete és a belga költő szándékoltan egyszerű írásmódja között. Talán még abban is sejthető célzás a távolságra Maeterlinck és James művészete között, ahogyan az amerikai születésű szerző egy évtizeddel a *The Turn of the Screw* megírása után jellemezte e művét: „Kirándulás a zűrzavarba, de azért – Csipkerózsika vagy a Kékszakállú történetéhez hasonlóan – megmaradva az anekdota keretei között, noha jelentékenyen tágítva azokat, s különös hangsúlyt adva annak, hogy a történet éppúgy önmagába visszatér, mint Csipkerózsika s a Kékszakállú története” (James 1962, 172). James alighanem ismerte Maeterlinck *Ariane* című háromfelvonásos alkotását, s az idézett utalással talán azt is kívánta jelezni: az ő története a francia nyelvű színműnél sokkal nagyobb mértékben fejleszti tovább a kapott anyagot.

Noha James inkább értett a képzőművészetéhez, mint a zenéhez, érdemes megjegyezni, hogy *A galamb szárnyaiban* azzal jelzi az elbeszélő a különbséget saját értékrendje s a két amerikai nő világa között, hogy éppen Wagner zenéjére hivatkozik (James 2000, 93). Ismeretes, hogy néhány évvel később nagypénteken a *Parsifal*, más alkalomkor pedig a *Götterdämmerung* előadását nézte meg a Covent Gardenban (James 1987, 334, 346).

A tizenkilencedik-huszedik század fordulóján angolul író szerzők közül senkinek a műveit nem értelmezték olyan sokat, mint James alkotásait. Az áttekinthetetlenül gazdag szakirodalomban is kitüntetett helye van a *The Turn of the Screw* című

történetnek. A szöveg különféle magyarázataival másutt bővebben foglalkoztam (Szegedy-Maszák 2004), s ezúttal a lehetséges értelmezéseknek csak néhány fő irányára utalhatok. Olvasták e művet úgy, mint a bűnbeesés allegóriáját; láttak benne lélektani esettörténetet, azzal érvelvén, hogy a benne szereplő kísértetek voltaképp a nevelőnő beteges képzelgésének a termékei; az újhistorizmus szellemében a Viktória-korabeli nevelőnő bizonytalan társadalmi helyzetének elemzését vélték fölfedezni benne; és voltak, akik magának az értelmezésnek az allegóriájaként fogták föl. Britten alkotásának jellemzésekor e négy lehetőség közül talán csak egy, a harmadik nem igazán érvényesíthető.

James írásmódjának feltűnő sajátossága a képszerű megjelenítés, ezért teljesen érthető, hogy már korán készítettek képet a *The Turn of the Screw* szövegéhez, annak ellenére, hogy az író – Mallarméhoz hasonlóan (Mallarmé 1956, 878) – erősen idegenkedett az illusztrációtól, mert a képet másféle „közegnek (medium)” tekintette (James 1962, 331–335). A történet a *Collier's Weekly* hasábjain, 1898. január 27-e és április 16-a között John La Farge és Eric Pape képeivel jelent meg. Nem valószínű, hogy ezeket valaha is megtekintette volna Britten, azt viszont már nem lehet kizárni, hogy tudott Charles Demuth (1883–1935) 1918-ban készített öt vízfestményéről (Haskell 1988, 114–116), mert ezek döntő szerepet játszottak a mélylélektani magyarázatok elterjedésében. Arról is hallhattott a zeneszerző, hogy Demuth nem a nőkhöz, hanem a férfiakhoz vonzódott.

Magától értetődik, hogy mindazok átértelmezést végeztek, akik más közegbe próbálták átfordítani James történetét. Az eredeti szöveg szerint a nevelőnő mindössze húszéves, Demuth képei viszont idősebb nőt ábrázolnak. William Archibald *The Innocents* (Az ártatlanok) című, 1950-ben keletkezett színműve lényeges változtatásokat mutat. Archibald nemcsak a címet változtatta meg, de Miss Giddens-nek nevezte el az eredetileg megnevezetlen nevelőnőt. 1961-ben Archibald Truman Capote és John Mortimer közreműködésével forgatókönyvet készített

e színműből, melyet azután Jack Clayton rendező vászonra vitt, Deborah Kerr főszereplésével és Georges Auric zenéjével. Ez a változat a néző tudomására hozza, hogy Miss Jessel abba a tóba fojtotta magát, amelynek a túlsó partján a nevelőnő megpillantja elődjének a szellemét. Ha moziban látjuk ezt az alkotást, a vetítés megkezdése előtt elsötétítik a nézőteret és fűzfáról szóló dal hangzik föl egy gyereknek a hangján, amely azután később többször megismétlődik (Wilson 2000, 114). 1974-ben Dan Curtis rendezésében olyan film készült, mely megtartotta az eredeti címet, 1999-ben viszont Antonio Aloy *Presence of Mind* elnevezéssel olyan változatot készített, amely ismét erőteljesen eltávolodott az eredeti szövegtől. 2000-ben azután újabb film készült James történetéből az eredeti címmel, Nick Dear forgatókönyve nyomán, Ben Bolt rendezésében. Ez a változat ismét többet igyekezett megtartani James művéből, ám kétórás hosszúságával óhatatlanul is megváltoztatta az arányokat és a hangsúlyokat – a két gyerek gyámjaként szereplő nagybácsi és az általa szerződtetett nevelőnő találkozásának megkülönböztető jelentőséget adott, s ezáltal arra ösztönözte a nézőt, hogy a nő reménytelen szerelmére visszavezethető képzelgésnek fogja fel Quint és Miss Jessel szellemének megjelenéseit.

Az új elemek hozzáadása szűkítette a történet lehetséges értelmezéseit. Mindegyik említett esetben ezt lehet megfigyelni, és ebben a vonatkozásban Britten műve sem kivétel. Az eredeti szöveg rendkívüli tömörségét bizonyítja, hogy az opera bemutatója óta egyáltalán nem csökkent az érdeklődés James művének újraértelmezése iránt. Britten népszerűsége közismert, s csak részben magyarázható azzal, hogy az operaházak kevés huszadik századi mű bemutatásánál remélhetnek közönségsikert. Az 1962-ben bemutatott *Háborús requiem* hangfölvétele öt hónap alatt kétszázezer, vagyis több példányban fogyott el, mint addig bármely kortárs zenemű (Carpenter 1992, 409). A *The Turn of the Screw* volt az első színpadi alkotása, amelyet 33-as fordulatszámú lemezre rögzítettek, 1955-ben a szerző

vezényletével, Jennifer Vyvyan és Peter Pears, valamint az English Opera Group Orchestra közreműködésével. A Decca cégnek ez a terméke máig forgalomban van, noha rajta kívül legalábbis három másik hang-, valamint legalább két képfelvétel is kapható. A Sir Colin Davis vezényelte s a Covent Gardenban 1993-ban készült Phillips hanglemezekon Helen Donath énekli a nevelőnő szerepét. Az előhang Philip Langridge, Quint viszont Robert Tear hangján szólal meg, s így a halott inas szelleme nagyobb távolságba kerül a történet elbeszélőjétől. Ez az egyetlen általam ismert változat, mely nem Quint alakját állítja a mű középpontjába. A mű rendkívüli sikerét jellemzi, hogy már a következő évben újra fölvtették az Aldeburgh Festival Ensemble közreműködésével, s ezt a változatot a Collins Classics cég után a nagyon sok példányt kibocsátó Naxos is átvette. Ezúttal már az előhangot is Langridge adta elő, s ezáltal Quint a Felicity Lott által énekelt nevelőnőhöz képest is előtérbe került. A karmester, Britten egykori munkatársa, Stuart Bedford, már 1990-ben, a Schwetzingeni Fesztiválon is vezényelte a művet. Ezt a Michael Hampe rendezte előadást képszalagra rögzítették, az új-zélandi Richard Greager főszereplésével, aki szintén egyaránt énekelt az előhangot és Quint szólását. Hasonló megoldáshoz folyamodott a Virgin Classics cég 2002-ben, amikor a kiváló fiatal karmester, Daniel Harding s a Mahler Chamber Orchestra előadásában hozta ki a művet. Az a tény, hogy a tenor főszerepet a nemzetközi hírű Ian Bostridge-ra bízta, még inkább erősítette azt az értelmezést, mely szerint Britten művének Quint a főszereplője. A nagy sikerű előadások nyomán készült két lemez 2003-ban a legjobb operafölvételnek ítelt díjat kapta a *Gramophone* című szaklaptól, bizonyítván, hogy Britten összes dalműve közül ez az alkotás vonzza legjobban a jelenkori közönséget. 2001-ben Harding Aix-en-Provence fesztiválján is elvezényelte a művet. Ez a svájci Luc Bondy rendezte változat ismét más értelmezést adott az operának. Az előhangot és Quint szerepét itt ismét ketten éneklik, és egyértelműen a nevelőnő áll a középpontban, akinek

szerepét Mireille Delunsch zeneileg és színészeileg egyaránt kiválóan alakítja.

Brittent lehet válogató, sőt eredetietlen vagy maradi szerzőként elmarasztani, de egy érdemét lehetetlen kétségbe vonni: kifogástalan ízléssel választotta ki a megzenésítendő szövegeket, s ez komoly irodalmi szakértelemre vall. 1928-ban Hugo és Verlaine két-két költeményéből írta a *Quatre Chanson Françaises* sorozatot. Christopher Smart tizennyolcadik századi költő rendkívül eredeti művét, a *Jubilate agno*-t 1939-ben jelentették meg először, s ő hamarosan megzenésítette *Rejoice in the Lamb* (*Örvendezzetek a báránynak*) címmel. A *Les Illuminations* (1940) zenekari dalsorozata Rimbaud szövegeire, a *Serenade* (1943) a tizenhetedik századi Charles Cotton, valamint Tennyson, Blake, egy tizenötödik századi névtelen költő, Ben Jonson s Keats szövegére, az első színpadi mű, a *Peter Grimes* (1945) George Crabbe *The Borough* (*Az egyházkerület*) című, 1810-ben kiadott sorozatának huszonkettedik elbeszélő költeménye, a rákövetkező *Albert Herring* (1947) Maupassant *Le Rosier de Madame Husson* (*Madame Husson püünkösdi királya*) című elbeszélése alapján, a *Tavaszi szimfónia* (1949) az I. Erzsébet korában élt Nashe, a romantikus paraszt költő, Clare, a metafizikus Vaughan s a reneszánsz szerzőpáros, Beaumont és Fletcher, a *Billy Budd* (1951) című opera Melville kisregénye, a *Nocturne* (1958) Shelley, Tennyson, Coleridge, Middleton, Wordsworth és Wilfred Owen szövege alapján készült, és a pályája végén is költői remekművek foglalkoztatták a zeneszerzőt: a dalok sorában a *Six Hölderlin Fragments* (*Hat Hölderlin töredék*, 1958) című alkotást a *The Poet's Echo* (*A költő visszhangja*, 1965) című Puskin-sorozat, a dalművekében az *A Midsummer Night's Dream* (*Szentiván éji álom*, 1960) címűt a *Death in Venice* (*Halál Velencében*, 1973) követte. Bizonyos mértékig tudatában lehetett saját korlátainak, hiszen 1936-ban, a *Ring* Beecham vezényelte előadásai után „kisebbrendűségi érzés” nyomasztotta (Carpenter 1992, 74), de korán kivívta Auden elismerését: „Végre itt volt egy olyan zeneszerző, aki nem torzította el a nyelvet” (Carpenter 1992, 68). Feladata

hasonló volt ahhoz, amellyel Debussynek s Bartóknak is szembe kellett néznie: anyanyelvének megfelelő éneklési módot kellett kialakítania.

Ennek a törekvésének rendelte alá azt a fölkerést, amelyet 1952-ben a velencei Biennálétól kapott kamaraopera írására. Olyan szöveget szemelt ki, amelyet már régen csodált. 1932-ben hallotta James történetének rádióváltozatát. A következő év januárjában olvasta el a szöveget, s azonnal „hatalmas, titokzatos, hihetetlen remekmű”-nek nevezte (Carpenter 1992, 329). Egyetlen korábbi példához, Holst *Savitri* (1908) című kamaraoperájához folyamodhatott ösztönzésért. Saját korábbi művei közül a *Peter Grimes* anyagából hasznosította a bűnbeesés és a celesta társítását – ott e hangszer a II. felvonás végén szerepel, abban a részletben, amelyben Grimes inasa a mélybe zuhan a szikláról. James történetének színhelyén a természet őszbe csavarodik, az éden pusztasággá változik, a „fall” egyszerre jelent ősz és (bűnbe)esést. Ezzel a változással társítja Britten a celesta hangját az 1954. szeptember 14-én a velencei La Fenice színházban bemutatott kétfelvonásosban.

Az előszó, melyet James 1908-ban készített a *The Turn of the Screw* harmadik változatának kiadásához, úgy jellemezte a nevelőnőt, mint aki „útvesztőbe került” (James 1962, 173). Myfanwy Piper a zeneszerző számára készített forgatókönyvben hasznosította ezt a kifejezést. „Eltévedtem az útvesztőben. Nem látok igazságot” – éneklí a nevelőnő a II. felvonás 1. jelenetében. Britten műve így fönntartja annak a lehetőségét, hogy az értelmezés allegóriájaként fogjuk föl a történetet. Ugyanakkor az operában nincs nyoma annak, hogy az eredeti szövegben a nevelőnő saját maga mondja el a vele történeteket, „nyoma vész annak a szerepnek, amely szerint ő a történet ’megalkotója’”(Clippinger 2002, 139).

James szövegében a szellemek nem beszélnek – ami tökéletes összhangban van a kísértethistória hagyományával. Az opera megszólaltatja a két halott szellemét, sőt két olyan jelenetet iktat be, amelyben csakis ők szerepelnek, a nevelőnő nem. Ebből arra lehetne következtetni, hogy Britten kizárja az olyan

értelmezést, amely szerint Peter Quint és Miss Jessel szelleme a nevelőnő képzeletvilágához tartozik. Némely rendezés azonban keresztülhúzza az ilyen egyértelműsítést. Geoffrey Connor például – 1966-ban a Morley College-ban s Koppenhágában – a színpadon jelenlevő néma szereplőként tüntette föl a nevelőnőt a II. felvonás 1. jelenetében, Quint és Miss Jessel „eszmecseréje” során (Howard 1985, 142). Michael Hampe is úgy rendezte az operát a Schwetzingen Festspiele számára 1990-ben, hogy a néző a két szellemen kívül az alvó nevelőnőt is láthatta a színpadon – akit Helen Field személyesített meg. Az ilyen felfogás lehetővé teszi, hogy a néző úgy gondolja: a két szellem voltaképp a nevelőnő tudattalanjának a kivetítődése. Lényegében ugyanilyen felfogást képviselt Anthony Besch, ki 1970-ben a Scottish Operában abból a föltevésből indult ki a rendezéskor, hogy Miles végszavai: „Peter Quint, you devil!” a nevelőnőt azonosítják az ördöggel, vagyis kizárta azt a James szövege alapján lehetséges értelmezést, amely e szavakat Quintre vonatkoztatta. Jonathan Miller 1979-ben megvalósított elképzelése az újabb keletű lélektani magyarázatok egyikét juttatta érvényre, amikor azt a gyanút keltette föl a nézőkben, hogy a két gyerek vérfertőzést követ el (Carpenter 1992, 337).

A *The Turn of the Screw* Britten legszigorúbban megszerkesztett dalműve. A fölépítést nyilvánvalóan James szövegének tagolása ösztönözte: a huszonnégy fejezetes történet eredetileg tizenkét folytatásban jelent meg. Az opera élén tizenkét fokú téma áll. A tizenhat jelenetből tizenötöt e témának egy változata (variációja) követ. A tizenkét hang egyszerre csak a legutolsó változatban hangzik föl, a rákövetkező záró jelenet pedig passacaglia. Az eredeti szöveg jeleneteiből kettő maradt ki. Három résznek: az előhangnak, a kísértetek eszmecseréjének, tehát a második felvonás legelejének, valamint a tizenharmadik változatot megelőző rövid jelenetnek – melyben Quint a nevelőnő által a nagybácsinak írt levél ellopására szólítja fel Miles-t – nincs megfelelője James művében.

A szövegkönyv így elsősorban hozzáad James történetéhez.

Az egyetlen kivétel sorrendváltatásként jellemezhető. James művében a nevelőnő Miles megérkezése előtt kapja a levelet, amelyben az igazgató közli, hogy a fiút kicsapták az iskolából. Az operában a nevelőnőt a Bly-ba való megérkezésekor mindkét gyerek fogadja, s csak ezután értesül arról, hogy a gondjaira bízott idősebb gyereket kitiltották abból az intézményből, ahol addig tanult. Az eseménysornak ettől a sorrendcseréjétől eltekintve a módosítások többsége bővítés és szoros értelemben véve zenei következménnyel jár együtt. A Peter Quint megjelenéseivel társított celesta pentaton dallam egyfelől Bali szigetének zenéjével hozható kapcsolatba, mellyel 1939–40-ben Colin McPhee ismertette meg a zeneszerzőt (Carpenter 1992, 369), másrészt Mahler *Das Lied von der Erde (Dal a földről)* című alkotásával. Azt a melizmát, amellyel Quint Miles-t szólítja meg, a Perotinus által megzenésített *Beata Viscera* ösztönözte, melyet Peter Pears néhány hónappal azelőtt énekelt Aldeburgh templomában, hogy Britten hozzáfogott a *The Turn of the Screw* megírásához (Carpenter 1992, 338). Az I. felvonás 5. jelenetének szövegét – melyben a két gyerek a „Tom, Tom, the piper’s son” kezdetű dal kiferdített változatát énekli – a zeneszerző írta (Deutsch 2000, 74). Hasonlóan „idegen” szöveg beiktatásaként értelmezhető a II. felvonást nyitó jelenetben a két szellem „eszmecserejének” végkicsengése: „The ceremony of innocence is drowned” („Megfullad az ártatlanság szertartása”). Az angol nyelvű irodalom értői számára ez a sor Yeats kiemelkedően jelentős, *The Second Coming (A második eljövétel)* című költeményének első felét idézi föl. A *Michael Robartes and the Dancer* című kötetben, 1921-ben megjelent kötetnek ez a verse így kezdődik:

*Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere*

*The ceremony of innocence is drowned,
The best lack conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.*

Talán még a hevenyészett, erősen prózai fordítás is érzékeltetheti, mennyire súlyos szavakat hívott segítségül az opera James történetének átértelmezéséhez.

*Fordulva a táguló körben
A sólyom nem képes hallani a solymászt;
A dolgok szétesnek; a központ nem tud a helyén maradni;
Pusztá anarchia szabadul a világra,
A vértől zavaros áradat elszabadul és mindenütt
Megfullad az ártatlanság szertartása,
A legjobbakból hiányzik a meggyőződés, míg a legrosszabbak
tele vannak izzó szenvedéllyel.*

A Yeats költeményéből idézett szavak az operának olyan részletében hangoznak el, amely a két szellem önvizsgálatát, saját indítékainak elemzését adja. A történet és a költemény kapcsolata indokolható, hiszen Yeats első sorának metaforája rokon James címével, az ártatlanságra vonatkozó idézett sor pedig nyilvánvalóan a történet lényegére utal. Másfelől az idézés új összefüggésbe is állítja a történetet, áthelyezi a fő hangsúlyt a nevelőnőről Quintre. Ez a módosítás ugyanakkor nincs ellentmondásban James szövegével. A történet szerint Quint szelleme a torony tetején, Miss Jessel viszont a tó partján jelenik meg. Britten ennek megfelelően tenor hanggal társítja a férfit és mélyebb hangfekvéssel a nőt. Természetesen nem volna szerencsés elhallgatni, hogy Quint szerepének átértelmezése elválaszthatatlan attól, hogy Britten műve nemi kapcsolatra is enged következtetni az inas és Miles között. Az utalás kimondatlan, hiszen az opera keletkezésének idején még érvényben volt az az 1885-ben szentesített Criminal Law, amelynek alapján egykor Oscar Wilde börtönbüntetést kapott. 1954 januárjában Lord Montague of Beaulieu-t, Michael Pitt-

Rivers-et és Peter Wildeblood-ot letartóztatták annak a vádnak alapján, mely szerint 1952 nyarán két munkásosztálybeli fiatallal nemi érintkezést folytattak. Körülbelül ugyanekkor Benjamin Brittent is kihallgatták (Carpenter 1992, 332–333). Csak 1966-ban hoztak olyan törvényt, mely megengedte, hogy azonos neműek magánéletükben nemi érintkezést folytassanak egymással. A *The Turn of the Screw* című zeneműben Quint és Miles viszonyát a bennfentes néző Britten és Pears kapcsolatára tett célzásoként is felfoghatta, azért is, mert az inas szólamának díszítései feltűnő módon voltak összhangban Pears éneklési módjának jellegzetességeivel.

A férfiak egymáshoz vonzódásának előtérbe állításával az opera példázatos árnyalatot kapott, aminek következtében a mű lehetséges értelmezéseinek köre szűkült James történetéhez képest. Ez a szűkítés még sokkal feltűnőbb abban a kétfelvonnásban, amelynek James 1892-ben kiadott *Owen Wingrave* című elbeszélése szolgált alapul. A szövegíró Myfanwy Piper számára az a *The Saloon* című rövid színmű is ösztönzésül szolgálhatott, amelyet maga James készített említett történetéből, s amely 1911-ben került előadásra a londoni Little Theatre-ben. Britten műve először a BBC második csatornáján, 1971. május 16-án került a nézők elé. A legfeltűnőbb bővítés a II. felvonás elején felhangzó ballada, mely szerint a címszereplő egyik őse azért ölte meg a fiát, mert az nem volt hajlandó egyik társának kihívását elfogadni, vagyis nem akart harcolni. A tenor hangon éneklő történetmondó szólamát kórus által megszólaltatott refrén kíséri. 1973-ban a Covent Garden bemutatója kevésbé aratott sikert, mint az ugyanabban az évben Santa Fében tartott. Az amerikai közönség a vietnami háború bírálatát látta s hallotta bele az operába. Noha ez a mű bizonyos vonatkozásban a zenei írásmód megújulását képviseli – a zenekaron belül viszonylagosan önálló ütőegyüttes a Bali szigeti zene némely sajátosságainak kezdeményező erejű elsajátítására enged következtetni –, a békepárti üzenet tagadhatatlanul leegyszerűsítette az eredeti szöveg jelentését, amidőn mintegy elfedte azt, hogy Owen Wingrave halála az őseinek arcképei-

vel díszített szobában az eredeti történetben a múlt örökségének nyomasztó terhére is emlékeztette az olvasót.

„Állandó kényszert érzek arra, hogy kísérletezzem a formával” – írta Henry James 1878-ban William nevű bátyjának, a kiváló bölcselethez. Egy irodalmár joggal állapította meg, hogy míg Bram Stoker az 1897-ben kiadott *Draculában* a gótikusnak nevezett elbeszélő próza korábbi megszokásait elevenítette föl, addig Henry James átalakította, megújította e műfajt, kitérítette az értelmezési lehetőségeit (Schleifer 1998, 20). Virginia Woolf azt hangsúlyozta, hogy a *The Turn of the Screw* című történetben „el kell ismernünk, hogy valami megmagyarázhatatlan marad” (Woolf 1958, 72), Maurice Blanchot pedig „e mű tiszta meghatározatlanság”-át emelte ki (Blanchot 1959, 196). E két jelentős író szavai jól érzékeltetik annak a műnek a titokzatosságát, amely az általam kiválasztott három szövegek közül egyedül nevezhető irodalmi remekműnek.

Ezzel is magyarázható, hogy Britten műve kevesebb értelmezésre talált, mint James története. A *Pelléas et Mélisande* s *A kékszakállú herceg vára* esetében Debussy s Bartók alkotása mintegy kiszorította a tudatból Maeterlinck, illetve Balázs színművét. James és Britten esetében nem lehet ilyesmiről beszélni. Szöveg és zene viszonyának mérlegelésekor lehet az egyikből s a másiktól kiindulnunk. A *Pelléas* s *A kékszakállú* esetében általában a zenét, a *The Turn* esetében viszont többnyire a szöveget célszerű irányadónak tekintenünk. A zeneszerzők átalakították a szereplők viszonyát, megváltoztatták a hangsúlyokat. Debussy Golaud-t állította előtérbe, Bartók inkább áldozatnak, mintsem kegyetlennek tüntette föl a kékszakállú herceget, Britten pedig Peter Quint szellemét tette meg főszereplőnek. Debussy s Bartók elhagyott a szövegből, s ezáltal csökkentette annak példázatszerűségét, Britten viszont hozzáadott a szöveghez s így elhalványította James művének többértelműségét. Lehetséges, a különbség végső soron arra vezethető vissza, hogy az elmúlt évszázadban James, Debussy és Bartók alkotása kezdeményezőbb erejűnek bizonyult, mint Maeterlinck,

Balázs és Britten műve. Ha létezik olyan végkövetkeztetés, amelyet e három eset összehasonlításából levonhatunk, akkor az csakis annak elismerése lehet, hogy az opera esetében gyakran inkább feszültséget, mintsem összhangot lehet látni szöveg s zene között. Irodalom és zene kétféle közeget jelent, s e kettőnek alakulásában kevesebb a párhuzam, mint a különbség.

HIVATKOZÁSOK

- Abravanel, Claude (1999) Symbolism and Performance. In Briscoe, James R. (ed.) *Debussy in Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 28–44.
- Angyalosi Gergely (2004) Szerves fejlődés vagy folytonos újakezdés? Horváth János és Ignóus vitája az irodalomtörténeti fejlődésről. In Veres András (szerk.) *Az irodalomtörténet esélye*. Budapest: Gondolat, 37–44.
- Babits Mihály (1978) Dráma (1913). In *Esszék, tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi, 1: 344–348.
- Balázs Béla (1907) *Halálesztétika*. Budapest: Deutsch Zsigmond és Társa.
- Balázs Béla (1911) *A vándor énekel*. Budapest: Nyugat.
- Balázs Béla (1913) *Dialogus a dialogusról*. Budapest: Athenaeum.
- Balázs Béla (1917a) *Halálos fiataltság: Dráma*. Gyoma: Kner Izidor.
- Balázs Béla (1917b) *Játékok*. Gyoma: Kner Izidor.
- Balázs Béla (1919) *A fekete korsó: Új játékok*. Gyoma: Kner Izidor.
- Balázs Béla (1922) *Der Mantel der Träume*. München: D. u. R. Bischoff.
- Balázs Béla (1925) *Der Phantasie-Reiseführer: Das ist ein Baedeker der Seele für Sommerfrischler*. Wien: Paul Zsolnay.
- Balázs Béla (1982a) *Levelei Lukács Györgyhöz: Egy szövetség dokumentumai*. Szerk., bev. és jegyz.: Lenkei Júlia. Budapest: MTA Filozófiai Intézet.
- Balázs Béla (1982b) *Napló 1903–1914*. Budapest: Magvető.
- Balázs Béla (1982c) *Napló 1914–1922*. Budapest: Magvető.
- Balázs Béla (1998) *Duke Bluebeard's Castle*. Opera libretto and verse-drama translated from the Hungarian by Peter Zollman. Eger: Csató és Tsa.
- Barraqué, Jean (1962) *Debussy*. Paris: Seuil.
- Bartha Dénes (1964) Pelléas és Mélisande: Tanulmány (1944). In *Debussy Pelléas és Mélisande-ja*. Budapest: Zeneműkiadó, 13–73.

- Barthes, Roland (1982) *L'obvie et l'obtus: Essais critiques III*. Paris: Seuil.
- Bartók Béla (1976) *Levelei*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Bartók Béla (1989) *Írásai 1*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Bartók Béla ifj. (1981) *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Bartók Péter (2002) *My Father*. Homosassa, Florida: Bartók Records.
- Blanchot, Maurice (1959) *Le livre à venir*. Paris: Gallimard.
- Boulez, Pierre (1966) *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil.
- Boulez, Pierre (1986) *Orientations: Collected Writings*. Ed. Jean-Jacques Nattiez. Transl. Martin Cooper. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Briscoe, James R. (1999a) Debussy and Orchestral Performance. In Briscoe, James R. (ed.) *Debussy in Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 67–90.
- Briscoe, James R. (1999b) Debussy, *Pelléas*, and Orchestral Conducting: An Interview with Pierre Boulez. In Briscoe, James R. (ed.) *Debussy in Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 176–190.
- Brockett, Oscar G. (1988) *The Essential Theater*. Fourth ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Brunetière, Ferdinand (1896) Le symbolisme contemporain. In *Essais sur la littérature contemporaine*. 3e éd. Paris: Calmann-Lévy, 133–156.
- Carpenter, Humphrey (1992) *Benjamin Britten: A Biography*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Clippinger, David (2002) The Hidden Life: Benjamin Britten's Homoerotic Reading of Henry James's *The Turn of the Screw*. In Meyer, Michael J. (ed.) *Literature and Musical Adaptation*. Amsterdam – New York: Rodopi, 137–151.
- Congdon, Lee (1991) *Exile and Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria, 1919–1933*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Debussy, Claude (1993) *Correspondance, 1884–1918*. Paris: Herrmann.
- Debussy, Claude (1994) *Monsieur Croche et autres écrits*. Intr. et notes de François Lesure. Édition revue et augmentée. Paris: Gallimard.
- Delacroix, Eugène (1996) *Journal 1822–1863*. Paris: Plon.
- Dujardin, Édouard (1936) *Mallarmé par un des siens*. Paris: Albert Messein.
- Dunoyer, Cecilia (1999) Debussy and Early Debussystes at the Piano.

- In Briscoe, James R. (ed.) *Debussy in Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 91–118.
- Deutsch, Michelle (2000) Ceremonies of Innocence: Men, Boys and Women in The Turn of the Screw. In Bradley, John R. (ed.) *Henry James on Stage and Screen*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire – New York: PALGRAVE, 72–83.
- Edel, Leon (1977) *The Life of Henry James*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Emmanuel, Maurice (1950) *Pelléas et Mélisande de Debussy* (1926). Paris: Mellottée.
- Esslin, Martin (1999) A modern színház 1890–1920. In *Képes színház-történet*. Ford. Imre Zoltán. Budapest: Magyar Könyvklub, 340–379.
- Fábián László (1957) *Debussy élete, kora és művészete*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Halliwell, Michael (2000) The Master's Voice: Henry James and Opera. In Bradley, John R. (ed.) *Henry James on Stage and Screen*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire – New York: PALGRAVE, 23–34.
- Halliwell, Michael (2005) *Opera and the Novel: The Case of Henry James*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Haskell, Barbara (1988) *Charles Demuth*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Hollier, Denis (ed.) (1994) *A New History of French Literature* (1st ed. 1989). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Horváth János (1988) A „Nyugat” magyartalanságairól (1911). In *Az ifjú Lukács a kritika tükrében*. Budapest: MTA Filozófiai Intézet Lukács Archívum, 85–99.
- Howard, Patricia (ed.) (1985) *Benjamin Britten: The Turn of the Screw*. Cambridge: Cambridge University Press.
- James, Henry (1962) *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. With an Introduction by Richard P. Blackmur (1st publ. 1934). New York: Charles Scribner's Sons.
- James, Henry (1978) *Letters*, vol. II. Ed. Leon Edel. London: Macmillan.
- James, Henry (1987) *The Complete Notebooks*. Ed. with intr. and notes by Leon Edel and Lyall H. Powers. New York – Oxford: Oxford University Press.
- James, Henry (2000) *The Wings of the Dove*. Köln: Könemann.
- Jordan, Stephanie (1999) Debussy, the Dance, and the *Faune*. In Briscoe, James R. (ed.) *Debussy in Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 119–134.

- Kodály Zoltán (1982) *Levelei*. Szerk. Legány Dezső. Budapest: Zene-műkiadó.
- Köhler, Hartmut (1982) Symbolist Theater. In Balakian, Anna (ed.) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai, 413–424.
- Komlós Aladár (1965) *A szimbolista magyar líra*. Budapest: Akadémiai.
- Kosztolányi Dezső (1975) Maurice Maeterlinck. In *Ércnél maradandóbb*. Budapest: Szépirodalmi, 248–258.
- Kosztolányi Dezső (1978) *Színházi esték*. Budapest: Szépirodalmi.
- Langer, Susanne K. (1953) *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's.
- Lavignac, Albert (1922) *Le voyage artistique à Bayreuth (1897)*. 13^e éd. Paris: Delagrave.
- Leblanc, Georgette (1931) *Souvenirs (1895–1918)*. Paris: Bernard Grasset.
- Lockspeiser, Edward (1962) *Debussy: His Life and Mind, Volume 1: 1862–1902*. London: Cassell.
- Lockspeiser, Edward (1965) *Debussy: His Life and Mind, Volume 2: 1902–1918*. London: Cassell.
- Lockspeiser, Edward (1973) *Music and Painting: A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg*. New York: Harper and Row.
- Lukács György (1911) *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Franklin-Társulat.
- Lukács György (1918) *Balázs Béla és akiknek nem kell: Összegyűjtött tanulmányok*. Gyoma: Kner Izidor.
- Lukács György (1977) *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest: Magvető.
- Maeterlinck, Maurice (1895) *Serres chaudes (1889)*. Bruxelles: Paul Lacomblez.
- Maeterlinck, Maurice (1898) *Le trésor des humbles (1896)*. Dix-septième éd. Paris: Mercure de France.
- Mallarmé, Stéphane (1956) *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Nichols, Roger (1989) Pelléas in performance I – a history. In Nichols, Roger – Richard Langham Smith *Claude Debussy: Pelléas et Mélisande*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Parks, Richard S. (1999) Structure and Performance: Metric and Phrase Ambiguities in Three Chamber Sonatas. In Briscoe, James R. (ed.) *Debussy in Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 193–224.

- Rupprecht, Philip (2001) *Britten's Musical Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schleifer, Ronald (1998) The Trap of the Imagination: The Gothic Tradition, Fiction and The Turn of the Screw (1980). In Cornwell, Neil and Maggie Malone (eds.) *The Turn of the Screw and What Maisie Knew*. New York: St Martin's Press, 19–41.
- Schoenberg, Arnold (1984) National Music (1931). In *Style and Idea: Selected Writings*. Ed. Leonard Stein. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 169–174.
- Schneider, Marcel (1982) Symbolist Music. In Balakian, Anna (ed.) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai, 471–481.
- Sebestyén Ede (1937) *Magyar operajátás 1793–1937*. Budapest: Somló Béla.
- Smith, Richard Langham (1999) Debussy on Performance: Sound and Unsound Ideas. In Briscoe, James R. (ed.) *Debussy in Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 3–27.
- Somfai László (1981) *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zene-műkiadó.
- Stravinsky, Igor (1982) *Themes and Conclusions*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Suter, Louis-Marc (1999) *Pelléas et Mélisande* in Performance. In Briscoe, James R. (ed.) *Debussy in Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 45–63.
- Szegedy-Maszák Mihály (2003) 1911: Újítás az irodalomban és a zenében. *Literatura*, 378–390.
- Szegedy-Maszák Mihály (2004) Az értelmezés fordulatai. *Alföld*, 55. 11: 30–42.
- Szerb Antal (1980) *A világirodalom története*. Hatodik kiad. Budapest: Magvető.
- Szőnyiné Szerző Katalin (1979) „A kékszakállú herceg vára” szöveges forrásai – újabb adatok a Bartók-mű keletkezéséhez. *Zenetudományi tanulmányok*, 19–33.
- Toliver, Brooks (1999) (Re)interpreting Debussy's Songs. In Briscoe, James R. (ed.) *Debussy in Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 135–154.
- Ujfalussy József (1959) *Debussy*. Budapest: Gondolat.
- Wais, Kurt (1982) German Poets in the Proximity of Baudelaire and the

- Symbolists. In Balakian, Anna (ed.) *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai, 145–156.
- Wells, H. G. (1915) *Boon, The Mind of the Race, The Wild Asses of the Devil, and The Last Trump: Being a First Selection from the Literary Remains of Boon, Appropriate to the Times*. Prefaced for publication by Reginald Bliss, with an Ambiguous Introduction by H. G. Wells. New York: George H. Doran Co.
- Wilson, Val (2000) Black and White and Shades of Grey: Ambiguity in The Innocents. In Bradley, John R. (ed.) *Henry James on Stage and Screen*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire – New York: PALGRAVE, 103–118.
- Woolf, Virginia (1958) Henry James's Ghost Stories (1921). In *Granite and Rainbow: Essays*. San Diego – New York – London: Harcourt, Brace, Jovanovich, 65–72.

Újítás az irodalomban és a zenében

*„...ő csakugyan egészen véletlenül csatlakozott hozzám,
nem belső szükségből.”*

(Balázs 1982, 313)

Lehet-e a művészet több ágára kiterjedő modern mozgalomról beszélni a magyar művelődésben? Az idézett szavak, melyeket Balázs Béla egy nappal *A kékszakállú herceg vára* című dalmű bemutatója után, 1918. május 25-én vetett papírra (Balázs 1982, 313), inkább kételyek megfogalmazására adnak okot. Ha létezik a 20. század eleji újításnak nemzetközi története, a művek visszhangja alapján megállapítható, hogy nyilvánvalóan Bartók művészete képviseli benne a legméltóbban a magyar művészetet. A kérdést, található-e érdemi összefüggés Bartók zenéje s a korabeli magyar irodalom között, már csak azért is nehéz megválaszolni, mert a zene s az irodalom történései általában kölcsönösen idegenkednek attól, hogy a saját területükön túlmutató fejtegetésre vállalkozzanak. A zeneszerző egyetlen operájának értelmezései sem cáfolják ezt az állítást, annak ellenére, hogy szövegével a legutóbbi évtizedekben inkább foglalkoztak zenetudósok, mint irodalomárok.

Irodalomtörténész természetesen nem próbálkozhat zeneművek értelmezésével, legfőljebb arra tud vállalkozni, hogy föltegye a kérdést: mennyiben teremthető történeti összefüggés zene és szöveg között. Másként fogalmazva, mennyiben érzékelhető zene és szöveg modernsége a mű előadásában.

A válaszadás csakis úgy lehetséges, ha egyúttal annak kiderítésére is kísérletet teszünk, tulajdonképpen mi is történik a szöveggel, amikor énekes zeneként hallgatjuk.

Prima la musica e poi le parole. Salieri ilyen című, 1786-ban keltezett művétől Richard Strauss 1942-ben *Capriccio* címmel bemutatott 'egyfelvonásos zenei társalgásdarab'-jáig ('Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug') számos dalmű fölhívta a figyelmet a feszültségre drámai és zenei szerkezet között. Az operák szövegkönyvében a kitaláltság (fikcionalitás) általában fokozott mértékben jut érvényre. Ez volt Francesco Algarotti kiinduló tétele *Saggio sopra l'opera in musica* (1755) című értekezésében. Lényegében azt a hagyományt körvonalazta, amelyet *A kékszakállú herceg vára* is képvisel, midőn úgy fogalmazott: a költőnek „olyan időben vagy legalábbis térben távoli eseményekből kell merítenie a cselekményt, amelyek alkalmat adnak csodálatos, ám egyszersmind fölöttébb egyszerű és jól ismert (notissima) történésekre. A cselekmény távoliságának köszönhetően kevésbé valószínűtlennek fog látszani a környezet” (Algarotti 1998, 102). Ezt a meghatározást alapul véve, Bartók egyfelvonásosának szövegét akár visszatekintőnek (konzervatív) is lehet nevezni.

Mennyire számít egy operánál a szöveg? Mindnyájan ismerünk olyan dalműveket, amelyek sikerét a silány szöveg gátolja, és az is nyilvánvaló, hogy nagyszerű irodalmi művekhez is írtak rossz zenét. „A költemény nem akar irodalom lenni. Csak a zenét hívja életre (Il est seulement pour susciter la musique)” – jelentette ki Messiaen egy 1983-ban keltezett beszélgetésben, melyet egyetlen operájának első lemezfelvételével együtt hoztak nyilvánosságra. „A zenei színházban kétségtelenül Maeterlinck *Pelléas* és *Ariane* című alkotása a legszebb költemény” – írta egy zenetudós. „Választékos hangnem, valódi irodalmi érték jellemzi őket, semmi közülük a megszokott, nyomorúságos szövegkönyvekhez, a szűklátókörű szerzők termékeihez” (Favre 199, 57). Ez a vélemény Bartók művének megítélésakor is figyelmet érdemelhet, mert Balázs Béla alighanem merí-

tett ösztönzést a belga költőnek *Ariane et Barbe-Bleue ou La délivrance inutile* című színművéből.

Bartók 1911. július 8-a előtt fejezte be művének ének-zongorakivonatát, ám a befejezést 1917-ben átfogalmazta, s a zongorakivonat csak 1921-ben, a partitúra pedig 1925-ben jelent meg a bécsi Universal Edition kiadásában (Somfai 2000, 119, 171, 214, 240). A zeneszerzőt nem különösebben érdekelte az irodalom. Kevés alkotása kapcsolódik költői alkotáshoz. Egyfelvonásos operáját lényegében első érett alkotásának lehet tekinteni az énekhangra készült művek sorában. Korai dalainak többsége – a *Drei Lieder* (1898), a *Tiefblaue Veilchen für Gesang und Orchester* (1899) és a hat darabból álló *Liebeslieder* (1900) – a német dal hagyományához kapcsolódik, az 1902-ben Pósa Lajos (1850–1914) szövegeire készült négy ének pedig meglehetősen fölszínies ellenhatást képvisel a német művelődéssel szemben. A távolság e zsenék és az opera között igen nagy, méghozzá nem is annyira irodalmi, mint inkább zenei szempontból. Noha Balázs költészete írásmód és minőség vonatkozásában egyaránt erősen különbözik Pósaétól, nehéz volna bizonygatni, hogy *A kékszakállú herceg vára* szövege a magyar irodalom csúcsteljesítményei közé tartozik. A háttértörténet nem igazolja az egykorú vélekedést, hogy Balázs olyan „tragikus költő, aki érzéseinek súlyát és hajlamát, formájának mélységét és alakítóerejének vehemenciáját illetőleg egyenrangúan állhat meg a lírikus Ady mellett” (Lukács 1918, 50). Ha igaz, hogy az utókor ítélete szerint a *Pelléas és Mélisande* Debussy zenéjétől megfosztva másodlagos költészet – napjainkban uralkodó vélemény, hogy 1911-ben a jelöltek közül nem „a másodrangú belga drámaíró Maurice Maeterlincknek”, hanem az azóta eltelt majd fél évszázad során lényegesen szélesebb körben olvasott s a nemzetközi, így a francia nyelvű szakirodalomban is sokkal többre méltatott amerikai születésű prózaírónak, Henry Jamesnek kellett volna megkapnia a Nobel-díjat (Kaplan 1999, 541) –, akkor ez még inkább elmondható a magyar dalmű szövegéről. *A kékszakállú herceg vára* még

kevésbé bizonyult zene nélkül előadhatónak, mint a belga költő műve. Balázs alkotása a 21. század felől nézve meglehetősen avított hatású, míg Bartók zenéje annak ellenére kiváló művészi teljesítmény, hogy nagyon sok tekintetben kapcsolódik a korai 20. század ízléséhez. Időről időre megfogalmazódott az észrevétel, hogy a szöveg is felelőssé tehető azért, ha olykor nem maradéktalanul sikerül az opera előadása.

A kettős feszültsége különösen feltűnő olyan énekesek előadásában, akik nem tudnak magyarul. A fordítások – melyek közül a legelső már 1911 júliusára elkészült (ifj. Bartók 1981, 119) – szükségképpen kétféle szempontot próbálnak egyszerre érvényesíteni: igyekeznek valamennyit érzékeltetni a szöveg költőiségéből, ugyanakkor kénytelenek alkalmazkodni a zenei szerkezethez. Az átköltésnek kétségkívül az egyik akadály, hogy a magyar nyelvben az első szótagra esik a hangsúly. Némely fordítók olyan szavakhoz folyamodtak, amelyek hasonló fölépítésűek. Ez rendkívül feltűnő egyhangúságot eredményezett, hiszen ami a magyarban általános és természetes, az sok más nyelven korlátozott érvényű. Egy korábbi német szöveget ezért cseréltek ki újabbal, amelyben a szóhangsúly váltakozása megfelel a német nyelv természetének.

A legtöbb fordítás általában kettős kudarc. Az idegen szöveg nem hat költészetként és a zene szempontjából sem kielégítő. Ha például a Kékszakállú a „Hideg, sötét” szavak helyett ezt énekli: „Ewig, immer” vagy „Always, always”, a fordító a beszélt nyelvben feltűnés nélkül használható „Félsz-e?” helyén a hangsúlyozottan mesterkéltné, ódivatúan költői „Didst thou?” kérdést, az „áldott” helyén „Judith” nevét szerepelteti, a „várlak” szót a „küß mich” illetve „love me” kapcsolattal pótolja, nemcsak a szövegben kitüntetett szerepet játszó belső ismétlődések sora, de a zenei hangsúly és ritmus is megváltozik, s még inkább feltűnő a váltás, ha az idegen szöveg hangpótlást igényel, mint az első ajtó kinyílása után kétszer is elhangzó „Mit látsz?” esetében, amely az Universal Edition kiadásában olvasható fordításokban így szerepel: „Was siehst du?”, illetve „What seest thou?”.

Az ilyen torzulások teszik érthetővé, hogy sokáig kétségbe vonták a külföldi előadások lehetőségét. Egy először 1953-ban, majd azóta többször is kiadott angol nyelvű könyv szerzője például a következő végkövetkeztetést bocsátotta előre Bartók dalművének értelmezésekor: „csak magyarul lehet teljes értékű előadása, s ez egyik oka annak, hogy Magyarországon kívül legföljebb rendkívüli alkalommal, érdekességként kerülhet sor az előadására” (Stevens 1967, 286). Újabban viszont ugyancsak a fordítások hiányosságai készítenek jelentős külföldi művészeket arra, hogy magyarul énekeljék a művet. A hangfelvételek rendkívül élesen világítanak rá szöveg és zene viszonyának kettősségére: egyfelől a szecessziós irodalom közhelyei és a szecessziótól az expresszionizmus irányában kezdeményező zene eredetisége közötti távolságra, másfelől szöveg és zene szükségszerű egymásrataltságra. A külföldi énekes idegenszerű kiejtése óhatatlanul is észrevételi a magyar hallgatóval, mennyire szokványos a versbeszéd, s mégis milyen egyértelműen meghatározza a zenei szövetet. Nemcsak arról van szó, hogy kissé nevetséges hatású, amikor Christa Ludwig, illetve Walter Berry ezt énekli: „anjám”, illetve „kóronája”, mint ahogyan a Jessie Norman, Siegmund Nimsgern, Tatjana Troyanos által használt „udje”, „mögötük” és „most mar” is idegenszerű, nem szólva arról, amidőn Dietrich Fischer-Dieskau hosszú helyett rövid mássalhangzót ejt („hozám”, „könyek”), hanem sokkal inkább arról, hogy a szöveg idegenszerű ejtése többé-kevésbé mindegyik esetben a zenében is érzékelhető torzulást idéz elő. Az idegen ajkú énekesek közül talán csak Anne Sofie von Otter és John Tomlinson élő fölvétele nem hívja föl a figyelmet hosszú és rövid hangzók különbségének és a szóhangsúlynak eltévesztésével a szöveg rendkívüli mesterkélttségére – ami egyébként méltánylandó, hiszen ebben az esetben a karmester sem magyar. Koréh Endre kiváló előadása azért is rendkívül tanulságos, mert a parlando jellegűnek mondható részeknél különösen érzékelhetővé teszi azt az ellentmondást zeneszerző és költő teljesítménye között, amelyet már a kortársak is érzékeltek: míg Bartók a „nyelv

felszabadításának, a természetes hanglejtés zenévé fokozásának útjára lépett” (Kodály 1974, 2: 422), addig Balázs szövegében „egy-egy teljességgel népietlen vagy éppen modern és magyartalan szólásmód, egy-egy ritmustalan vers, egy-egy anakronisztikusan ható szín, fordulat gyakran zavarják a stílszerűséget” (Babits 1978, 1: 346).

A magyar zeneszerző igencsak szerény irodalmi érdeklődésével egyáltalán nem állt egyedül jelentős kortársai között. Még Webern is zenésített meg költőileg meglehetősen csekély hatású szövegeket. Véletlenszerűnek mégsem mondható, hogy Bartók éppen Balázs Béla művéből írt operát. Vannak, akik magánéletének alakulásával indokolják a szövegválasztást. Lehetséges más okot is föltételezni. Fiatal korában a zeneszerző nem volt érzéketlen bölcséleti kérdések iránt, s levelei tanúsága szerint – Richard Strauss és Nietzsche hatására is – különösen foglalkoztatta a személyiség öntörvényűségének gondolata. Judit arra törekszik, hogy behatoljon a Kékszakállú belső világába. Az a vágya, hogy megismerje, lássa a vár titkait. A szerzett tudás nem hozza közelebb a férfit, inkább eltávolítja. A Kékszakállú mind kevésbé válik hozzáférhetővé, Judit pedig veszít megkülönböztetett érdekességéből, egyike lesz azoknak az asszonyoknak, akiket szeretett.

A színmű eredetileg nem szöveggönyvnek készült. 1910-ben keletkezhetett, s még abban az évben meg is jelent a *Színjáték* június 23-i számában. 1912-ben némileg módosított alakban került a közönség elé a *Misztériumok* című, három egyfelvonásos színművet tartalmazó kötetben. Bartók zenéje nélkül nem szokás előadni, s indokoltnak látszik a vélemény, mely szerint „a Balázs színművével, nem pedig Bartók zenéjével szemben megnyilvánult ellenérzés ártott az operának” (Leafstedt 1999, 14).

Noha a zeneszerző nem sokat változtatott a szövegen, az a tény, hogy módosításai általában inkább kihagyások, mint betoldások, azt sejteti, hogy önismétlőnek, bőbeszédűnek vélhette a színművet. Különösen a hatodik ajtó kinyitására vonatkozó részletnél érzékelhető a rövidítés. „Ha a dalművet

összehasonlítjuk az eredeti színjátékkal – írja az amerikai szerző, aki teljes könyvet szánt Bartók operájának –, láthatjuk, hogy Bartók sutának, vagy legalábbis helyenként bőbeszédűnek érezhette az eredeti párbeszédet. Némely ismétlődéseket kiiktatott. Különösen nyilvánvaló ez a jelenet végén, ahol az eredeti huszonnyolc sorból kilencet is mellőzött” (Leafstedt 1999, 113).

Arra a kérdésre, hatottak-e a zeneszerző változtatásai a mű fölépítésére, a szakirodalom egyértelmű választ ad: „Az eredeti színműben a Kékszakállú többször is kijelenti, hogy nem adja oda Juditnak a hetedik ajtó kulcsát. Bartók itt is rövidített. A Kékszakállú így tehetlenebbnek, mintegy áldozatnak bizonyul a végső szembesítéskor. Judit ezzel szemben erősebbé, határozottabbá válik. A jellemek szembenállásának e hangsúlyozása rokonszenvesebbé teszi a Kékszakállút” (Leafstedt 1999, 113).

A módosításokból kikövetkeztethető, hogy a költő és a zeneszerző nem egyféleképpen értelmezte a két szereplő viszonyát. Balázs Béla – a történet korábbi földolgozásaihoz, így a Charles Perrault *Contes du temps passé, ou contes de ma mère l’Oye* (1697, Mesék a múltból, avagy Lúdanyó meséi) című gyűjteményében található történethez vagy Maurice Maeterlinck *Ariane et Barbe-Bleue ou la délivrance inutile* (Ariane és a Kékszakáll, avagy A hiábavaló megszabadítás, 1901) című színművéhez hasonlóan – inkább áldozatként tünteti föl a hősnőt, Bartók viszont kromatikával kapcsolja össze, és ily módon mintegy betolakodónak tünteti föl Juditot. A pentatónia s a természetes, szerves életforma társítása a zeneszerző legmélyebb előítéletei közé tartozott: „a népdal számára afféle *Urpflanze*” szerepét játszotta (Tallián 1987, 179).

Való igaz, hogy „nincs létjogosultsága annak, hogy félresöpörjük azt a művelődési környezetet, amelyben Bartók létrehozta művészetfelfogásának alapjait” (Gustafsson 2001, 60), s ennyiben indokolt munkásságát a zenén túlmutató, művelődés- és irodalomtörténeti összefüggésbe helyezni, de mind nemzeti, mind tágabb vonatkozásban ügyelnünk kell arra, a 20. század

elejének milyen jelenségeit kapcsoljuk egymáshoz. Tény, hogy Nietzsche nemcsak a kor magyar költőire, hanem még Bartókra is ösztönző hatással volt, de indokolatlan azt állítani, hogy „a népzene természetére (és általában a paraszti világra) vonatkozó személyes meglátásai Nietzsche eszméire vezethetők vissza” (Gustafsson 2001, 57). Sokkal inkább a nemzetiesség romantikus örökségével hozható összefüggésbe a felfogása. Előítéletével korántsem állt egyedül, hiszen Debussy és Janáček is ehhez a hagyományhoz nyúlt vissza; midőn ellenszert keresett a német zene nyomasztóan nagy hatásával szemben, sajátosan francia, illetve szláv zenét akart teremteni.

Balázs Béla is sok vonatkozásban hasonló szellemi környezetben nevelkedett, ám ő korántsem igyekezett elrugaszkodni a német művelődéstől. *A kékszakállú herceg vára* szövege a zenénél sokkal fölszínesebben kapcsolódik a parasztság örökségéhez. Az ősi nyolcasként emlegetett versforma valóban kapcsolatba hozható népiességgel, de enyhén szólva túlzásnak nevezhető a kinyilatkoztatás, mely szerint a színmű „írásmódja a magyar népballadákra vezethető vissza” (Zsuffa 1987, 36), hiszen Balázs Béla szövegében viszonylag kevés az elbeszélés, sőt a drámaisággal társítható feszültség is, a homály pedig nem a kihagyásokból, a történet lényeges mozzanatainak elhallgatásából, hanem a betű szerinti és az átvitt jelentés közötti eldöntetlenségből származik (például „Megnyitjuk a falat ketten”). Ezért félrevezetőnek tekinthető annak a hangoztatása, hogy „Bartók fölismerte a szöveg belső fölépítését és annak zenei tükrözését tűzte ki célul” (Leafstedt 1999, 115). A körkörösség túlzottan általános tulajdonság, az a tény pedig, hogy Balázs szövegének némely elemei alkalmat adtak a zeneszerzőnek az ismétlésre – mint a kisszekundos vérmotívum esetében –, nem elégséges alap ahhoz, hogy lényegi megfelelést lássunk szöveg és zene között. Az irodalmi alkotás mélyen történeti természetének, létezési módjának ellentmond az eleve adott, változatlan belső szervezetre vonatkozó föltevés. Az is nehezen tartható vélemény, hogy a zene „visszatük-

rözhet” valamely szöveget. Balázs Béla szövegének s Bartók zenéjének viszonya legalább annyira jellemezhető feszültségként, mint kapcsolatként. Csakis megerősítheti e sejtést, ha a színművet tágabb összefüggésbe helyezzük.

E tágabb összefüggést már csak azért is figyelembe kell venni, mert Balázs Béla alkotása nagyon sok korábbi szöveghez kapcsolódik. Magyarozatát éppenséggel megnehezíti, hogy az olvasó könnyen elhanyagolhatja a különbségeket a történelemből ismert Gilles de Rais breton legendájának korábbi feldolgozásaihoz képest. „A könnyek csendes, szürke és élettelen tavát, mely a hatodik ajtó mögött található, Judit a Kékszakállú korábbi feleségeinek könnyeivel azonosítja” – írja az egyik értelmező (Leafstedt 1999, 36). Balázs Béla szövege korántsem ilyen egyértelmű. Judit kérdésére: „Csendes fehér tavat látok, / Mozdulatlan fehér tavat, / Milyen víz ez, Kékszakállú?”, a címszereplő csak ennyit válaszol: „Könnyek, Judit, könnyek, könnyek.” Nem egyértelmű, kinek a könnyeiről van szó. Ezúttal is, mint annyiszor, a kimondatlanság, a meghatározatlanság nyomja rá bélyegét az írásmódra, akár a Kékszakállú történetének Maeterlincktól származó „három felvonásos mese” alcímű feldolgozásában.

Balázs Béla szövege könnyen elvezet a kísértéshez, hogy sok más írói alkotással hozzuk összefüggésbe. Célszerű tehát megvonni az összehasonlítások körét. Annak a lehetősége nem zárható ki, hogy az olvasó vagy hallgató a Kékszakállúról szóló történetnek valamelyik általa már ismert változatához képest értelmez. A női főszereplő neve viszont aligha elégséges alap ahhoz, hogy az apokrif ószövetségi történetben szereplő, Holofernes asszír hadvezért lefejező s ezáltal népét megmentő Judit sorsának hasonmását keressük Bartók operájában. Balázs Béla tagadhatatlanul ismerte Hebbel *Judith* (1840) című alkotását – 1908-ban esszét is közölt a német szerző munkásságáról a *Nyugat* hasábjain. A tragikus vétek gondolata mégsem elégséges ok arra, hogy segítségül hívjuk e tragédiát *A kékszakállú herceg vára* értelmezéséhez. Köztudomású, hogy e kér-

désről Arisztotelésztől Nietzscheig sok bölcsele írt, sőt a 19. század második felének jelentős magyar értekezői is jelentettek meg róla könyvet, illetve hosszabb értekezést.

„Judith hátrahagyta a kardját, azonosságának e zálogát” – állítja az amerikai szerző, aki Kroó György értelmezését azért hibáztatja, mert nem veszi tekintetbe a Hebbel által is földolgozott történetet. Az efféle érvelés magában rejti annak veszélyét, hogy az irodalmat kész elemek tárházává fokozzuk le. Hebbel ötfelvonásosa nagyon erősen különbözik Balázs Béla misztériumjátékától – példaként talán elég arra hivatkozni, hogy a német dráma prózában készült, és sok szereplőt mozgat.

Más a helyzet Maeterlinck alkotásával, amelyből szintén készült opera. Paul Dukas dalművét 1907-ben mutatták be. Francia értekező már évtizedekkel ezelőtt rámutatott arra, hogy „Balázs két lényeges alkotóelemet is átvett Maeterlincktől: a korábbi asszonyok nem haltak meg, csak fogságba kerültek, s az utolsó asszony – Maeterlincknél a hatodik, Balázsnál a negyedik – szabadítóként próbál föllépni, amennyiben fényt hoz a sötétségbe” (Citron 1963, 52). Ariane is meglepetéssel veszi tudomásul, hogy a régi asszonyok „nem halottak”. „A hét ezüstkulcs használata engedélyezett, az aranykulcsé viszont nem, pedig egyedül ez számít” – mondja. Tagadhatatlan, hogy mindkét műben központi szerepet játszik sötétségnek és fénynek a szembeállítás. Ebből is arra lehet következtetni, hogy Balázs Béla ösztönzést merített Maeterlinck művéből, amikor a korábbi változatokhoz képest módosította a Kékszakállú történetét.

A külföldi szakirodalomban találkozni lehet azzal az állítással, hogy Balázs Béla és barátja, Lukács György a francia szimbolizmussal szemben érzett elégedetlensége miatt a romantika örökségéhez fordult vissza. A föltevés, mely szerint a magyar értelmiség egy része megérezte „az esztétizmus válságát” (Gluck 1985, 138), fölszínes ismeretekre enged következtetni. Egyrészt a kapcsolat romantika és szimbolizmus között nagyon jól ismert – Maeterlinck *Le trésor des humbles* (1896, A szegények kincse) című, Magyarországon eredetiben és fordításban egyaránt jól

ismert gyűjteményének Novalisról szóló esszéje csak egyik bizonyíték erre a folytonosságra –, másrészt Balázs és Lukács mindig közelebb állt a romantikához, mint a szimbolizmushoz. Lendvai Ernő joggal állította, hogy a sötétségből sötétségbe vezető fölépítést a Balázs és Lukács által egyaránt nagyra becsült *Csongor és Tünde* is ösztönözhetette (Lendvai 1983, 220). Weiner Leó, akivel Bartók, Kodály és három másik művész 1911-ben az Új Magyar Zeneegyesület létrehozásán fáradozott, kísérfőzetét írt Vörösmarty alkotásához, melynek 1915-ben volt a bemutatója.

Közismert, hogy Balázs és Lukács a német bölcseleten és irodalmon nevelődött. Babits már 1913-ban megállapította, hogy a *Misztériumok* szerzője csak átmenetileg közeledett a francia szimbolizmushoz (Babits 1978, 1: 346). Főntartásában jól érzékelhető az a törekvés a német művelődéstől való távolodásra, amely a *Nyugat* szerzőinek számottevő részét jellemezte. Bartóktól sem állt távol hasonló eszmény. Noha operája kétségkívül sokat köszönhet Wagner és Richard Strauss örökségének – Kroó György Elsa és Judit sorsa, valamint a hatodik ajtóhoz és Ortrudhoz kapcsolódó zene (Kroó 1974, 61-62, 65), Vikárius László pedig a *Salome* „fenyegető trilla-motívuma” és *A kékszakállú herceg vára* vérmotívuma, illetve az *Also sprach Zarathustra* hangneme s orgonával kísért zenekari fortissimo hangzása és az ötödik ajtó zenéje között vont párhuzamot (Vikárius 1999, 195, 203) –, ám ezeket ellensúlyozza az opera kezdete, mely „különbözőségében is annyira emlékeztet Debussy erdő-zenéjére” (Ujfalussy 1965, 172), a népzenei parlando, valamint Kodály korai dalainak ösztönző hatása. Noha Bartók korántsem fordult olyan egyértelműen szembe a német zenével, mint egy évvel fiatalabb kortársa, számára is példaértékűnek számított, ahogyan a *Pelléas* szerzőjének sikerült „a francia nyelv természetes muzsikáját zenére váltani” (Kodály 1974, 2: 380). Hasonló módon keresett ellenszert a német művelődés nyomasztó hatásával szemben Debussy műveiben, mint ahogyan Ady és Babits Baudelaire költészetében. Ezzel is magyarázható Kodályról 1921-ben tett

nyilatkozata: „Művészetének kettős gyökere, éppúgy mint az enyéme, a magyar parasztszenéből és az új francia zenéből sarjadzott ki” (Bartók 1921, 235).

Ahogy a zenében a pentaton és a kromatika, a fisz- és az f-hangnemiség feszültsége határozza meg a szerkezetet, úgy a szöveg értelmezése jórészt a két szereplő viszonyának megítélésén múlik. „Miért élve eltemtetés a nő sorsa? Erkölcsileg semmi rosszat nem követett el az ajtók kinyitásával” (Leafstedt 1999, 44). Az ilyen kérdés és válasz csakis Judit jellemének félreértését jelentheti. Sokkal nyilvánvalóbb a létjogosultsága az olyan magyarázatnak, mely a várat a hős lelkével azonosítja (Ujfalussy 1965, 170), hiszen nagyon valószínű, hogy Balázs Béla színműve Ady *A vár fehér asszonya* című költeményének hatását mutatja:

*A lelkem ódon, babonás vár,
Mohos, gőgös és elhagyott.
(A két szemem ugy-e milyen nagy?
És nem ragyog és nem ragyog.)*

*Konganak az elhagyott termek,
A bús falakról rámered
Két nagy, sötét ablak a völgyre.
(Ugy-e milyen fáradt szemek?)*

*Örökös itt a lélekjárás,
A kripta-illat és a köd.
Árnyak suhognak a sötétben
S elátkozott had nyöszörög.*

*(Csak néha, titkos éji órán
Gyúlnak ki e bús, nagy szemek.)
A fehér asszony jár a várban
S az ablakokon kinevet.)*

Nyilvánvaló, hogy Balázs Béla színműve nagyon egyolda-

lúan olvassa újra Ady költeményét, hiszen egyes alkotóelemeiről nem vesz tudomást. A kapcsolat azonban tagadhatatlan, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy az *Új versek*-ben olvasható költeményről is elmondható, hogy „a kívül-belül oppozíciót dekonstruálja” (H. Nagy 2003, 28).

Kertész István ugyan nem említette Ady költeményét, de vár és lélek azonosításának jegyében magyarázta *A kékszakállú herceg várát* abban a beszélgetésben, amelyet a Decca cég gyártásvezetője, Eric Smith készített a karmesterrel. A lemezborítón olvasható nyilatkozat szerint a következőképpen lehet jellemezni a két szereplő viszonyát: „[A] vér mind a férfi vére. Az ő szenvedését jelenti. (...) A nő kegyetlenül bánik a férfival. Nincs rá szüksége, csak az ajtóit akarja kinyitni. Még akkor is a következő kulcs megszerzésére gondol, amikor átöleli. Végül pedig meggyilkolt asszonyokról szóló aljas rágalomhoz folyamodik, csakis azért, hogy megkaparinthassa az utolsó kulcsot. (...) A kíváncsiság erősebb benne a szeretetnél. Mert mit is talál? A Kékszakállú élettörténetét. Először a gyermek-s ifjúkori szenvedéseit jelképező kínzókamrát, azután a felnőtt önvédelmére szolgáló fegyvereket, a sikerét jelentő aranyat s gazdagságot, a művész, a költő kertjét, majd az ötödik ajtó kinyílásakor az erőt sugalló végtelen mezőket. (...) A hatodik ajtó könnyei a férfi könnyei. Végül az emlékezetében él a többi asszony, kiket még mindig szeret. (...) Judit az éjszaka asszonya – a Kékszakállú ekkor már öreg ember –, s ez az utolsó asszony végső csalódást okoz. (...) A Kékszakállú egyedül marad az őt körülvevő örök éjben.”

Lehet ezt a felfogást egyoldalúnak vagy túlfeszítettnek nevezni, de vannak a szövegnek olyan részletei, amelyek alapján nem lehet kizárni a létjogosultságát, és megfelel annak a zene-tudósok által megfogalmazott föltevésnek, mely szerint „[n]em a nő, de a Kékszakállú tragédiájáról van szó” (Stevens 1967, 290). Ha elfogadjuk e véleményt, értelmezhető Judit kérdése: „Miért vannak az ajtók csukva?” és a Kékszakállú válasza: „Hogy ne lásson bele senki”, mint ahogyan némileg módosított alakban többször is elhangzó kérése is: „Judit szeress, sohse

kérdezz”. A nő szabadsága akkor van biztosítva, ha nem ismeri a hős korábbi életét.

Újabban másik értelmezést is megfogalmaztak, mely szintén megfontolást érdemel. Ennek kiindulópontja a „Regös prólógusa”, amelyet nem mindig lehet hallani az előadásokon. Aligha véletlen, hogy Kertész István fölvételében sem szerepel, hiszen nem minden vonatkozásban erősíti az ő felfogását. Arról a hanglemezeztől is kihagyták, amelyet 1976-ban Londonban Boulez irányításával készítettek – bár ő hangversenyszerű előadásokon szerepeltette az előhangot, többször is Jean-Louis Barrault francia nyelvű előadásában. 1993-ban, a mű második általa készített rögzítésekor azután már ragaszkodott hozzá, hogy eredeti nyelven hangozzék el az operát bevezető prózai szöveg, követve Walter Süsskind példáját, aki 1953-ban vezényelte lemezre a művet.

Mennyiben fontos ez az előhang *A kékszakállú herceg vára* megítélése szempontjából? Abból a tényből, hogy nem mindig kerül sor az elmondására, könnyen lehet sejteni, hogy a hatástörténet nem ad egyértelmű választ e kérdésre. Vannak, akik teljesen alárendelt szerepet tulajdonítanak a regösnek, vagyis az énekelt szöveg felől közelítik meg. „Ez a bevezetés a darab színpadát úgy határozza meg, mint a Kékszakállú lelkét” – állítja az egyik értelmező (Frigyesi 1998, 226). „Csakhogy az Előhangban sem a »Kékszakállú«, sem a »lélek« nem kerül említésre” – veti ellen az összehasonlító irodalomtudomány egyik olyan képviselője, aki a színpadi előadás jegyében fogalmazza meg a mű jelentését (Vazsonyi 2001, 349). A regös prólógusának második versszakát választja kiindulópontként:

*Ti néztek, én nézlek.
Szemünk pillás függőnye fent:
Hol a színpad: kint-e vagy bent,
Urak, asszonyságok?*

Ezekből a szavakból vezeti le azt a gondolatmenetet, amely-

nek végkövetkeztetése így hangzik: „A nézőnek és a cselekménynek a szokványos színházra jellemző elválasztását a szöveg megszünteti, azáltal hogy a »szempillát« »függönyként« szerepelteti” (Vazsonyi 2001, 349). E felfogásban a regös szereplővé lép elő, s a „drámát az Előhang szeme közvetíti” (Vazsonyi 2001, 351). Tagadhatatlan, hogy a túlértelmezés kísérete ebben a megközelítésben éppúgy érzékelhető, mint Kertész Istvánéban. Az elemző Balázs Béla későbbi munkássága felől, a mozgóképre vonatkozó írásai alapján magyarázza *A kékszakállú herceg várát*. Érveinek nemcsak az ad létjogosultságot, hogy Balázsnak a némafilmre vonatkozó meghatározása, mely szerint „[a] mozi a sík felület művészete (eine Flaechenkunst); ami belül, az kívül van” (Balázs 1984, 1: 61), egyértelműen visszautal a Bartók által megzenésített színmű előhangjára, de az is, hogy a látás, a nézés, a tekintet kitüntetett szerepet játszik ebben a műben. Érdemes megjegyezni, hogy az efféle értelmezésben is helye lehet a kapcsolatnak Ady említett költeményével, ha valaki azt öntükröző, „versről szóló vers”-nek minősíti (Kenyeres 1998, 24). A regös mintegy szemlélője annak, ami végbemegy a színpadon, s ez összhangban van *A vár fehér asszonyának* olyan értelmezésével, melynek kialakítására erősen hatott a fölismerés, hogy „az olvasó az, aki mindent láthat” (Menyhért 1999, 122).

Annyi bizonyos, hogy Balázs Béla szövege alapján teljesen indokolt, hogy az opera rendezői rendszerint előszeretettel használják ki a fény és a szín adta lehetőségeket. A főhős szavai a második ajtó kinyitása után: „Látni fogsz, de sohse kérdezz. / Akármit látsz, sohse kérdezz!” arra emlékeztetnek, hogy *A kékszakállú herceg vára* rendezésekor a kimondatlant gyakran a láthatónak kell fölváltania. „Amennyiben így rejtjelezzük az operát, öntükröző műnek bizonyul” (Vazsonyi 2001, 345). Ha valami, ez a mozzanat indokolhatja, hogy Balázs szövege érdeklődésre tarthat számot a 21. század elején.

Bármennyire is igaz, hogy Bartók nem különösebben érdeklődött az irodalom iránt, túlzás volna állítani, hogy fiatal éveiben egyáltalán nem hatottak rá olvasmányai. Valószínű, hogy Ady

költészete volt leginkább meghatározó élménye. „Küldök Önnek egy verseskötetet Adytól, aki legfiatalabb, de legjobban tisztelt költőnk Petőfi és Arany óta” – írta Ioan Busitiának 1912 januárjában. „Különösen felhívom figyelmét a 30., 34., 38., 43., 44., 49., 88., 106., 115. lapon lévő versekre” (Bartók 1974, 76). Négy évvel később Ady költeményeinek megzenésítésére is vállalkozott. Az op. 16. néven ismert *Öt dal* közül egyik sem azonos a levélben említettekkel. Az *Illés szekerén* című kötetet ajánlotta román barátja figyelmébe, mert elsősorban arról akarta meggyőzni, hogy Adyt a Duna-medence népeinek közös sorsa foglalkoztatta. A megzenésített költemények ezzel szemben jórészt a *Vér és aranyból* származnak, leszámítva a sorozat középső darabját, melynek szövege a *Szeretném, ha szeretnének* című kötetben található.

Arra a kérdésre, mi vezette a válogatásban, legföljebb tétova föltevással lehet válaszolni. Megkockáztatható az észrevétel, hogy költőileg nem igazán kiemelkedő verseket alakított át dalokká – az *Egyedül a tengerrel* szövegét egy külföldi méltató „zavarbaejtően esetlennek (naive)” nevezi (Stevens 1967, 146), és feltűnő, hogy maga a zeneszerző is elhagyott két sort e vers ismétlődő részeiből –, bár lehet arra a meglehetősen elterjedt nézetre hivatkozni, hogy Ady némely költeményei más verseinek szomszédságában nyerik el igazi rangjukat. Valószínű, hogy a zeneszerzőt erősen foglalkoztathatták az ismétlődés különböző módzatai Ady költészetében, s az utolsó két vers – „A Léda aranyszobra” című sorozat két darabja – annyiban kapcsolódik az opera szövegkönyvéhez, hogy férfi és nő viszonyára is vonatkozatható.

1916-ban Ady országos hírnévű költő, Bartók alig ismert alkotó volt. A 21. század elején Bartók műveit világszerte sokat játsszák, ám az op. 16. számú sorozat nagyon ritkán kerül előadásra. Nem sokkal gyakrabban, mint az op. 15. dalai, amelyeknek szövegét két kamaszlány, Gombossy Klára és Gleiman Wanda írta. Ennek oka semmiképpen nem zenei. Jellemző az egyik külföldi szakírónak a következő méltatása, mely mindkét sorozatot egyformán „ragyogó”-nak minősíti: „Bartók legere-

detibb művei közé tartoznak: elmélyült, erős, megindító, egyszersmind bensőséges és személyes alkotások. Egyaránt sokat követelnek az énekestől és a zongoristától. Kevés a közülük *A kékszakállú herceg vára* impresszionizmusához, közelebb állnak a velük egyidőben készült *Második vonósnégyes*-hez, sőt *A csodálatos mandarin*hoz is, mely néhány évvel későbbi” (Stevens 1967, 143). Noha a szembeállítást az operával kissé túlzónak vélem, hihető az a következtetés, mely szerint a későbbi művek visszahatottak a korábbira: „a *Kékszakállú* 1917-ből származó befejezésnek harmóniai nyelve” sokat köszönhet a dalok újításainak (Leafstedt 1999, 33).

A hatástörténet alapján óvatosan megkockáztatható a föltevés, hogy Bartók dalai nem segítették elő Ady költészetének nemzetközi elismerését, sőt inkább azt lehet gyanítani, hogy a szöveg megnehezíti a dalok külföldi sikerét. Szöveg és zene viszonyát csakis a magyarul tudó érzékelheti. Ady fordítása mindmáig rendkívül nehéz föladatnak bizonyult. A Boosey and Hawkes cég kiadásában meg sincs említve a költő neve. Nancy Bush és R. St. Hoffmann fordítása szerepel a kiadványban. Ugyanezt a két szöveget közli a Hungaroton 1992-ben készített fölvételéhez mellékelt füzet.

A két dalsorozat nagyjából egy időből származik. „Először az op. 15. két darabja készült el – 1916. február 5-én, illetve 6-án –, melyeket az op. 16. második dala követett, még ugyanebben a hónapban. Az op. 15. egésze augusztusra lett készen, az op. 16. jelzésű sorozatot viszont már áprilisban befejezte a zeneszerző” (Lampert 1993, 407–408). Ha összevetjük a két sorozat nyitó darabját, nem lehet kizárni annak lehetőségét, hogy a tizenöt éves Gombossy Klára szövege, *Az én szerelmem*, könnyebben fordítható, mint a *Három őszi könnycsepp*. A fiatal lány versezetét betű szerinti értelemben át lehet vinni másik nyelvbe, Ady ismétlődéseit viszont aligha – jellemző, hogy a két említett átköltésből is hiányzanak. Szöveg és zene átmenthetőségének akadályaira jellemző, hogy az op. 16. első dalában a német szöveghez új hangokra van szükség, a sorozat következő részében viszont a zene új angol szavak beiktatását

tette szükségessé. Az *ősz* lárma 23. ütemében az „Egy régi ember” szókapcsolat helyére az „An old man falters” megállapítás került. Ady költeményében kulcsfontosságú ez a részlet. A zeneszerző is érzékelhette ezt, hiszen kíséret nélkül hagyta e három szót. Az angol mondat összeegyeztethetetlen a költeménnyel. Óhatatlanul is levonható a következtetés: a dal angol nyelvű előadója s hallgatója nem érzékelheti, hogy a szöveg Adytól származik.

Csakis megerősítheti e szomorú igazságot Az *ágyam hívogat*, melynek angol címe *Lost Content*. A költemény megismételt igenevei mintegy kiemelik annak a folyamatnak a személytelenségét, melynek során az ágyból koporsó lesz. Bartók ismét értelmezi a költeményt, amidőn az utolsó szónál, mely egyben a költemény első szava is, újból magára hagyja az énekhangot. A fordításoknál e befejezés nem ismétlés, de új kijelentés: „Now I come”, illetve „Ich komme schon”. Hasonló torzulás figyelhető meg a sorozat utolsó dalában: a *Nem mehetek hozzád* utolsó sorát („S én meghalok”) az „alas” szó, vagyis olyan önsajnáltság követi, amely teljesen összeegyeztethetetlen a költemény hangvételére jellemző keserű gúnnyal.

Az Ady-sorozat után Bartók többé nem vállalkozott magyar költői alkotás megzenésítésére. Lehetséges arra gondolni, hogy énekhangra írt műveinek fogadtatása riasztotta el a további próbálkozástól. Akármilyen volt is egykori vagy későbbi véleménye Balázs Béla írói munkásságáról, tudomásul kellett vennie, hogy sokan lényeges minőségi különbséget láttak operájának zenéje és szövege között. Az általa megzenésített Ady-versek fordításai irodalmi s zenei szempontból egyaránt kifogásolhatónak bizonyultak. Noha Adrian Collins 1929-ben Bartók „legtökéletesebb, ha nem éppen legnagyobb” művészi teljesítményeinek nevezte az op. 16. sorozatot (Dille 1990, 300), nagyon kevésszer adták elő azután, hogy Durigó Ilona bemutatta őket Budapesten 1919. április 21-én. Tulajdonképpen még az 1930-ban keletkezett *Cantata profana* sorsa sem oszlathatta el kételyeit, pedig e műnél „román nyelvű szöveg szolgált a megalkotás kiindulópontjául” (Vikárius 1993–1994, 263). Az

erdélyi kolinda meglehetősen szabad fordítását felhasználó mű 1934-ben tartott londoni bemutatója is arról győzhette meg, hogy magyar nyelvű szövegre készült alkotás külföldi előadásainak megoldhatatlan nehézségekkel kell szembenéznie.

A magyar művelődés történetének nem elhanyagolható jelensége, hogy a 20. század elején megfogalmazódott az igény az irodalmi és zenei újítás közötti kapcsolat megteremtésére. Bartók megzenésítette Ady költeményeit, és Csáth Géza, majd Kosztolányi is fölismerete zeneszerző kortársuk tevékenységének nagy jelentőségét. A két művészeti ág eltérő nemzetközi lehetőségei azonban nem tették lehetővé, hogy legjobb teljesítményei egyaránt bekerüljenek a nemzetközi tudatba. Ahogyan egy amerikai zeneszerző és tudós írta: „A nyilvánvaló akadály a nyelv, ugyanis a magyar nyelv sajátos lejtése bármely más nyelv számára csak igen nehezen közelíthető meg” (Helm 1961, 34). A műalkotások befogadásának története nem teszi lehetővé, hogy a modernségnek olyan értelmezését adhassuk, amely mindkét művészeti ágra érvényes.

HIVATKOZÁSOK

- Algarotti, Francesco (1998) *Saggio sopra l'opera in musica*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Babits Mihály (1978) *Esszék, tanulmányok*, 1–2. Budapest: Szépirodalmi.
- Balázs Béla (1982) *Napló 1914–1922*. Budapest: Magvető.
- Balázs Béla (1984) *Schriften zum Film*, 1–2. München: Hanser.
- Bartók Béla (1921) Kodály Zoltán. *Nyugat*, 14: 235–236.
- Bartók Béla (1974) *99 Bartók-levél*. Bukarest: Kriterion.
- ifj. Bartók Béla (1981) *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Citron, Pierre (1963) *Bartok*. Paris: Seuil.
- Dille, Denijs (1990) Bartók et Ady. In *Béla Bartók: Regard sur le passé*. Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art–Collège Érasme, 293–302.
- Frigyesi Judit (1998) *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

- Gluck, Mary (1985) *Georg Lukács and His Generation, 1900–1918*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Gustafsson, Daniel (2001) *Transposing Genius: Biographical and Poetical Representation of Béla Bartók*. Uppsala: Finsk-ugriska institutionen.
- Helm, Everett (1961) The Music of Béla Bartók. In Hartog, Howard (ed.) *European Music in the Twentieth Century*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- H. Nagy Péter (2003) *Ady-kollázs*. Pozsony: Kalligram.
- Kaplan, Fred (1999) *Henry James: The Imagination of Genius*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press.
- Kenyeres Zoltán (1998) *Ady Endre*. Budapest: Korona.
- Kodály Zoltán (1974) *Visszatekintés: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, 1–2. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kroó György (1974) *A Guide to Bartók*. Budapest: Corvina.
- Lampert, Vera (1993) Works for Solo Voice and Piano. In Malcolm Gilles (ed.) *The Bartók Companion*. London: Faber and Faber, 387–412.
- Leafstedt, Carl S. (1999) *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Béla Bartók's Opera*. New York–Oxford: Oxford University Press.
- Lendvai, Erno (1983) *The Workshop of Bartok and Kodaly*. Budapest: Editio Musica.
- Lukács György (1918) *Balázs Béla és akiknek nem kell: Összegyűjtött tanulmányok*. Gyoma: Kner Izidor.
- Menyhért Anna (1999) Kipányvázott lótuszok vára: Ismerősség és szimbólum Ady Endre költészetében (1906–1909). In Kabdebó Lóránt és mtsai (szerk.) *Tanulmányok Ady Endréről*. Budapest: Anonymus.
- Somfai László (2000) *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó.
- Stevens, Halsey (1967) *The Life and Music of Béla Bartók*. London – Oxford – New York: Oxford University Press.
- Tallián Tibor (1987) Bartók and His Contemporaries. In Ránki György (ed.) *Bartók and Kodály Revisited*. Budapest: Akadémiai, 167–181.
- Ujfalussy József (1965) *Bartók Béla, 1. 1881–1919*. Budapest: Gondolat.
- Vazsonyi, Nicholas (2001) Bluebeard's Castle: Staging the Screen – Screening the Stage. *Arcadia*, 36: 344–362.
- Vikárius László (1993–1994) Béla Bartók's Cantata Profana (1930): A Reading of the Sources. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 35: 249–301.

Vikárus László (1999) *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában: A hatás jelenségének értelmezéséhez*. Pécs: Jelenkor.
Zsuffa, Joseph (1987) *Béla Balázs: The Man and the Artist*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.

A hagyomány újszerűsége: Ezra Pound és a zene

*„Ha nem halnánk meg, nem gondolkoznánk, és talán
sohase is zenélnénk.”*

(Kosztolányi 1972, 11)

1. Művészetköziség

„Az egyik művészet értelmezi a másikat” (Shafer 1977, 39). Ezra Poundot egész életében ez a kiinduló föltevés vezette. Már 1914-ben College of Arts néven művészeti központot próbált létrehozni. Úgy tervezte, hogy festészet, szobrászat, irodalom, fényképészet és zene egyaránt helyet kap ebben az oktató intézményben. A festő Wyndham Lewis, a szobrász Gaudier, Pound, a kiváló fényképész Alvin Langdon Coburn mellett a régi zene történetének és előadásának úttörője, Arnold Dolmetsch (1858–1940) is tanított volna itt (Stock 1970, 170–171; Pound 1971, 41–42).

Tartható-e az a kiváló költő-irodalmártól megfogalmazott állítás, mely szerint Pound „inkább a szobrászat térbeli, mintsem a zene időbeli művészetével hozta párhuzamba a költészetet” (Davie 1964, 132)? Tagadhatatlan, hogy erősen foglalkoztatták a látható műalkotások. Legjelentősebb és legterjedelmesebb alkotása kései, 1955-ben kiadott részének címét „Wyndham Lewis *The Rock-Drill* című bírálatából vette át”, mely alighanem Epstein szobrászatára vonatkozott (Terrell 1984, 533). Frank Lloyd Wright annyira közel érezte Pound tevékenységét

a sajátjához, hogy élete végén meg akarta hívni magához, s e tervének megvalósítását „csak” az akadályozta meg, hogy a költőt akkoriban elmeógyógyintézetbe zárták (Kenner 1971, 558, 591). Értekező művek sorával lehet bizonyítani, mennyire szenvedélyesen foglalkoztatta Brançusi és Gaudier korai méltatóját a térbeliség, mégis azt szeretném igazolni: a társművészetek közül a zene állt legközelebb az *Énekek* szerzőjéhez.

„A szó mint emlék a szemben nyilvánvalóan egészen más erőforrás (battery), mint a szó mint emlék a fülben” (Pound 1996, 89) – írta a két háború között, s ugyanekkor, 1927–1928 táján tette azt a megkülönböztetést, amely nagyon élesen világítja meg felfogását: „a költészetnek 'három fajtája' létezik: MELOPOEIA, amelyben a szavaknak pusztán jelentésükön kívül zenei tulajdonságuk is van, s ez irányítja a jelentés érvényét. PHANOPOEIA, mely képekkel halmozza el a látóérzékelést. LOGOPOEIA, 'az értelem tánca a szavak között' (...). A *melopoeia* a jó füllel rendelkező külföldi számára is érzékelhető, még akkor is, ha nem ismeri a nyelvet, amelyen a költeményt írták. Gyakorlatilag nem lehet átültetni vagy lefordítani egyik nyelvről a másikra (...). A *phanopoeia* viszont majdnem teljesen lefordítható. (...) A *logopoeia* szintén nem fordítható, bár az általa kifejezett gondolkozásmódot (attitude of mind) körül lehet írni” (Pound 1963, 25). A legelső meghatározás rokonítható T. S. Eliotnak azzal a tételével, mely szerint „az igazi költészet már akkor is közöl, amikor még nem talál megértésre” (Eliot 1950, 200). A későbbiekben Pound a következő módon egészítette ki a költészet zeneiségére vonatkozó véleményét: „Az általam ismert nyelvek közül (perzsául és arabul nem tudok) a *melopoeia* a görögben érte el a legmagasabb szintet; a provanszálban voltak olyan fejlemények, amelyek hiányoztak a görögből és más FAJTÁJÚAK” (Pound 1961, 42–43).

1934-ben kiadott értekezésében a bírálóknak öt fajtáját külföldön ismertető meg: „az értekező bírálatot”, a „fordítást”, „az adott korszak írásmódjának gyakorlását”, a „zenei” s „az új alkotás révén megvalósított bírálatot”. A negyediket „a költő szavai-

nak megzenésítése”-ként határozta meg (Pound 1963, 74–75). Különösen vonzódott olyan költők műveihez, akik zenét is szereztek, mint Thomas Campion (1567–1620) vagy Edmund Waller (1605–1687). Nehéz volna cáfolni a föltevést, hogy ezekhez az elődökhöz kívánt hasonló lenni.

Egész életében meghatározó szerepet játszottak a zenei élmények. Kisgyerekként rendszeresen hallgatta édesanyja játékát a philadelphiai Italian Mission orgonáján, illetve Wyncoteban, a családi házban a pianínón. „Jórészt a zene miatt járt templomba”, és sok ismeretet szerzett a tizenöt évvel idősebb zongorista Katherine Ruth Hayman játékának a hallgatásával (Stock 1970, 17, 23, 8, 18). 1914-ben clavichordot vásárolt Dolmetschtől (Kenner 1971, 85) – aki évtizedekig küzdött a régi hangszerek újrafelfedezéséért, a hangszeres virtuozitás olyan ünneplott képviselőivel szemben, mint Popper Dávid (Campbell 1975, 40) –, három évvel később pedig elvállalta a *New Age* című folyóirat zenei rovatának a vezetését. Pénzkeresés céljából szöveggönyveket fordított (Sir) Thomas Beecham dalműtársulata számára, és cserében rendszeresen ingyen hallgatható zenés színpadi műveket. A kiváló angol karmester érdeklődését fölkellette az amerikai születésű költő törekvése zene és irodalom szoros kapcsolatának újratertésére. Beecham szívesen olvasta föl Pound szabad verseit „a szerző hanghordozásával, makulátlanul” (Pound 1963, 422).

A két világháború között Pound hangversenyeket szervezett az olaszországi Rapallóban. „Nemcsak a bírálatokat s a műsorfüzeteket írta, de a hirdetések is ő készítette, sőt a jegyeket is ő árusította a bejáratnál” (Schafer 1977, 325). Szenvedélyes vonzódását a zenéhez mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy saját művek írására is vállalkozott. *Villon végrendelete* című színpadi dalműve először 1926. június 29-én hangzott fel a párizsi Salle Pleyel-ben némileg rövidített alakban, majd 1931. október 26–27-én a BBC sugározta teljes egészében. 1980-ban a SKO nevű együttes Reinbert de Leeuw vezényletével a Holland Fesztiválon adta elő, s ezt a változatot a Philips gyár hanglemezeire is rögzítette (9500927-es számmal). A költő utóbb

arra hivatkozott, azért zenésítette meg Villon szövegeit, mert más nyelvre fordításukat túlzottan nehéznek találta (Pound 1951, 104–105). Hasonló műfajú másik alkotása, a *Cavalcanti* 1932-ben készült. Ezt a művet, valamint más hangszeres alkotásait eddig nem volt alkalmam hallani, tehát csakis a *Villon végrendelete* alapján mondhatom, hogy zenéje egyaránt kapcsolódik az ütőhangszereket előtérbe állító avant-garde-hoz és a romantika előtti zenéhez.

A második világháború utáni fogságában már tudomásom szerint nem írt zeneművet, de e művészet mindvégig szerepet játszott életében. A washingtoni Saint Elizabeths kórházban – ahová 1945-ben szállították a költőt – volt pianója, és szabadelutáni, utolsó éveiben is szívesen ment operába (Stock 1970, 440–441, 458).

2. A költészet zeneisége

„A költészet megzenésített szavakból álló alkotás. A legtöbb olyan meghatározás, amelyet a költészetéről adtak, védhetetlen avagy metafizikai. (...) a költészet elhervad vagy 'kiszárad', ha maga mögött hagyja a legalábbis képzeletbeli zenét. (...) Úgy kell olvasni a költészetet, mint zenét s nem úgy, mint szónoklatot. (...) Fogyatékosak azok a költők, akik nem tanulnak zenét” (Pound 1960, 437). Ezek az 1918-ban megfogalmazott föltevések alighanem magukban őrzik Walter Pater ismert és föltehetően a német romantika ösztönzésére tett kijelentésének emlékét, mely szerint „minden művészet állandóan a zene rangjára (condition) törekszik” (Pater 1986, 86). Pound olyan hagyományt kívánt föléleszteni, amelynek kései nyomát Robert Browningnál észlelte, aki „tanult zenét, és Tom Moore-nál, aki saját magát kísérte zongorán” (Shafer 1977, 123). 1934-ben megjelent könyvében azt állította, hogy „a zene sorvadni kezd, ha túlzottan eltávolodik a tánctól; a költészet sorvadni kezd, ha túl messzire kerül a zenétől, de ebből nem szabad arra

következtetni, hogy minden jó zene tánczene vagy minden költészet líra. Bach és Mozart mindazonáltal soha nem áll távol a fizikai mozgástól” (Pound 1961, 14).

Azok a hangfölvételek, amelyek a költő versmondását őrzik, egyértelműsítik, hogy a szövegnek térbeli elrendezése, mely elsősorban *Énekek* című főművére jellemző, segíteni hivatott az olvasót. „MINDEN szedési eljárás, a szavak elhelyezése a könyvlapon a hanghordozás kialakítását könnyíti meg, akár némán magában, akár mások előtt hangos olvasásról van szó” – írta egy 1939 februárjában keltezett levélben (Sullivan 1970, 192). „Belső formának” tekintette a zeneiséget és „velünk születettnek” az iránta megnyilvánuló fogékonyságot. „A fogyatékos ritmusérzék föltehetően nem pótolható olyanoknál, akikre jellemző e hiányosság” – állította, és hangversenybírálataiban döntő szempontként szerepel az előadó(k) „megfelelő ritmikai érzékének” a mérlegelése (Shafer 1977, 32, 31, 123, 232). Kifogásolta, hogy sok összhangzattan elhanyagolja az időbeliséget, „a két hang megszólalása közötti távolságot”, mivel „az egyenetlen időközöket” elválaszthatatlannak vélte a ritmus lényegétől (Shafer 1977, 296, 85). Az élő zene híve volt, fontosnak tartotta, hogy minden előadás különbözik az összes többitől, versmondásában időköz és hangsúly bonyolult kölcsönhatását érzékeltette, és Bartók zenéjében is nagyra értékelte a rubato szerepét. Ennek megvalósítását becsülte a Magyar Vonósnégyes játékában. Gyanítani lehet, hogy Beethoven kései vonósnégyesei azért is foglalkoztatták, mert hiányzik belőlük a metronóm jelzés, s olykor „nincs egyértelműen jelezve”, melyik ütemre esik a hangsúly – ahogyan a Pound által sokra becsült Székely Zoltán jegyezte meg az opus 131-es jelzetű alkotás Scherzo tételéről (Kenneson 1994, 185). 1913-ban F. S. Flinttel közösen készített cikkében az imagizmus három ismérve közül a végsőt ekként fogalmazta meg: „Ritmus vonatkozásában a zenei kifejezés (frázis), nem pedig a metronóm követése” (Sullivan 1970, 41).

A korábbi századok zenei gyakorlatában elsősorban az érdekelte szenvedélyesen, „mennyiben kell az előadónak olyan

kiindulópontként felfognia a leírtakat, amelyhez képest föl kell építeni vagy talán rögtönöznie kell valami újat, ami az övé” (Shafer 1977, 342). Jellemző, hogy ez a kijelentés egy olyan 1933-ban megjelent olasz nyelvű cikkében fordul elő, mely Olga Rudge hegedűjátékával foglalkozik, akivel utóbb Pound együtt fáradozott kiadatlan zeneművek közreadása érdekében. Zenészként műkedvelő maradt, és a munka szakszerű részét hivatásos zenészekre bízta, de ahhoz túlzottan is közel került a zenéhez, sőt akár azt is lehet mondani: túl sok szakszerű ismeretet szerzett, hogy közvetlen megfelelést próbáljon teremteni költői és zenei alkotások között. Hihetőleg ezért is voltak fönntartásai T. S. Eliot *Négy vonósnégyes* című sorozatával szemben (Kenner 1971, 136–138). Noha ismeretes olyan kései nyilatkozata, mellyel saját fő művét is bírálta (Kenner 1971, 457–458), az *Énekek* végül is megfelel következetesen vallott eszményének, mely szerint a műalkotás „töredékekben, soha nem egységes egészként” létezik (Shafer 1977, 227). Az az 1940-ben egy japán hetilapban kifejtett véleménye, hogy „Johann Sebastian Bach volt a legnagyobb európai zeneszerző” (Shafer 1977, 457), elválaszthatatlan attól, hogy tudta, milyen sok a meghatározatlanság e német szerző művészetében – a BWV 1048 jelzetű *G-dúr (Harmadik) Brandenburgi verseny* lassú tételének, sőt a BWV 903-as jelzetű *Kromatikus fantázia és fúga* első felének lejegyzése hiányzik, illetve hiányos, *A fúga művészete* pedig befejezetlen, és nem valamely meghatározott hangszerre vagy együttesre készült.

3. Szöveg és zene

Az a hanyatlás, mely Pound szerint a zenében Bach halála, és főként a romantika idején következett be, elválaszthatatlan szöveg és zene viszonyának megváltozásától. Az amerikai költő nagyra becsülte ugyan Debussy művészetét – 1908-ban barátságot kötött Walter Morse Rummel zongoristával, kitől gyak-

ran és avatott tolmácsolásban hallotta a francia zeneszerző alkotásait –, mégis szöveg és zene ellentmondását állapította meg a *Szent Sebestyén vértanúságának* bemutatója után (Stock 1970, 97). Ellenpéldaként Henry Lawes (1596–1662) műveire hivatkozott, ki nem csak angol, de olasz, latin, sőt görög szövegek megzenésítésekor is messzemenően figyelembe vette a nyelv fölépítését (Shafer 1977, 86).

„Megőrizte vagy tönkre silányította a költészet ritmusát és hangtani minőségeit?” Így tette föl a zeneszerzőre vonatkozó kérdést egy japán hetilapban 1940-ben (Shafer 1977, 458). Azért becsülte legtöbbször a tizenkilencedik századi orosz zeneszerzők közül Muszorgszkijt, mert „az emberi hangra írt”, azaz tiszteletben tartotta a nyelvet. Hangversenybírálataiban Pound arra figyelmeztette az énekeseket, hogy „óvni kell attól, hogy valaki el nem sajátított idegen nyelven énekeljen” (Pound 197, 109, 74, 88, 98).

A nyelvek sokféleségéből a művelődések közötti lényeges eltérésekre oly módon következtetett, amely némileg rokon Kosztolányi felfogásával. „Korunknak az egyformaság az ördöge” – írta 1930-ban, és állításának a tér- s időbeli szűklátókörűség bírálatával adott különös nyomatékot: „Ha kilépünk az európai nyelvek s a reneszánsz örökség keretéből, még inkább erős másféleségekhez (alternatives) jutunk” (Pound 1996, 108, 109). „A művészet helyhez kötött” – állítja az *Énekek* kilencvennyolcadik része (Pound 1975, 678), és értekező műveiben gyakran visszatérő tétel, mely szerint a hagyományok lényegéhez tartozik, hogy különböző módokon szeleteltek. Mivel meg volt győződve arról, hogy a nyelvi és zenei ritmus kölcsönösen függ egymástól, ellenezte a zene szövegének fordítását – 1933-ban ezért utasította vissza Raymonde Collignon énekes kérését, aki a *Cavalcanti* egy részletét akarta angolra átültetni a szerzővel (Stock 1970, 310). Azért van ennek különös jelentősége, mert a fordítást már-már azonosította a költői tevékenységgel, mintegy megelőzve az „író olvasás” eszményének a föllállítását („une lecture que je dirais *écrivante*”, Bonnefoy 2000, 10), amely hihetőleg az „írható” (scriptible,

writerly), sőt újraírható szöveg posztstrukturalista fogalmának továbbfejlesztéseként is felfogható. 1935-ből származik a következő kijelentése: „Három évtizede vélem, tanítom s érvényesítem a gyakorlatban, hogy a fordítás az író képzésének lehető legjobb formája” (Pound 1996, 12).

Elképzelhető, hogy az *Énekek* magyar vonatkozásai – az „Eljen Hatvany!” szavakat is tartalmazó harmincötödik, illetve a „Kosouth”-ot (az egyik értelmező véleményével ellentétben alighanem Lajost és nem Ferencet) emlegető harmincnegyedik rész (Pound 1975, 174, 189; Terrell 1980, 1: 157) – is összefüggésbe hozható a nyelvek s művelődések sokféleségének gondolatával. Pound zenészek révén került érintkezésbe a magyar kultúrával. A húszas években érdekelte George Antheil (1900–1959) tevékenysége – különösen *Ballet Mécanique* című alkotása, s 1927-ben cikket írt Antheil tevékenységéről a *New York Herald Tribune* számára, melyben az amerikai zeneszerző budapesti hangversenyéről is szólt (Stock 1970, 267). Antheil – ki 1925-ben a budapesti születésű Márkus Erzsébetet vette feleségül – ekkor már másodízben adott hangversenyt a magyar fővárosban. 1923-ban (február végén vagy március elején) *Sonata sauvage* (utóbb *Sonata mécanique*) néven ismert „futurista” alkotását a közönség állítólag tetszéssel fogadta (Whitesitt 1983, 9), ám Kodály a *New Yorkban* kiadott *Musical Courier*-ban megjelent bírálatában elmarasztalta (1974, 2: 370–371).

Pound zenére vonatkozó nézetei vitára ösztönözték Serly Tibort (Kenneson 1994, 174), aki azután 1933 augusztusában Frid Géza társaságában meglátogatta a költőt Rapallóban (Shafer 1977, 334). Ugyanebben az évben a hegedűs Olga Rudge Budapesten is játszotta Antheil szonátáit (Shafer 1977, 345), vagy legalábbis az elsőt, melyről Szelényi István elismeréssel szólt abban a bírálatban, amely meglehetősen kedvezőtlen értékelést adott az amerikai szerző újklasszicista *Zongoraversenyéről* (Szelényi 1927). Mintegy két évtizeddel később kiadott, némileg nagyzó önéletrajzában, maga Antheil is úgy emlékezett vissza erre a hangversenyre, hogy a magyar sajtó

„óriási csalódással fogadta szelíd alkotását”, s azt is megjegyezte, hogy „rendkívüli módon zavarta” Bartók jelenléte, akit „mindig roppantul tisztelt” (Antheil 1945, 189). Breuer János – kinek köszönettel tartozom az itt olvashatók számos részletére vonatkozó megjegyzéseiért – találóan állapította meg, hogy „Szelényi, Kodály zeneszerzés-tanítványa, a legelszántabb magyar muzikus-avantgardisták egyike épp ellenkező oldalról” bírálta az amerikai zeneszerző munkásságát, mint mestere 1923-ban (Breuer 2005).

Lehetséges, Olga Rudge-nak is szerepe volt abban, hogy Pound érdeklődni kezdett Bartók alkotásai iránt. 1935. január 13-án Gertler Endre (1907–1998) 1931-ben létrehozott együttesének előadásában hallotta Bartók első és negyedik vonósnygyesét, valamint Serly Tibornak ugyanilyen műfajú alkotását (Shafer 1977, 367). Hamarosan azután az 1935-ben Új Magyar Vonósnygyes néven alakult együttessel is érintkezésbe került, melyet többféle összeállításban is volt alkalma hallani, illetve meghívni 1936-ban, 1937-ben s 1938-ban (Rachewiltz 1971, 102). Nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy az együttessel 1937-től vezető Székely Zoltánt korábban is hallotta, hiszen ő már 1926-ban, majd 1929-ben s 1930-ban is föllépett Rómában – e két utóbbi alkalommal Frid Géza, illetve a Pound által jól ismert Alfredo Casella társaságában. 1929-ben olyan méltatás is megjelent játékaról egy újságban, melyet a föltevésék szerint maga a Duce készített (Kenneson 1994, 103, 456).

Az utókor által Magyar Vonósnygyesként ismert zenészek játékarának titkát Pound egyértelműen a nyelvtől is elválaszthatatlan sajátos hagyományra próbálta visszavezetni. Ezért is kérte, hogy más magyar szerzők műveit is adják elő Rapallóban – 1938. január 21-én adott hangversenyükről írott olasz nyelvű méltatásában Veress Sándor *Második vonósnygyeséről* is szólt (Shafer 1977, 428). Mi vonzhatta a magyar vonós művészek tevékenységében? Egyfelől nyilván az érzelgősség hiánya, másrészt a zenélésnek bizonyos szabadsága, amit hajlamos volt azzal a föltevésével társítani, hogy az élő zene különbözik a leírttól. Föltehetően volt tudomása arról, hogy Bartók némely

alkotásának többféle befejezése létezik. Egyúttal az is erősen foglalkoztatta, mennyiben képviselhetnek az általa hallott zenészek sajátos hagyományt. Egyik 1937-ben, szintén olaszul megjelent cikkében kiemelte, hogy Végh Sándor és Koromzay Dénes egyaránt Hubay Jenőnél tanult. Érdekességként megjegyezhető, hogy olyan rubato játékot vélt hallani tőlük, amelyhez hasonlót 1919-ben Londonban éppen hiányolt Arányi Jelly játékából (Shafer 1977, 421, 112) – aki köztudottan szintén Hubay növendéke volt.

Létezhet-e valamiféle összefüggés a magyar zene és nyelv között? Egy 1939 októberében Serly Tibornak küldött népdalfordításból és a hozzá fűzött megjegyzésekből az sejthető: ez a kérdés ösztönözte arra, hogy valamennyire megismerkedjék a magyar nyelv jellegével. Átköltésében figyelembe vette a magyar szótagszámot, sőt a kiejtést is (Pound 1971, 326–327).

Mennyit ismerhetett Pound Bartók munkásságából? A rendelkezésekre álló források alapján nem tudok választ adni e kérdésre. Csakis annyit állapíthatok meg, hogy a magyar zeneszerző alkotásait gyakran méltatta – a *Zongoraszonátáról* éppúgy írt, mint az *Allegro barbaró*ról –, s nemzetközi vonatkozásban vélte őket kiemelkedőnek. Meglehetősen jól tájékozódhatott a kortárs zenében. Már fiatalon Debussy zongoraműveit állította szembe a „negyedrangú óriás”-nak minősített *Sámson és Delilával*, majd Szkrjabin, Schönberg és Sztravinszkij zenéjének méltatására is vállalkozott (Shafer 1977, 96, 333, 412). A fiatalabb orosz szerzőnek sok alkotását hallotta, s 1928-29-ben a *The Dial* című folyóirat az ő fordításában közölte folytatásokban Boris de Schloezer könyvét Sztravinszkij munkásságáról. 1936 szeptemberében Berg *Lírikus szvit*, Casella *Szimfónia* című alkotásával, Honegger *Második vonósnégyesével*, Hindemith *Der Schwanendreher* című brácsaversenyével együtt ismerte meg Bartók *Ötödik vonósnégyesét*, mely az összes többi műnél olyannyira mélyebb hatással volt rá, hogy *Bevezetés a kultúrába* című könyvében visszatért a méltatására, annak alapján, ahogyan a Magyar Vonósnégyes 1937. március 5-én játszotta e művet (Shafer 1977, 399, Pound 1970, 134-136).

Az *Énekek* jelentésének fontos összetevője, hogy a pisai fogolytábor nyitott ketrecében, az időjárás viszontagságainak kiszolgáltatott, ítéletre váró költő Bartók halálát tragikusabbnak minősíti saját sorsánál (Pound 1975, 538).

A magyar szerző zenéjének értelmezését Pound a fordítás-hoz hasonlóan értelmezte. Két hagyomány kibékítése helyett úgy fogta föl, mint kétféle gondolkozásmód próbáját. Tisztában volt azzal, hogy az ilyen áthasonításban a véletlen éppúgy szerephez jut, mint a fordíthatatlanság. Hangversenyekről írt bírázataiban következetesen azt az álláspontot képviselte, hogy „valamely dalt csakis az eredeti nyelven szabad elénekelni” (Shafer 1977, 133), és Bartók zenéjének megértését egy másik hagyomány elsajátítására irányuló föladatnak tekintette.

4. Hagyomány

A hagyomány olyan fogalom Pound műveiben, mely távolságot jelez az eredetiség és az újság eszményével szemben. Amidőn a költő azt állítja, hogy „olyan arányban találunk valamely dolgot szépnek, amennyire képes megfelelni valamely szerepkörnek” (Pound 1996, 69), a romantikával igyekszik szembehelyezkedni. Azt az időszakot idézi föl, amelyben a zenei műfajok egy-egy szerepkörhöz kapcsolódtak. Személytelennek tekinti, „techné”-vel azonosítja a művészetet. A techné fogalmát a *Nikomakhoszi erkölcsstan* alapján határozza meg, s egyben hibáztatja Arisztotelészt, amiért utóbb már nem számolt a technével. Ezért írta 1940. január 16-án a következőket egy olyan levélben, amelynek a bölcselő George Santayana volt a címzettje: „A Nyugat alkonya a *Nikomakhoszi erkölcsstan* és a *Magna* (vagy hosszú) *Moralia* között történt meg” (Pound 1971, 333). „Művészet a művészetért – nem; művészet a propagandáért – sem; a művészet a biológia része” – jegyezte meg egy valamivel korábbi fejtegetésében (Pound 1996z, 112).

A két szöveg nem mond ellent egymásnak. Mindkettőnek az a föltevés az alapja, hogy a művészet nem utánozhatja a természetet, mivel maga is annak része. A techné nem állítható szembe a természettel, hiszen mindkettő teremt. Az *Énekek* negyvenötödik része a természetet s a művészetet, mint a teremtés két alakját állítja szembe az uzsorával, mely „CONTRA NATURAM” (Pound 1975, 230). Ahogyan a költő egyik értelmezője megállapítja: „A névszó helyett az ige, az egység helyett a többféleség, a szillogisztikus helyett a biológiai logika mellett száll síkra, s a nyelvből számúzi Arisztotelész metafizikájának szubsztanciális állításait.” A metafizikát az elvonatkoztatással azonosítja, és „Crocéval szemben nemcsak elutasítja a vélekedést, mely szerint a művészet a bölcséleti megismerés előtti intuitív pillanat, de egyenesen azt tételezi föl, hogy a művészet a legmagasabb megismerés, mivel az emberi tudásnak minden – racionális és intuitív – formáját magában foglalja” (Ardizzone 1996, 31, 35).

Aligha lehet csodálkozni azon, hogy az Olaszországban élő Pound arra a következtetésre jutott: „a zenében, s a többi művészetben is, a tizenharmadik század (...) nagy formák széttöredését hozta” (Shafer 1977, 47). Bartók munkásságát azért is értékelte nagyra, mert úgy vélte: a magyar zeneszerzőnek a huszadik században sokkal nehezebb volt élő hagyományhoz kapcsolódnia, mint a romantika előtti kisebb tehetségnek: „Boccherini, Op. 8. No. 5 jelzetű műve (ahogyan az Új Magyar Vonósnégyes játssza) a kultúra mintapéldánya. Bartók *Ötödik vonósnégyese* ugyanilyen föltételek mellett (1937. március 5., Rapallo) személyes küzdelem lenyomata, hihetőleg olyan emberé, aki az 1880-as években született” (Pound 1970, 136). Ez az észrevétel rokon Eliotnak azzal a föltevésével, mely szerint a tizenhetedik században „az érzékenység széttagozódása következett be”. „Tennyson és Browning gondolati költő, de a gondolatot nem érzi olyan közvetlenül, mint a rózsa illatát” (Eliot 1962, 28, 27). Pound „a zene tizenharmadik századi hanyatlása”-ról ír, s úgy gondolja, a romantika olyan zenét

hozott, melynek „szerkezete inkább emocionális, mintsem zenei” (Shafer 1977, 116, 65).

Lehet ezt a véleményt elfogultnak tartani, de tagadhatatlan, hogy korábbi évszázadok művészetének újrafelfedezéséhez adott ösztönzést. „Az európai civilizációt vagy megvetett szóval ’kultúrát’ talán legjobban úgy lehet jellemezni, mint középkorból származó törzset, amelyet azután időről időre klasszicizmussal öntöttek le” (Pound 1961, 56). Bármennyire igaz, hogy Pound nem igazán kedvelte Richard Wagner műveit, Walter von der Vogelweide iránt érzett csodálata mintha a *Meistersinger* üzenetét idézné föl: „A németek azt állítják, hogy költészetük fejlődött a középkor óta. Az a véleményem, hogy Goethe és Stefan George legjobb lírájában semmit nem csinál, amit régen nem csináltak még jobban” (Pound 1961, 55). Aligha lehet ezt az előítéletet idejétmúltak nyilvánítani, hiszen összhangban van azzal a legközelebbi múltban megfogalmazott véleménnyel, amely szerint „a romantikus kor (...) képtelen volt igazán megérteni Shakespeare-t” (Bonney 2004, 213). Nemcsak a techné s a mimészis szembeállításáról van szó, de arról is, hogy „a költészet nem az emóció szabadjára engedése, hanem menekülés az emóciótól, nem a személyiség kifejezése, de elszakadás a személyiségtől” (Eliot 1950, 10). Pound már 1918-ban a „megszerkesztett zene (pattern music)” érdekében szállt síkra az olyannal szemben, amelynek „impresszió, szín, program” a jellemző vonása (Shafer 1977, 122). Rossiniban a filmzenészek elődjét látta, „Chopin halála s Debussy első művei között” határozott hanyatlást vélt érzékelni, s a Toscanini vezényelte *Falstaff* számára „másodrangú zenét” képviselt. Elhagyta a hangversenyt, ha Saint-Saëns műve került előadásra, Mascagni s Puccini zenéjét pedig „ócska latyak”-hoz hasonlította (Shafer 1977, 77, 351, 398, 103, 154).

Ha mai szemmel olvassuk Pound írásait a zenéről, aligha tagadható, hogy több vonatkozásban is előrelátónak bizonyult. Kifogásolta a régebbi zene „túlzottan lassú” előadásait, „vonnalszerűséget”, sőt „érdes” hangvételt („crispness”) igényelt, és az ütőhangszerek előtérbe állítását jóslta meg – ez utóbbi

állítása kétségkívül összefüggésbe hozható azzal, hogy saját-maga is föllépett dobosként zeneművek előadásában (Shafer 1977, 112, 443, 103, 296).

Nehéz megmondani, milyen mértékben tulajdonítható Pound hatásának, hogy egyre több figyelem irányult korábbi századok művészetére, de lehetetlen kétségbe vonni, hogy jelentős mértékben hozzájárult történeti tudatunk kitágításához. 1911 júliusában Milánó könyvtárában az 1200-ban meghalt Arnaut Daniel kéziratai között talált két szöveget az eredeti zenével; 1920 végén a londoni Boosey and Co. cég közreadásában *Őt trubadúr ének* jelent meg, melyet hivatásos zenész, Agnes Bedford segítségével ő rendezett sajtó alá, 1933-tól rendszeres hangversenyeket rendezett Rapallóban, melyeken a közönség által egyáltalán nem ismert művek sora került előadásra, 1936-ban Torinóba küldte Olga Rudge-ot, hogy jegyzéket készítsen az ottani Nemzeti Könyvtárban található Vivaldi-művekről, a rákövetkező évben pedig a drezdai Sächsische Landesbibliothekből rendelt mikrofilmeket ugyanennek a zeneszerzőnek ott őrzött alkotásairól, majd ennek alapján saját maga készített másolatot a kiadás számára (Stock 1970, 102, 234-235, 317, 337, 328-329). 1939-ben olasz tanulmányban sürgette Vivaldi műveinek újrafölfedezését, anélkül, hogy megfeledezett volna arról, hogy nem az olasz szerző művészetét, hanem Johann Sebastian Bach építkezését tekintette a romantika előtti zene csúcspontjának (Shafer 1977, 451; Pound 1970, 153).

Azok a részei az *Énekeknek*, amelyek az uzsorát teszik felelőssé a művészet hanyatlásáért, tökéletes összhangban vannak a költő hangversenybírállataival, amelyekben szerző és zeneszerző kettéválását szellemi hanyatlás jeleként értelmezi. Sok ismert előadóról jelent meg elmarasztaló bírállata: Bruno Walter Mozart-értelmezését érzélgősnek minősítette, Mojszejevics, sőt Myra Hess vagy Artur Rubinstein játékát is tűzijátékhoz hasonlította, az olyan hegedűsökről pedig lesújtó véleménnyel volt, akik Wieniawski műveit adták elő. Ugyanakkor érdemes leszögezni, hogy nem a leírtakhoz hű, pontosnak tartott

értelmezést kérte számon az előadókon, hiszen a zene lényegét elválaszthatatlannak tartotta az „előadói szabadság”-tól (Shafer 1977, 397, 76, 99, 234, 237, 88, 101, 475).

„A szélsőségesen modern zenészek éppúgy dühösen fogadták Sztravinszkij, mint a kubisták Picasso konzervatív fordulatát” – nyilatkozta Székely Zoltán 1925-ben (Kenneson 1994, 1925). Hasonló szemrehányás nem érhetette Poundot, hiszen ő még klasszikus műveltségen nevelkedett, nem érezte magának a futuristák hagyományellenes magatartását, korai éveitől vallotta, hogy az időben korábbi lehet újszerűbb a későbbinél. Számára a történetiség azt jelentette, hogy időben visszafelé is lehet olvasni. „Chaucer mélyebben ismerte az életet, mint Shakespeare” – állította, s nehogy félreértsék, rögtön hozzátette, hogy a korábbi költő „nagy fordító volt”, „nyitott a folklore-ral szemben”, „akkor írt, amidőn nem volt szégyen olvasni” és „Anglia még Európához tartozott”(Pound 1961, 99–102). „Reneszánsz hanyatlás”-t emlegetett a festészet történetében és a szonett megjelenését sem egyértelmű előrelépésként fogta föl: „Az olasz szonett már 1300 körül szavalásszerűvé vált, mindenekelőtt azért, mert minden sora egyforma hosszúságú volt – ami önmagában is a daltól eltávolodásból következett” (Pound 1961, 132, 157). 1912-ben, a *New Age* hasábjain az „utánzás általi haladás” eszményét hirdette (Kenner 1971, 224–225), majd az *Énekek*ben azt írta, hogy „a gondolat Sagetrieből építkezik”, s e föltehetően általa teremtett német szót a hagyománnyal, „idézetekben beszéddel s gondolkozással”, palimpszesztussal, valószínűségekre vonatkozó öröklött közmegegyezéssel azonosította (Pound 1975, 690, 605, 690, 797). „Régóta kárhoztatom vagy legalábbis bosszantom a szürrealistákat – írta 1940-ben –, mert együgyűen abban hisznek, hogy kitaláltak valamit, ami pedig már Guido Cavalcanti költészetében akkor megvolt, midőn Dante még csak a tizedik évében járt. A középkori költészetben sok a szürrealizmus. Az emberi szellemnek vannak visszatérő kifejezési igényei” (Shafer 1977, 457). Az 1920-ban megjelent *Hugh Selwyn Mauberley* című költeményt záró *Ajánlás* Chaucer 1372 és 1386 között írt

Troilus and Cryseyd című alkotásának hasonló részét idézi föl, mintegy igazolva T. S. Eliotnak azt az észrevételét, hogy „a művészet sosem halad előre”, s a költő „alkotásának legegységesebb részei olykor azok, amelyekben a halott költők elődei legszigorúbban nyilvánítják ki a halhatatlanságukat” (Eliot 1950, 6, 4). Pound egy 1936-ban írott cikkében azt állította, hogy „a zene egyszerre hanyatlott és fejlődött 1290 után” (Shafer 1977, 396). A maga korában meglehetősen kivételes ismereteket szerzett a zene történetéről, s alighanem ennek köszönhető, hogy világosan látta, mennyire elválaszthatatlan egymástól hagyomány s újszerűség. Miközben számos kortársát az időbeli rövidlátás kísértette meg, ő mélyen átérezte az újítás ábrándszerű viszonylagosságát. Ez teszi érthetővé alapföltevést, melyet így fogalmazott meg: „A kultúra ott kezdődik, mikor az ember erőlködés nélkül CSINÁL valamit” (Pound 1970, 209).

HIVATKOZÁSOK

- Antheil, George (1945) *Bad Boy of Music*. New York: Doubleday, Doran and Co.
- Ardiszone, Maria Luisa (1996) Introduction. In Pound, Ezra *Machine Art and Other Writings: The Lost Thought of the Italian Years*. Durham and London: Duke University Press.
- Bonnefoy, Yves (2000) *La communauté des traducteurs*. Strasbourg: Presses Universitaires.
- Bonnefoy, Yves (2004) *Shakespeare and the French Poet*. Ed. and with an Introduction by John Naughton. Chicago: The University of Chicago Press.
- Breuer, János (2005) Június 20-án keltezett gépiratos levél.
- Campbell, Margaret (1975) *Dolmetsch: The Man and his Work*. London: Hamish Hamilton.
- Davie, Donald (1964) *Ezra Pound: Poet as Sculptor*. New York: Oxford University Press.
- Eliot, T. S. (1950) *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace and Co.
- Eliot, T. S. (1962) The Metaphysical Poets, in Keast, William R. (ed.) *Seventeenth Century English Poetry: Modern Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 22-30.

- Kenner, Hugh (1971) *The Pound Era*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Kenneson, Claude (1994) *Székely and Bartók: The Story of a Friendship*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Kodály, Zoltán (1974) *Visszatekintés: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Második kiad. Budapest: Zeneműkiadó.
- Kosztolányi Dezső (1972) *Hattyú*. Budapest: Szépirodalmi.
- Pater, Walter (1966) *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Ed. with an Introduction by Adams Philipps. Oxford: Oxford University Press.
- Pound, Ezra (1961) *ABC of Reading*. London: Faber and Faber.
- Pound, Ezra (1963) *Literary Essays*. Ed. with an Introduction by T. S. Eliot. London: Faber and Faber.
- Pound, Ezra, (1970) *Guide to Kulchur*. New York: New Directions.
- Pound, Ezra (1971) *Selected Letters: 1907–1941*. London: Faber and Faber.
- Pound, Ezra (1975) *Cantos*. London: Faber and Faber.
- Pound, Ezra (1996) *Machine Art and Other Writings: The Lost Thought of the Italian Years*. Durham and London: Duke University Press.
- Rachewiltz, Mary de (1971) *Discretions*. Boston and Toronto: Little, Brown and Co.
- Schafer, R. Murray (ed.) (1977) *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*. New York: New Directions.
- Stock, Noel (1970) *The Life of Ezra Pound*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Sullivan, J. P. (1970) *Ezra Pound: A Critical Anthology*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Szelényi István (1927) George Antheil szerzői estje. *Zenei Szemle*, 11. 4-5: 140.
- Terrell, Carroll F. (1980) *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Whitesitt, Linda (1983) *The Life and Music of George Antheil*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Hatástörténet és érték(elés)

*„What is beautiful seems so only in relation to a specific
Life, experienced or not, channeled into some form
Steeped in the nostalgia of a collective past.”*
(John Ashbery: *Self-Portrait in a Convex Mirror*)

Az idézett költemény az 1970-es évek elején készülhetett. Először folyóiratban jelent meg, majd 1975-ben az amerikai költő egyik kötetének címadó költeménye lett. A posztmodern szerző művei gyakran sugallják azt, hogy a műalkotások értéke rendkívül változékony. A szóban forgó kötetnek egy másik költeményét (*The Tomb of Stuart Merrill*) egy korábbi tanulmányomban már idéztem Szegedy-Maszák 2001, 22–23).

*The canons are falling
One by one*

– mondja e másik költemény. A rendezett hagyomány eszményét félretéve, azt állítja, hogy a múlt „only builds up out of fragments”. A vers zárlata apa s fiú, előd s utód párbeszédét fogalmazza meg. Előbb a múlt felejtéséről, majd újrafelfedezéséről szól, de anélkül, hogy ez utóbbit véglegesnek tüntetné föl:

*„Father!” „Son!” „Father I thought we’d lost you
In the blue and buff planes of the Aegean:
Now it seems you’re really back.”
„Only for a while, son, only for a while.”
We can go inside now.*

Mindkét költemény műalkotásra vonatkozik. A manierista Parmigianino önarcképének és az amerikai születésű francia szimbolista költő verseinek utóélete egyaránt arra enged következtetni, hogy ugyanaz a mű nagyon eltérő megítéléseket kaphat az utókorban. A festményt fölidéző hosszabb költemény egyenesen életmódok s közös múlt függvényének tünteti föl a művek értékét.

Lehetséges, hogy a műalkotás korabeli és utólagos értékelése ellentmondhat egymásnak; a kortársak inkább használják a művet, az utókornak viszont inkább „érdek nélkül tetszik” az? Lehet-e elhasználdásról, előregedésről beszélni, s az utólagos értékelés(ek) mennyiben függ(nek) az életvilág megváltozásától? Ezt a kérdést úgy próbálom mérlegelni, hogy közben Buster Keaton alkotásaira hivatkozom. Az ő munkássága ugyanis nagyon alkalmas esettanulmányra: filmjeiből ma azok élnek, amelyek korábban népszerűtlennek bizonyultak.

1. Kicsúfolás és álomjáték

Joseph Frank Keaton úgyszólván beleszületett az amerikai színházba. Ír-skót eredetű apja, Joseph Hallie Keaton és német-angol származású anyja, Myra Edith Cutler egyaránt a „medicine show” nevű szórakoztató színháték művésze volt, vagyis olyan társulathoz tartozott, amelynek föllépéseit az előadások szünetében gyógyszerek árusításával kötötték össze. Keaton úgy tudta, hogy Harry Houdini, a neves szemfényvesztő adta neki a Buster nevet, amikor szemtanúja volt annak, hogy a hathónapos gyerek sértetlenül élte túl a legurulást egy lépcsőn (Keaton 1982, 20). A „buster” egészséges, étellel teli, ügyes, ellenállóképes fiú elnevezése, ám a színházszók nyelvén színpadi esést is jelent. Keaton előneve nagyon korán a megtévesztő hatású s egyszersmind veszélyes mutatvány képével, a váratlan hatással társítódott. A köznévből lett tulajdonnév visszahatott a köznévjelentésére.

A színészet, az alakoskodás úgyszólván kezdettől fogva végigkísérte Keaton életét. Először kilenc hónapos korában szerepelt színpadon. Egyetlen napot töltött iskolában. Hazaküldték, mert szövicceivel és mások utánzásával zavarta az oktatást. Mivel kisgyerekkorától folyamatosan részt vett *A három Keaton* című műsorban, nem is volt módja arra, hogy intézményes oktatásban részesüljön. Magánoktatót fogadtak mellé, zenére pedig anyja tanította, aki több hangszeren is játszott.

A „medicine show” hamarosan elveszítette népszerűségét és Keaton családjával együtt „vaudeville” társulathoz csatlakozott. Hamar országos hírre tett szert, a legkedveltebb színházakban lépett föl, sőt Angliába is meghívták szerepelni. A *Dramatic Mirror* című szaklap már 1901. március 16-i számában „BUSTER és a segéderői” címmel közölt méltatást. Közben rendszeresen megnézte a korai némafilmeket, s ez az új művészeti ág annyira foglalkoztatta, hogy 1917-ben, amikor a rövidfilmeket rendező Roscoe Arbuckle ajánlatot tett neki, gondolkodás nélkül föladta heti 250 dolláros színházi szerződését 40 dolláros állásért Arbuckle mozivállalkozásában.

A tízes években Arbuckle hírneve vetekedett Chaplinével. Keaton tizenkét alkalommal vett részt idősebb kortársának a rövidfilmjeiben. Nemcsak színészi munkára vállalkozott, de társrendezőire is. Az első világháborúban Franciaországba küldték katonának, de leszerelés után folytatta korábbi tevékenységét. Ekkorra már megtanulta a rendezői mesterséget, s így három további társzerzős alkotás után önálló pályát kezdett.

Arbuckle tizenkét évesek szellemi szintjével azonosította a mozibajárók igényeit. Ebben az egy vonatkozásban Keaton nem értett egyet tanítómesterével (Keaton 1982, 95). Más tekintetben is arra törekedett, hogy különbözzék pályatársaitól. *A Fatty at Coney Island* (Dagi a Coney szigeten, 1917) című társszerzős alkotásban a néző még nevetni látja Keatont, de a pályafutása elején álló művész hamarosan arra a következtetésre jutott, hogy az igazi nevetetőnek soha nem szabad mosolyognia. Noha aligha ismerte Baudelaire *De l'essence du rire* (A nevetés lényegéről, 1855) című értekezését, olyan kö-

vetkeztetésre jutott, mely hasonló a francia költőéhez: „A komikum, a nevetés lehetősége a nevetőben és egyáltalán nem a nevetés tárgyában keresendő” (Baudelaire 1971, I. 308.).

Önálló műveinek előzményét már a *Back Stage* (A színpad mögött, 1919) című társszerzős alkotásban föl lehet ismerni. A néző úgy gondolja, hogy összeomlik a hálószoba, amelyben Keaton fekszik, de azután föl kell ismernie, hogy voltaképp színpadi kellékeket látott. A váratlan hatás „látszat” és „való” feszültségéből keletkezik, ám ez utóbbi maga is „látszat”, hiszen nem más, mint alakoskodás. A műalkotás önmagáról szól.

1920 és 1923 között Keaton tizenkilenc rövidfilmet hozott létre. Közülük kettő, a *Hard Luck* (Nehéz sors, 1921) és a *Daydreams* (Ébren álmodás, 1922) legalábbis részben megsemmisült, ugyanis Keaton soha nem törődött alkotásainak sorsával, nem hozott létre üzleti vállalkozást, amely ápolta s megőrizte volna művészi hagyatékát. Már ekkor lehetett látni, hogy sem a forgalmazás, sem a hírnév, sem a pénz nem érdekelte – szöges ellentétben olyan kortársaival, mint Charlie Chaplin és Harold Lloyd, akik milliomosok lettek. 1922-ben ugyan létrejött egy Buster Keaton nevű részvénytársaság, de magának a névadónak egyetlen részvénye sem volt, sikeres filmjeinek bevételéből Irving Berlin és más részvényesek gazdagodtak. Ezzel is magyarázható, hogy a harmincas évek második felétől hozzáférhetetlenné váltak és részben megsemmisültek a munkái.

Korai műveiben Keaton kétféleképpen törekedett arra, hogy váratlan hatást érjen el: vagy torzított idézethez folyamodott, vagy a hétköznapi világából hirtelen átkapcsolt az álom, illetve a tudattalan világába. A *Neighbors* (Szomszédok, 1921) a *Romeo és Júlia* kiferdítése, a *The Blacksmith* (A patkolókovács, 1922) Longfellow *The Village Blacksmith* (A falusi kovács) című költeményét gúnyolta ki, mely a huszadik század elején (még) az amerikai irodalom köztiszteletben tartott alkotásának számított. A nézők egy része értetlenül fogadta, ha általa kedvelt művek csúfondáros értelmezését látta a mozivászonon. A *The Frozen North* (A fagyos Északon, 1922) a korban

rendkívül népszerű William S. Hart érzelgős vadnyugati történeteinek torzképe. Keaton művének bemutatója után Hart annyira megsértődött, hogy évekig nem beszélt a *The Frozen North* alkotójával. „Mint mondták, az dühítette fel, hogy a sírásán élcelődtem. Az a gyanúm, hogy a lelke mélyén tudta, milyen hamis is ez az érzélgés” (Keaton 1982, 172). Ebből az utólagos megjegyzésből sejthető, hogy Keaton kiferdítései nem egészen ártatlanok. Sokszor azt idézte, amit olcsónak vélt, jelezvén, hogy a mozi másra hivatott. Ezzel mintegy elhatárolta magát az amerikai nézők átlagától.

Korántsem kizárólag művészi megfontolásból teremtett torzképeket. A korabeli amerikai közönség egy része úgy érezte, hogy mulatságos alkotásai a közfelfogás rejtett bírálataként is felfoghatók. A *The Paleface* (Sápadtarc, 1922) például nemcsak a „vadnyugat” megszokott ábrázolását írta felül, de kényes kérdést is érintett, amidőn olyan indiánok sorsát vitte a mozivásznonra, akiknek a területét az olajtársaságok egyszerűen lefoglalták. Olykor gazdasági vállalkozásokkal került szembe, s ez fokozta az ellenállást munkásságával szemben. *One Week* (Egy hét, 1920) című alkotása a Ford gyár *Home Made* (Házilagos kivitel, 1919) című oktatófilmjén gúnyolódik. A benne szereplő házaspár részekből összerakható házat kap nászajándékba. A hős ellensége, a lány kikoszorózott hódolója átszámolja az alkatrészeket, az egyes számot négyesre, a hármast nyolcasra festi át. A forgószelel megjelenítésével ez a film – mintegy mellékesen – arra is fölívta a néző figyelmét, hogy a fából könnyen összerakható ház nem tud ellenállni az amerikai időjárás szeszélyeinek.

Amit egykor üzlettrontásnak véltek, azt a mai néző egészen más szemmel láthatja: túl a mulatságosságon, a ház torz alakja a kor képzőművészeti alkotásaira emlékeztet, s a vihar, melyben a házavatás napján az épület a saját tengelye körül forogva potyogtatja ki magából a vendégeket, már-már a szürrealizmust juttatja eszünkbe.

Más alkotások bizonyítják, hogy ez a párhuzam nem erőszakolt. A *The Haunted House*-ban (Ház kísértettel, 1921) ütés

éri Buster fejét. Eszméletét veszíti, s öntudatlan állapotában angyalnak képzeletét, ki a mennybe száll. Szent Péter nem engedi be a kapun, mire a pokolban jelentkezik, ahol az ördög már várja. A *Convict 13* (A 13. számú fegyenc, 1920) főszereplője ügyetlen játékosként saját fejét találja el a golfabdával. Elájul, s öntudatlan állapotában fegyencnek képzeletét, kit a „való” életében szereplő lány ment meg a kivégzéstől. A halálra ítélt és a vele szemben teljesen részvétlen többi fegyenc jelenete félelmetes hatású; túlmegy a vígjáték megszokott határain, a Joe Roberts által játszott hatalmas fegyenc és az apró, törekeny hős küzdelme pedig Góliát és Dávid párharcát idézi. A *The Scarecrow* (A madárijesztő, 1920) is Dávid győzelmét hozza, de a fölhasznált közhely lényegesen módosul. A két hős együtt lakik. Közös szobájuk avant-garde „összerakásokra” emlékeztet. A fonográf egyúttal sütő, a könyvespolc jégsezkrény, az ágy pianínóvá alakítható. Az evőeszközök a mennyezetre függesztett zsinórokon lógnak, és a két lakótárs étkezéskor egymás felé lendíti e tárgyakat. A két férfi egyazon lány kegyéért küzd, s Buster hosszú hajszája után lehajol, hogy megkösse a cipőűzőjét. A közelben levő hős nő lánykérésnek véli e mozdulatot, és boldogan adja a kezét. A gyors esküvő után az ifjú pár motorra száll, hogy megszökjék. Az utolsó képek azt mutatják, hogy egy tóba hajtanak.

Az „assemblage” és a véletlenszerűség avant-garde értelmezése a *The Electric House*-ban (Elektromos ház, 1922) is kísért: az ellenfél itt összezavarja a Buster által felszerelt műszaki berendezéseket. A zűrzavarszerű világ megidézése és a boldog befejezés visszavétele két olyan vonás, amely gátolhatta Keaton műveinek egykorú népszerűségét és fölkeltheti az utókor érdeklődését. Mindkettő jellemzi a *Cops* (Zsaruk, 1922) című filmet, melynek váratlan mozzanatokban bővelkedő hajszája a leglényegesebb alkotórésze. Ennek végén a hős a Fifth District Police Station kapuján menekül be az őt üldöző rendőrök elől. Hamarosan azt látjuk, hogy ugyanezen a kapun egyedül jön ki az üldözött, rendőregyenruhában. Bezárja a kaput s a kulcsot egy szeméttárolóba dobja. Ekkor megjelenik a polgármester

lánya, ki a film elején azt állította, csakis akkor lesz Buster felesége, ha a fiúból sikeres üzletember lesz. A lány most is kosarat ad udvarlójának. Buster erre kiveszi a kulcsot a kukából, kinyitja a kaput és megadja magát a rendőröknek. A film egy sírkő képével zárul, amelyre Buster kalapja van ráakasztva. A vígjáték a főszereplő halálával végződik. A kezdet – melyet Lloyd áttemelt a leghíresebbé vált művébe – sem kevésbé szokatlan. Rács mögött látjuk a hőst. Igaz, hamarosan kiderül, hogy e rács a polgármester kertjének a kerítéséhez tartozik.

A rács mögötti arc kép és értelmezés viszonyának bizonytalanságát érzékelteti, ami Keaton művészetének egyik fő jellemzősége. Egyúttal a *The Goat*-ra (A bűnbak, 1921) is visszautal, amelyben Buster egy rácsos ablakon néz be. Az ablak mögött éppen egy bűnözőről készítenek fényképet. A bűnöző egy pillanatra hátratekint. Látja, hogy Buster kíváncsian benéz az ablakon. A bűnöző hirtelen lehajtja a fejét és a sötét lepellettel fejét letakaró fényképész így Bustert örökíti meg. A bűnöző hamarosan megszökik, s a lakosság számára készített felhíváshoz Buster képét mellékelik.

A hajszejeleneteket Keaton általában káprázatos mutatványokkal párosította. Nem alkalmazott hasonmást, és olykor meg is sérült. 1921-ben forgatás közben eltörte a lábát, ezért egy ideig mellőznie kellett a tornamutatványokat. A szükségből erényt csinált, amikor *The Playhouse* (Színház) címmel olyan álomjátékot rendezett, amelynek színházi előadásán ő a karmester és a színtársulatnak, a zenekarnak, sőt a közönségnek is minden tagja, beleértve a hölgyeket is. Akkoriban ezt csakis úgy lehetett megoldani, hogy ugyanarra a szalagra kilenc felvétel készült. Keaton metronómhoz igazított banjo-játékra táncolt, s nagyon kellett vigyáznia, hogy a kilenc kép ugyanazt mutassa. Ez az öntükröző jelenetsor szemléltetheti legfeltűnőbben, milyen fontos szerepet játszik Keaton alkotásaiban a pontos időzítés. Ez a mű egyébként az álomjelenet után is figyelemreméltóan folytatódik. Idomító szerepel benne egy majommal. Az állat megszökik, s a mutatványt Buster-nak kell végrehajtania, oly módon, hogy a közönség ne érezze

a különbséget. A film így egyszerre utal vissza a múltra és a jövőre: 1909-ben Keaton egy „Nagy Péter” nevű majommal együtt föllépve aratott sikert Londonban, a *The Cameraman* című későbbi játékfilmben pedig majd ugyanilyen állat fordítja meg a cselekményt.

A rövidfilmek egyszerre önálló alkotások és a későbbi hosszabb játékfilmek előtanulmányai. A *The Love Nest* (Szerelmi fészkek, 1923) is ilyen kétarcú mű. Miután választotta kikosarazza, Buster elkeseredésében csónakra száll, hogy világgá menjen. Éjszakai álmában a „Szerelmi fészkek” nevű bálnavadász hajón inaskodik, ám a kegyetlen kapitány – akit ismét a hatalmas termetű Joe Roberts alakít – apró vétkek miatt sorra a vízbe hajtja a legényeit. Buster az utolsó áldozat. Fuldadozva kapálózik, amidőn fölébred. Ugyanez a mozdulat köti majd össze álom és ébrenlét világát *Az ifjabb Sherlock*-ban, amikor a mozigépész azt álmodja, hogy szerelmével gépkocsin menekül, s egy tóba hajt.

2. Öntükrözés

Noha az eddig említett alkotások némelyikének volt sikere a korabeli Amerikában, a gyártásvezetők elsősorban a sokkal népszerűbb rendezőknek adtak lehetőséget arra, hogy hosszabb alkotásokat készítsenek. Ezzel magyarázható, hogy Keaton csak tíz játékfilmet rendezhetett. A *Three Ages* (Három korszak, 1923), az *Our Hospitality* (Isten hozta, 1923), *Sherlock, Jr.* (*Az ifjabb Sherlock*, 1924), *The Navigator* (A Navigátor, 1924), *Seven Chances* (Hét esély, 1925), *Go West* (Menj Nyugatra, 1925), *Battling Butler* (A küzdő Butler, 1925), *The General* (A generális, 1926), *College* (Főiskola, 1927) és a *Steamboat Bill, Jr.* (1928) annak idején Európában is komoly figyelmet keltett – az európai országokban némelyiküket szabadon fordított címmel játszották.

E művek egy része a korábbi kísérletek egyenes folytatása-

ként tartható számon. A *Három korszak* D. W. Griffith *Intolerance* (Türelmetlenség) című, négy korszakot bemutató alkotásának torzképe. Itt is fölvtva lát a néző egy-egy jelenetet a történelem különböző századaiból: a kőkorszakból, az ókori Rómából s a modern idkből. Griffith a türelmetlenség hasonlóságát mutatta be a történelem különböző szakaszaiban, Keaton a szerelemmel foglalkozott. A gúnynak nemcsak a kiváló amerikai rendező roppant népszerű alkotása képezi tárgyát, az ironia általában a nagy történelmi jelenetek megfilmesítésének kockázataira ébreszti rá a nézőt. Nem kevésbé kíméletlen a *Menj Nyugatra*, mely a „western” műfaján csúfolódik. Itt is érzékelhető a vígjáték megszokott kereteinek kitégítése, ami nyilvánvalóan egyik oka volt annak, hogy Keaton műveinek egykorú népszerűsége messze elmaradt némely kortársa könnyedebb vagy érzelmesebb alkotásainak közkedveltsége mögött. Az arizonai sivatagban és Los Angelesben forgatott filmnek *Friendless* a hőse, aki teljes magányában egyetlen barátja tud szert tenni, s ő nem más, mint a *Brown Eyes* nevű tehén. A fanyarság a mű nagy részére rányomja bélyegét. Egy alkalommal például *Friendless* figyelmezteti az egyik társát, hogy csal a kártyajátékban, mire a cowboy ráfogja a pisztolyát és így szól: – Amikor ezt mondja, mosolyogjon. *Friendless* két ujjával feltolja a szája két szélét. Öniróniára éppúgy lehet gondolni, mint Lilian Gish hasonló mozdulatára a Griffith rendezte *Broken Blossoms* (Letört bimbók) című filmben.

A mozgókép – akár a hosszabb írott szöveg – megítélését az előítéleteken kívül a részletek figyelmes tudomásulvétele s az emlékezet is erősen meghatározza. Keaton alkotásainak „sűrű” nyelvezete nagyon sok félreértéssel találkozott. A némafilm egyik jelentős magyar értelmezője, Hevesy Iván élete végén írott s csak halála után, 1967-ben kiadott összefoglaló könyvében például így ír *Az ifjabb Sherlock*-ról: „a hőst a boldok idézett, közmondásos szerencséje védi meg a rá leselkedő veszedelmek seregétől, az elpusztítására összeesküdött tolvajok sorozatos merényleteitől, a székre lecsapódó, élesre

fent bárdtól, a mérgezett likőrtől, az ekrazittal töltött biliárdgolyótól” (Hevesy 1993, 142).

Az értelmezőt itt az az előítélet vezeti, hogy Keaton alkotásai lényegében nagyon hasonlítanak egymáshoz, hiszen ő mindig balga, együgyű szentet játszik. Ez a föltevése olyan erős, hogy nem emlékszik a szóban forgó film leglényegesebb mozzanatára: a hős mozigépész, ki nyomozó szeretne lenni. Bárgyú történeteket olvas, majd a vetítógép beindítása után elalszik. Álmában jelennek meg az általa olvasott esetek közhelyei. Mint Keaton műveiben oly gyakran, itt is annak a kiferdítését kapjuk, ami divatos és olcsó. Ez a mű mai szemmel alkotójának egyik legjelentősebb teljesítménye. Álmában a hős az általa forgatott filmbe próbál belépni. Először kudarcot vall, de azután mégis sikerül beleavatkoznia a történetbe, amelynek néhány szereplője az ébrenlét világának szereplőivel válik azonosná. Amikor először látjuk az álombeli történet szereplőit, még a mozin belüli mozi alakjai. Azután hátat fordítanak a nézőnek, s amikor ismét látjuk arcukat, már a hős „valódi” életének a szereplői. Az *Ébren álmodás*ban is szerepelt egy színmű, de ott még egyszerűbben lehetett magyarázni a két világ viszonyát: a hős rossz színésznek bizonyult, de a „való” életben is idegennek látszott: az egyik világból kitaszították, a másikban üldözötté vált.

Ébrenlét és álom, mű és művön belüli mű kerül a figyelem középpontjába. Keaton minduntalan arra emlékezteti a nézőt, hogy „csinált”, megszerkesztett alkotást lát. Az olykor már gépezethez hasonló fölépítés azután a rögtönzés szabadságával kerül feszültségbe, s ebben rejlik Keaton művészetének eredetisége. Az *ifjabb Sherlock* álmoképsora olyan lenyűgöző, hogy alig lehet észrevenni, micsoda nyaktörő mutatványokat látunk. A jelző itt szoros, nem átvitt értelemben veendő. Tizenegy évvel a forgatás után, egy orvosi vizsgálatkor derült ki, hogy Keaton nyakát törte, amikor egy vízoszlop zuhant rá s ő a sínre esett. A mű filmszerűségétől elválaszthatatlan, hogy e véletlenszerű, nem tervezett jelenet látható a mozivászonon. Mindez persze csak afféle ráadás ahhoz képest, hogy *Az ifjabb*

Sherlock mozi a moziról. Még az álomjáték utáni befejezés is ezt bizonyítja. A lány, ki megtudta, hogy a hőst alaptalanul gyanúsították lopással, fölkeresi a fiút a moziban. Az éppen fölébredt hős többször is a vásznon látható végső jelenetre néz, hogy tudja, miként is viselkedjék egy film végén. A mozi vége a mozin belüli mozi befejezését utánozza. Nem „való élet” és „kitalált világ” kettősségéről van szó, hiszen a lényeg éppen az, hogy csak mozi létezik. Woody Allen nyilvánvalóan innen merített ösztönzést a *The Purple Rose of Cairo* (Kairó bíbor-színű rózsája, 1985) rendezésekor.

Keatont azért nem szívesen foglalkoztatták a gyártásvezetők, mert a rögtönzés szükségképpen növelte a forgatás költségeit. Kész szöveghez pontos alkalmazkodás volt az eszményük. Gyártásvezető és rendező állandóan küzdelmet folytatott egymással. Jól érzékelhető ez a *Hét esély*ben. A film alapjául szolgáló színmű hőisével, Jimmie Shannonnal azt közlik a huszonhetedik születésnapján, déli tizenkét órakor, hogy vagyont örököl, ha este hét óráig megnősül. Sem szíve választotta, sem másik hét hölgy nem áll kötélnek. A hős egyik barátja hirdetést ad föl. Ötszázan jelentkeznek. Az üldözői elől menekülő férfi képe arra ösztönözte Keatont, hogy saját ötlettel próbálja ellensúlyozni a rákényszerített történet bárgyúságát. Ezeröttszáz sziklát bocsátottak a lejtőn menekülő hős után. Lehetséges, hogy a mai nézőnek ez a képsor marad meg ebből a filmből, igazolva Keaton föltevését, mely szerint az üzlet parancsolta film nem művészet. Még ékesebb bizonyíték a korabeli siker és az utókori értékelés ellentétére az a tény, hogy az ugyancsak színdarab alapján készült, ökölvívókat megjelenítő alkotás, *A küzdő Butler*, a húszas években Keaton legsikeresebb némafilmje volt, a napjainkban remekműnek tekintett *A generális* viszont olyannyira megbukott, hogy a gyártásvezető elhatározta, többé nem engedi meg Keatonnak, hogy önállóan rendezzen. Nem túlzás azt állítani, hogy Keaton legnagyobb vállalkozása okozta művészi pályafutásának megszakadását.

3. Művészet és szórakoztatóipar

Ennek a filmnek az *Isten hozta* az előzménye, amennyiben mindkét alkotás olyan történeti hitelességre tart igényt, amely teljesen szokatlan volt a húszas évek mozivásznán. Az *Isten hozta* főszereplője a Gentleman's Hobby Horse nevű korai kerékpárt használja, mely a film elkészülte után a washingtoni Smithsonian Múzeumba került. A vonat, mellyel Willie McKay 1830 körül New Yorkból Kentucky államba utazik, pontos mása George Stevenson „Rocket” nevű vasútjának. A ruhák történeti hitelessége szinte páratlan. A két család durva párharca is megtörtént esemény hasonmása; Keaton még a neveket is alig változtatta meg: Hatfield és McCoy helyett Canfield és McKay szerepel a filmben. A korabeli amerikai nézők egy része érthetően megrökönyödött azon, hogy elődeit meglehetősen pallérozatlannak tüntette föl a film.

A tökéletes megtervezettség ezúttal is a véletlenszerűséggel párosult. Az ellenségei elől menekülő hős végül is egy folyóba ugrik. A forgatáskor biztonsági övet erősítettek Keatonra, ám annak kötele elszakadt. A jelenet, melyben a hős egy vízbe hajló ágba próbál kapaszkodni, nem előre kigondolt színészi játékot, hanem „valódi” küzdelmet jelenít meg, s a hatáshoz nyilvánvalóan hozzájárul a kockázatos vállalkozás egyszerűsége.

Hasonló hitelességgel teremti újra az 1860-as évek amerikai táját és embereit *A generális*, melyet 1926 utolsó napján, Tokióban mutattak be. Oregon államban forgatták, ahol még léteztek az amerikai polgárháború idején használt keskeny nyomtávú sínek. Megtörtént esemény elevenedik meg. Keaton olvasta William A. Pittenger *The Great Locomotive Chase* (A nagy vonathajtsza) című könyvét, melyben egy északi katonát azt beszéli el, mint raboltak el 1863-ban egy mozdonyt a déliektől, hogy segítségével tönkretegyék az ellenség közlekedési és hírközlési eszközeit, vasútvonalait, hídjait s távíróvezetékeit. Az eredeti mozdonyok és velük egykorú ágyúk másait készítették el, s polgárháborús fényképek alapján építették föl

a hidat, mely a szemünk láttára egy vonattal együtt zuhan a mélybe.

A múlt újrateremtése igen nagy összegbe került. „A vonat megsemmisítése a némafilm korának legdrágább fölvétele lett, negyvenkétezer dollárba került” (Keaton – Vance 2000, 147). Ezt a részt hat felvevőgéppel készítették. A csatajelenethez Keaton Oregon állam Nemzeti Gárdájának négyszáz tagját szerződtette és százhuszonöt lovat vett igénybe. A néző azt látja, hogy a csata erdőtüzet okoz. Ennek eloltása miatt két hétig meg kellett szakítani a forgatást, ami szintén emelte a költségeket.

A tréfás ötletek („gag”-ek) tökéletesen belesimulnak *A generális* történetébe, amelynek két hajsza alkotja a gerincét: Johnnie Gray, a mozdonyvezető üldözőből üldözött lesz. Ellenségei különböző eszközökkel próbálják hátráltatni előrehaladását. A visszafelé vezető úton azután a hős felülmúlja az északiakat; nagyobb leleményességgel találja ki, miként is lehet megakadályozni, hogy utolérjék.

Mivel magyarázható, hogy e mű az 1950-es évekig sikertelennek bizonyult? Két okra lehet gondolni. Az egyik ismét a műfaj megszokott szabályainak áthágása. Az egykorú bíráló, Robert E. Sherwood, a később Pulitzer-díjat kapott író, a *Life* nevű hetilap 1927. február 24-i számában azt állította, hogy vígjátékban nincs helye az emberölésnek. A másik lehetséges érv nem kevésbé lényeges: Keaton egy vonatkozásban eltért az ösztönzéseként fölhasznált könyvtől s egyben a köztudattal is szembe helyezkedett. Miközben apró részletekben makulátlan történeti hitelességre törekedett, a legfontosabb tekintetben megfordította a történelmet: az északiak helyett a déliek győzelmével zárta alkotását.

A generális 475 264 dollár veszteséget okozott a gyártó cégnek (Dardis 1979, 145). Ezért a továbbiakban már szigorúan korlátozták Keaton anyagi lehetőségeit és előírások hiánytalan teljesítését követelték tőle. Alkotó és forgalmazó elkeseredett küzdelmének eredményeként készült el a *Főiskola*. Ronald, a kétbalkezes könyvmoly végül is sikeres versenyzőnek bizonyul, ám a végső képek, melyeket Keaton minden megállapo-

dással ellentétben illesztett a történethez, megkérdőjelezi a könnyed vígjáték érvényét, a *Zsaruk* befejezését idézik fel s mintegy zárójelbe teszik a derűs végkifejletet. Ronald és May esküvőjét szokatlan gyorsasággal követi gyerekeiknek a képe, majd két vénembert, végül két sírt látunk.

A pontos időzítés mellett a beállítás, a felvétel szögének bonyolítása is lényeges Keaton művészetében. A korabeli amerikai nézők többsége nem ilyen megoldásokat keresett a moziban. Ahogyan Keaton megállapította: „Tökéletes világítás, remek képsor vagy kivételes felvevőmunka még sosem hozott egy filmnek óriási sikert. Mindig a mese volt a legfontosabb és a benne szerepet alakító filmszereplők” (Keaton 1982, 213.). A közönség tekintélyes része egyáltalán nem örült annak, hogy a *Három korszak* gúnyt űzött a legnagyobbnak tartott amerikai rendező munkájából, *A generális* az amerikai polgárháború köztisztelőben álló értelmezését írta felül, a *Főiskola* pedig az ország oktatási rendszerét pellengérezte ki, midőn arra utalt, hogy az egyetemeken a testzés a legtöbbre becsült tevékenység.

A két világháború közötti Amerikában politikai nézetek is hozzájárulhattak egy-egy művész hírnevéhez. Keaton mindvégig közömbösséget mutatott a politika iránt. Nem értette, miért volt szükség az első világháborúra, és egyáltalán nem osztotta a szovjet rendszer iránt Hollywoodban érzett rokonszenvet. Jellemző az, ahogyan Chaplinnek válaszolt 1920-ban, amidőn angliai születésű kortársa megvallotta: kommunistának tekinti magát.

„– Azt akarom – jelentette ki, az asztalt verve –, hogy minden gyereknek legyen elegendő ennivalója, lábbelije és legyen fedél a feje fölött.

Némileg megrökönyödve, egy-két percnyi gondolkodás után így válaszoltam:

– Ismersz-e, Charlie, valakit, aki nem akarja ezt?” (Keaton 1982, 269)

Az első világháború utáni évtizedben az amerikai közvéle-

mény általában derűlátó volt. Keaton művei nem igazán illeszkedtek ehhez a közhangulathoz. A nézők egy része úgy vélte, filmjei kétségbe vonják a haladásba vetett hitet, amely az amerikai életmódtól szinte elválaszthatatlannak látszott. Szinte jelképes érvényűnek találták az *Ébren álmodva* egyik képsorát, melyben a rendőrök elől Buster egy hajó kerekére menekül. A hajó elindul s ő állandó körbenjárásra kényszerül, hogy ne merüljön el a vízben. Az ilyen részletekből fogalmazódtak meg olyan értelmezések az utóbbi évtizedekben, melyek szerint Keaton alkotásait „ma úgy fogjuk fel, mint az emberi helyzet paradigmáit” (Dardis 1979, 90).

A haladásba vetett hit tagadásának egyik leghatározottabb megfogalmazása a *Steamboat Bill, Jr.* Két folyami hajóról szól a történet. Egyikük teljesen idejét múlt, a kisvállalkozás megtestesülése, a másikuk vadonatúj, egy dúsgazdag üzletember tulajdona, aki a korszerűtlen világ letűnését hirdeti. Hatalmas forgószél keletkezik, s az elemi csapást az öreg hajó éli túl.

A forgószél hosszú jelenetsora ismét a szürrealizmusra emlékeztetheti az utókort. A címszereplő kórházban fekszik, amikor a feje felől fölemelkedik az épület. Fába próbál kapaszkodni, ám a vihar a fát kicsavarja a földből és vele együtt röptíti a levegőbe. Egy emeletes ház homlokzata rádől a főszereplőre. Ő sértetlen marad, mert üvegét vesztett ablakkeret „esik” oda, ahol ő áll. Ez utóbbi jelenetben Keaton pontos kiszámítottsággal kelti a legnagyobb zűrzavar hatását. A forgatás meglehetősen kockázattal járt s csakis alapos mérések után vált lehetővé. Az egyik munkatárs nem is merte megnézni, mi történik, ehelyett „Buster életéért imádkozott egy másik külső helyszínen” (Keaton-Vance 2000, 161). Az öntükrözésnek egyébként még ebben a jelenetsorban is jut szerep. Az elemi csapás elől menekülő hős egy épületbe menekül, amelynek nem ismeri föl a rendeltetését. Fejest ugrik a vízbe, amely színházi díszletnek bizonyul. Ami itt mellékszáll, az a figyelem középpontjába kerül a *The Cameraman*-ben.

Ez az utolsó olyan alkotás, amelyben Keatonnak sikerült úgy

rögtönöznie, hogy lényegében zárójelbe tette a ráerőszakolt szövegkönyvet. Sajnos, erről a filmről nem alkothat teljes képet az utókor, mert két fontos jelenetsora megsemmisült (Kline 1993, 127–129), de így is meg lehet állapítani azoknak a részeknek a szépségét, amelyeknek nyoma sincs a szövegben. Példaként arra a részletre hivatkozhatom, amelyben a hős egyedül játszik le egy baseball-mérkőzést egy pályán.

Ékes bizonyíték e film arra, hogyan próbálta a színész-rendező a körülményekhez alkalmazkodva megvalósítani saját elképzeléseit. Egy híradós cég népszerűsítését kapta föladatként, s nagyon különböző képsorokat készíttetett a hősével, akit természetesen ő maga alakított. Eleinte ügyetlenségből egymásra vette föl a képeket, így azután azt láthatjuk, amint egy csatahajó New York Fifth Avenue nevű utcáján halad. Más fölvételei „tévedésből” fölgyorsított vagy fordított irányú mozgást mutatnak. Később azután ragyogó képsort készít: két kínai banda harcáról forgat „tudósítást”, mozgó kameráról s oly módon, hogy ő maga is szenvedő alanya a kíméletlen csatának. A kulcsjelenetben azután helyette egy majom kezeli a gépet, s ezt némely kortársak egyenesen a mozi kicsúfolásának vélhették. A mai néző az utánzás többértelműségének megmutatását láthatja ebben az alkotásban.

Többféle legenda szól arról, miért is nem sikerült Keatonnak jelentős alkotást létrehozni e film elkészítése után. Egyesek – mint például az ötvenes-hatvanas évek filmtörténeti esszéírója, André Bazin – a hangosfilm megjelenésére hivatkoztak (Bazin 1995, 216). Való igaz, hogy e váltás végetvetett az olyan színészek pályafutásának, akiknek a hangja gyenge vagy jellegtelen volt. A Keatonnal 1929 után készített hangosfilmek bizonyítják, hogy a ő mély baritonja tökéletesen megfelelt a célnak. Énekesként s táncosként is sikeresen szerepelt. Mi több, Greta Garbo német nyelvű *Anna Christie* változatát leszámítva, Keaton volt az egyetlen színész Hollywoodban, aki a harmincas években francia, német és spanyol változatokat készített hangosfilmjeiből. Ezek az alkotások a maguk korában sokkal jövedelmezőbbek voltak, mint az általa rendezett

némafilmeik. Ezért döntöttek úgy a Metro-Goldwyn-Mayer vezetői, hogy megszerzik maguknak Keatont, de csakis színészi munkát adnak neki. Keaton kényszerből fogadta el a legnagyobb gyártó cég ajánlatát. Az a kisebb vállalkozás, amelynek korábban dolgozott, a gazdasági világválság után már nem bírta el az általa rendezett filmek költségeit.

Egyre kedvetlenebbül vállalta a neki szánt munkákat. Legtöbbjük mozivá alakított színmű, a Keatonra osztott szerep elmentmondásban van az ő alkatával, és a többi színész teljesen más világban él, egészen másféle hatásokra törekszik. Amikor azután a *Grand Hotel* című filmben ajánlottak fel neki szerepet, Keaton azzal utasította el az ajánlatot, hogy inkább ennek az érzelgős szerelmi történetnek a paródiáját szeretné elkészíteni. A megfelelő munka hiánya s házasságának megromlása annyira megviselte, hogy sok kortársához hasonlóan inni kezdett.

Házasságáról azért kell szót ejteni, mert hozzájárult Keaton pályafutásának megszakadásához. 1921-ben vette feleségül Natalie Talmadge-ot. Korán nyomasztónak érezte e házasságot, mert Natalie két sikeres moziszínésznő testvére, a három lány anyja s az idősebb testvér férje, a gyártásvezető Joseph M. Schenck, valamint annak ugyanilyen foglalkozású fivére is beleszólt Keaton munkájába. Maga a művész így jellemezte helyzetét: „Olykor nyugtalanító érzés fogott el, hogy nem egy lányt, de egy egész családot vettem feleségül” (Keaton 1982, 166-167). A *My Wife's Relations* (Feleségem rokonai, 1922) című rövidfilm azt sejteti, hogy ez a kényszerképzet már elég korán nyomaszthatta. Ez az egyébként fölöttébb mulatságos alkotás kényszerházasságról és olyan férjről szól, aki teljesen ki van szolgáltatva felesége rokonainak. Noha a történetnek vannak más összetevői is – a lengyel kivándoroltakról és az ír közösségről is elég kegyetlen képet ad –, könnyen fölismerhető az önéletrajzi jelleg, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a hét évvel későbbi *Házasság bosszúból* hasonlóan komoran értelmezi férj és feleség kapcsolatát.

Nathalie Talmadge színészi képességei messze elmaradtak

két testvére tehetségétől. Keaton ugyan próbálta foglalkoztatni, de az *Isten hozta* után arra követteztetett, hogy más színésznőket kell fölkerínie. A feleség költekezéssel akarta ellensúlyozni kisebbségi érzését. Hetente kilencszáz dollárt költött – többnyire ruhára –, s 1925-ben háromszázezer dollárért házat építtetett Beverly Hillsben. Hollywood – amelynek jellegzetes megtestesítője volt Nathalie Talmadge és a rokonsága – olyan életmódot igyekezett rákényszeríteni Keatonra, amelyet ő elutasított. Sógora és annak testvére fontos szerepet vállalt a hangosfilm bevezetésében, amely a művészi színvonal gyors hanyatlásával és az üzleti szellem térhódításával járt. Keaton munkássága e gyors változásnak esett áldozatul. 1933-ban Louis B. Mayer – ki soha nem kedvelte Keaton alkotásait – megszüntette a szerződését. Ugyanebben az évben Nathalie Talmadge elvált a férjétől.

Elbocsátása után Keaton egy ideig Európában forgatott. Némafilmjeinek itt mindig nagyobb sikere volt, mint Amerikában, ahol közönsége jórészt a választékos ízlésű, a korabeli művészetek újításait ismerő értelmiségre korlátozódott. Hazájában Keaton csak oktatófilmekben játszhatott, melyek kevés lehetőséget adtak a saját kezdeményezésre. Csak a *Top Hat* (Cilinder, 1935) és a *Grand Slam Opera* (Nagy alkalmi dalmű, 1936) kivétel. Mindkettő torzkép: az egyik Fred Astaire táncolásának modorosságait, a másik népszerű rádióműsorokat csúfol ki. Keaton pályafutásának mélypontja azután következett, hogy ezek az alkalmi munkák megszűntek és a második világháború miatt az európai meghívások is elmaradtak. 1937-től ugyan a Metro-Goldwyn-Mayer ismét alkalmazta őt, de már csak ötletadóként. Amikor a nézők a Marx-fivéreknek nevettek, jórészt Keaton ötleteinek végrehajtását látták. Maga Keaton teljesen eltűnt a mozikból.

4. Újrafölfedezés

Némi túlzással azt lehet mondani, hogy az újráfelfedezést egy fiatal lány indította el. 1938-ban a húszéves Eleanor Norris táncosként dolgozott Hollywoodban. Felvételek között bridgezni tanult Keatontól. Két év múlva összeházasodtak, s az új feleség elhatározta, hogy föléleszti az érdeklődést Keaton művésze iránt. 1947-ben a házaspár Párizsba utazott s együtt lépett föl az újranyílt Médrano Cirkuszban. Nagy sikert arattak, többször is visszahívták őket. Itt látta Keatont Samuel Beckett, ki egyetemista korában rajongott a némafilmjeiért (Knowlson 1996, 57, 389). A mutatványos sikerhez az is hozzájárult, hogy miközben Amerikában teljesen elfeledték Keatont, Európában még játszották alkotásait. A cirkuszt színházi föllépések követték, majd 1949-től tévéműsorokat is készítettek vele. 1949-ben James Agee méltatást közölt művészetéről a *Life* hasábjain, s hamarosan ismét látható volt a mozivásznon Judy Garland társságában illetve Billy Wilder rendezésében.

Hírneve emelkedésével magyarázható, hogy Chaplin megkérte, vegyen részt a *Limelight* (Rivaldafény, 1952) forgatásán. E film egyik részletében Chaplin hegedűst, Keaton zongoristát alakít. A film forgatásakor a gyári személyzet Keaton alakítását vélte jelentősebbnek és mulatságosabbnak, ezért Chaplin jórészt kivágta azt a részt, amelyben Keaton rögtönzése volt látható (Dardis 1979, 262). Az öltözői s színpadi jelenet, amely benne maradt a filmben, erősen különbözik az érzelgős történettől. Nehéz elhallgatni, hogy Keaton az önéletrajzában a legnagyobb elismeréssel szól Chaplin munkájáról, Chaplin viszont meg sem említi pályatársát a sajátjában.

1955-ben a New York Repertory Theater úgy akarta bemutatni Beckett *Waiting for Godot* (Godot-ra várva) című tragikomédiáját, hogy Keaton játssza Vladimir és Marlon Brando Estragon szerepét. Az ír szerző igen nagy sajnálattal kényszerült visszautasítani az ajánlatot egy másokkal korábban kötött szerződés miatt (Knowlson 1996, 413). Ekkoriban már igyekeztek összegyűjteni Keaton filmjeit és egyre több méltatás jelent meg a művészetéről. 1960-ban Academy Award-ban részesült, 1962-ben a Cinématique Française egész fönmaradt

életművét levetítette, s 1965-ben a Velencei Filmfesztivál vendége volt a művész. Európában először itt mutatták be a *Film* című alkotást, amelynek Beckett írta szövegét és Keaton játszotta a főszerepét. Ez a mű mintegy jelképe lett annak, hogy az avant-garde saját öröksége részének tekinti Keaton tevékenységét.

Amerikában a *Film* 1965 szeptemberében, mintegy fél évvel azelőtt került a nézők elé, hogy Keaton meghalt tüdőrákban. E huszonnégy perces film tökéletesen igazolhatja azoknak a véleményét, akik úgy gondolják: a műalkotás jelentése nem a szerzői szándékon múlik.

Sem Beckett, sem a rendező Alan Schneider nem készített korábban filmet. Kinek az alkotása a *Film*? Keaton szolgálatkészen azt játszotta el, ami a szövegben állt. A rendező szigorúan ragaszkodott az író által pontosan előírt beállításokhoz. Az eredeti változat mintegy nyolc perccel hosszabb volt. A szöveg és a látható alkotás különbsége részben egy olyan képsor kivágásából adódik, amely a film első feléhez tartozott. A látható dolgok egy része Beckett életére utal vissza – a főszereplő „O” által széttépett fényképek egyikét Dorothy Elvery készítette a négyéves Samuel Beckettről (Cronin 1999, 20).

Mindez azonban nem a teljes igazság. Buster Keaton azt az általa készített lapos kalapot viseli, amelyet a néző az általa rendezett filmekből ismer. A *Film*ben a főszereplő sokáig csak hátulról látható, ám e kalapot felismerve a némileg tájékozott néző Buster Keatonnal azonosítja a fal mellett menekülő idősebb férfit. Sőt, akár még arra a *The Butcher Boy* (A mészárossegéd, 1917) című rövidfilmre is gondolhat, amelyben Keaton először lépett föl s egy részletben hasonló módon látható hátulról. Az sem elhanyagolható, hogy az egyik kép, amelyet a *Film* főszereplője megnéz és darabokra tép, az öreg Keatonról készült.

Létezni annyit jelent, mint érzékelni vagy megfigyeltetni. Talán így összegezzhetők az alapötlet. A két főszereplő „O” (object: tárgy) és „E” (Eye: szem). Az első jelenet utcán játszódik. „O” – akit kalapban és felsőkabátban látunk – egy kissé omladozó fal mellett halad, sietős léptekkel, mégis lopakodva.

Egy nőbe s egy férfiba ütközik, akik éppen egy újságot néznek. „O” tovasiet; a néző a két mellékszereplő megrökönyödött tekintetét látja. A férfi kinyitja a száját, talán azért, hogy szitkozódjék vagy hangosan méltatlankodjék, de a nő csendre inti: „Hssh”. Ez az egyetlen hang, amely szereplőtől származik a filmben. „O” már régen maga mögött hagyta őket, amikor mindketten megdöbbenően néznek abba az irányba, amelyből a férfi érkezett.

A második képsor lépcsőházat mutat. „O” fölfelé igyekszik. Öreg nő jön lefelé virágokkal. Amikor „O” meglátja, visszafordul és behúzódik a lépcső aljára. Szemlátomást nem akarja, hogy a kalapos hölgy észrevegye őt. A nő hirtelen megretten valamitől, amit lát. Félelem jelenik meg az arcán. Lecsukja a szemét, és előre esik. Virágai szétszóródnak. „O” fölsiet a lépcsőn és kulccsal kinyit egy ajtót.

A harmadik helyszín meglehetősen üres szoba. Hintaszék található benne és szőnyeg, egy kosárszerű tárgy kutyával és macskával, egy kalitka madárral, egy akvárium hallal, a falon egy tükör és egy arckép – az Abu nevű sumer isten képének mása, melynek eredetije a bagdadi múzeumban látható (Knowlson 1996, 523). „O” leteszi a táskáját és behúzza az ócska, szakadt függönyt az ablakon, majd egy sötét takarót borít rá a tükkörré. Kirakja a macskát, majd a kutyát a szobából. Amikor az egyik állatot viszi ki, a másik ismét besurran, ezért csak harmadszorra sikerül a művelet. Újra betakarja a tükröt, melyről leesett a szőnyeg. Ezután leül a hintaszékre, de amikor tekintete az arcképre esik, föláll, leszakítja a képet, széttépi, ledobja a darabjait és rájuk lép. A táskából irattartót vesz elő. Észreveszi, hogy a kalitkában levő papagáj ránéz. Föláll és felsőkabátjával letakarja a kalitkát. Ismét leül, ám ekkor a hal tekintete zavarja meg. Ismét föláll, hogy a kabát egyik felét az akváriumra terítse. Ezután újból helyet foglal. Nehezen nyugszik meg; ott is szemet keres, ahol nincs, a hintaszék támlájának a tetejét ékesítő díszítésben vagy a kapocsban, amelyre az irattartó zsinórja van rátekerve. Családi fényképeket vesz elő az irattartóból, melyeket sorra megnéz. Az elsőt csecsemő

látható, az utolsón öreg férfi, arcának egyik oldalán fekete szemkötővel. Fordított sorrendben összetépi és a földre dobja a képeket. Dolga végeztével elalszik. Egészen eddig hátulról láttuk a főszereplőt. Most a felvevőgép körbejár a szobában, majd szemben mutatja a hintaszéken elaludt öregembert. „O” egyik szeme le van takarva fekete kötéssel. A felvevőgép közelít az archoz. „O” fölébred. Arca ijedelmet fejez ki. A nézőpont hirtelen arra a helyre irányul, ahonnét korábban az alvót lehetett látni. Háttérben a fallal „E” arcát látjuk. Ő is Buster Keaton, de arckifejezése a megfigyelő. „O” az arcába temeti a kezét. Lehet, hogy arra gondol, az ember önmaga legszigorúbb megfigyelője?

A *Film* hatása elválaszthatatlan attól, miként értelmezi a néző Keaton arcát. Amikor a művet a New York Film Festivalon bemutatták, a nézők az első kockáknál nevetni kezdtek. „A filmet máris Keatonnak, s nem Beckettnek tulajdonították” – jegyezte fel a rendező, némi keserűséggel (Beckett 1972, 90). Az első kockák egy fél szemet mutatnak, egészen közelről, sokszoros nagyításban. Ugyanez a pillantás látható a film végén. Egyes filmkockák az állatok, sőt a képen ábrázolt isten szemét is nagyítva mutatják.

Akár az író, akár a színész munkájaként értelmezzük a *Filmet*, nyilvánvaló, hogy e mű csak megerősíti azt a véleményt, mely szerint Buster Keaton művészetének nagyon lényeges összetevője az arc, amely nem mosolyog. A kései alkotás kezdő- s záróképei, a közelről fényképezett s fölnagyított pislogó szem a nézőt olyan jelenetekre emlékeztetheti, mint például amelyben Johnnie Gray lecsukja a szemét, hogy jobban „lássa” a helyzetét. A belső látás olykor érvényesebbnek tetszik a külsőnél. Esti Kornél is „lehuntya szemét”, amikor magára maradt Paulával, s az „utcai lány” sorsában az ember kiszolgáltatottságát érezte. Kosztolányi föltehetően azok közé tartozott, akiknek művészetére hatással volt a némafilm: 1911-ben cikket írt *A Hét* hasábjain, és a következő szavakkal indította Esti Kornél s a bolgár kalauz jelenetét: „mintha némafilmet pörgetnének előttem”.

Az utókor a huszadik század műalkotásai között tartja számon Buster Keaton arcát. Az Academy of Modern Picture Arts and Sciences mintegy hétezer fényképet gyűjtött össze a művésztől, melyekből 2000-ben 225 darabot tartalmazó válogatást adtak közre.

„Nagyobb, mint Chaplin?” Francia elemző teszi föl e kérdést *Buster Keaton pillantása* című könyvében (Benayoun 1982, 77). Válaszát hiba volna torzítva leegyszerűsíteni. Érvelésének az a lényege, hogy Keaton legjobb műveiből hiányzik a Chaplin alkotásaiban olyannyira gyakori érzelgősség. „Chaplin mindig színpadias” (Benayoun 1982, 81), Keaton viszont a mozgókép öntörvényűségét igyekezett megteremteni, sajátos lehetőségeit aknáztá ki, s közben mellőzte a tanító jelleget, és a hamis távlat s az ésszerűtlenség bonyolításával olyan irányban kezdeményezett, amely az avant-garde mozgalmakoz közelíti a tevékenységét. „Chaplinnél a természet teljesen mesterséges (factice), műteremben szerkesztett”, Keaton viszont eltért a természet megszokott felfogásától, „megtagadta a bevett formákat” (Benayoun 1982, 97, 101). Ebben az értelmezésben Keaton „bricoleur”, aki össze nem illő részeket illeszt egymáshoz. A szürrealizmusnak, sőt a művészetet tagadó dadaizmusnak a rokona. Tény, hogy a *La révolution surréaliste* című kiadvány nagyon korán közölte az *Egy hét* egyik képkockáját, Dali pedig sokkal többre tartotta Keaton munkásságát, mint Chaplinét. A mosoly nélküli arcban az avant-garde művészek egy része a kifejezés szokványainak megtagadását ünnepelte. Garcías Lorca színművet írt Keatonról, Alain Resnais pedig a *Film* forgatásakor New Yorkba utazott, hogy fényképet készítsen a művésztől a forgatás szüneteiben. Azt a magatartást, amelyet Hollywood tanúsított Keatonnal szemben, az utókor ugyanúgy kíméletlen bírálattal illetheti, mint azt, ahogyan Roscoe Arbuckle-lal, Scott Fitzgeraldtal, Faulkner-rel, Schönberggel vagy Orson Wellesszel bánt.

Dwight Macdonald a következőket írta a *The New York Review of Books* 1980. október 9-i számában: „Úgy hiszem, a hetvenes években váltotta fel Buster Keaton Charlie Chaplint

a filmvígjáték legtöbbször becsült mestereként a mozi iránt komolyan érdeklődő amerikaiak körében. Ennek okai részben esztétikaiak, részben történetiek. A *Főiskola* általában a leggyengébbnek számít abból a tizenkét játékfilmből, amelyet Keaton a húszas években készített. Ez a mű mindazonáltal jobb, mint a *The Gold Rush* (Aranyláz), amely messze a legjobb abból a négy vígjátékból, amelyet Chaplin készített ugyanebben az évtizedben. A *Főiskola* fényképezés, színészi játék vonatkozásában is jobb, cselekménye összefüggőbb, nyelvezete egységesebb, mert Keaton – anélkül, hogy ezt hangoztatta volna – műalkotást akart létrehozni. Chaplin nem törődött ilyen semmiségekkel; nem a művészet, de önmaga foglalkoztatta.”

Bizonyára vannak, akik igazságtalannak találják ezt az ítéletet, de az bajosan tagadható, hogy a hetvenes évekre még az Egyesült Államokban is ízlésváltás következett be, s a mai néző úgy vélheti: az *Aranyláz* részeit a némajátékosként kiváló főszereplő azonossága tartja össze. A *Főiskola* személytelenebb alkotóra vall, részeinek egymásutánja fölérítésként hat a befogadóra.

Lehet, a *Steamboat Bill, Jr.* életrajzi vonatkozást is rejt magában, hiszen a Kansas állambeli Pickway, ahol Keaton 1894. október 4-én született, nem sokkal ezután forgószélnek esett áldozatul, de ennél fontosabb, hogy az elemi csapás megjelenítése ugyanúgy a képzelet teremtő szabadságára emlékeztet, mint a csónak átalakulása léghajóvá a *The Balloonatic* (A léghajós, 1923) című rövidfilmben, vagy a tengeralatti jelenet, amelyben Rollo Treadway, a *Navigátor* hőse, rákot és kardhalat próbál szerszámként használni a hajón támadt lék kijavításához. Ugyanebben a filmben jó néhány más kép is tanúskodik a képzelet teremtő szabadságáról: miután a hős és a hősnő, Rollo Treadway és Betsy O'Brien megtalálta egymást az elhagyott hajón, egy sor ajtó egyszerre nyílik ki s csukódik be, mintha valamilyen láthatatlan erőnek engedelmessé válnának; Betsy a tengerbe dob egy fenyegető arcot ábrázoló képet, amely utóbb Rollo hálófülkéjének ablakán „néz be”; Rollo egy csónakban

ülve próbálja elhúzni a hatalmas gőzöst, Betsy pedig csónakként használja a bűváruhába öltözött Rollót, amikor – az emberevők fogságából kiszabadulván – rajta ülve evez vissza a hajóra.

Még közelebbi a hasonlóság *Az ifjabb Sherlock* és avantgarde képzőművészeti vagy irodalmi alkotások között. Az „álombeli” film eleinte nem alkot olyan összefüggő történetet, mely az „ébrenléttel” párhuzamosságot mutatna. A mozin belüli mozi olyan képsorokkal kezdődik, amelyeknek nincs nyilvánvaló köze egymáshoz. A címszereplő minduntalan egészen más környezetbe kerül. Álomképekről van-e szó, avagy arról, hogy a hős ki van szolgáltatva a mozi (a médium) közegének? Annyi bizonyos, hogy a képi világ folytonosságának állandó megszakadása, a cselekménytelenség, a jelentés kitörlése az avant-garde mozi kezdeményezéseihez hasonlít. „*Az ifjabb Sherlock* – állapította meg René Clair 1925-ben – érzéki-csalódáásszerű (hallucinációs) jelleggel ruhazza föl a mozit, a drámának olyan bírálatát fogalmazza meg, mint a színház esetében Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* című darabja” (Benayoun 1982, 81).

„Nem érzem magamat arra hivatottnak, hogy beszéljek a munkámról” (Dardis 1979, 102). Ha kérdezték alkotásainak jelentéséről, ilyen megállapításokkal hátrította el az érdeklődőket. Mindig a befogadóra tett hatás foglalkoztatta. Saját maga rendezte alkotásainak próbavetítésén izgatottan figyelte a nézők viselkedését, s a belőle levont következtetésnek megfelelően változtatott a filmen. Tanúja volt, hogy elfelejtették, majd újra fölfedezték a tevékenységét. Azt is érzékelte, hogy különböző országokban nagyon különböző módon fogadták a műveit. Önművelte emberként sosem tekintette magát az értelmiség tagjának, de műveinek sorsa megerősítette azt a meggyőződését, hogy teljesen a befogadón múlik, mi számít művészetnek. Megtapasztalta, milyen döntően hat az értékelésre a hozzáférhetőség, a piac, a közvetítés. Ezért lényegében kiszámíthatatlannak vélte a művek utóéletét.

A mozgókép inkább ki van szolgáltatva üzleti szempontok-

nak, mint a többi művészeti ág, de Keaton tevékenységének hatástörténete olyan kérdéseket vet föl, amelyeket bármely műalkotásra lehet vonatkoztatni. Ösztönzést adhat ahhoz, hogy megfontoljuk, vajon nem érdemel-e több figyelmet annak a mérlegelése, milyen tényezők teszik olyannyira bizonytalaná bármely műalkotás ismertségét, és milyen összetevők járulnak hozzá siker, hatás és érték viszonyának alakulásához.

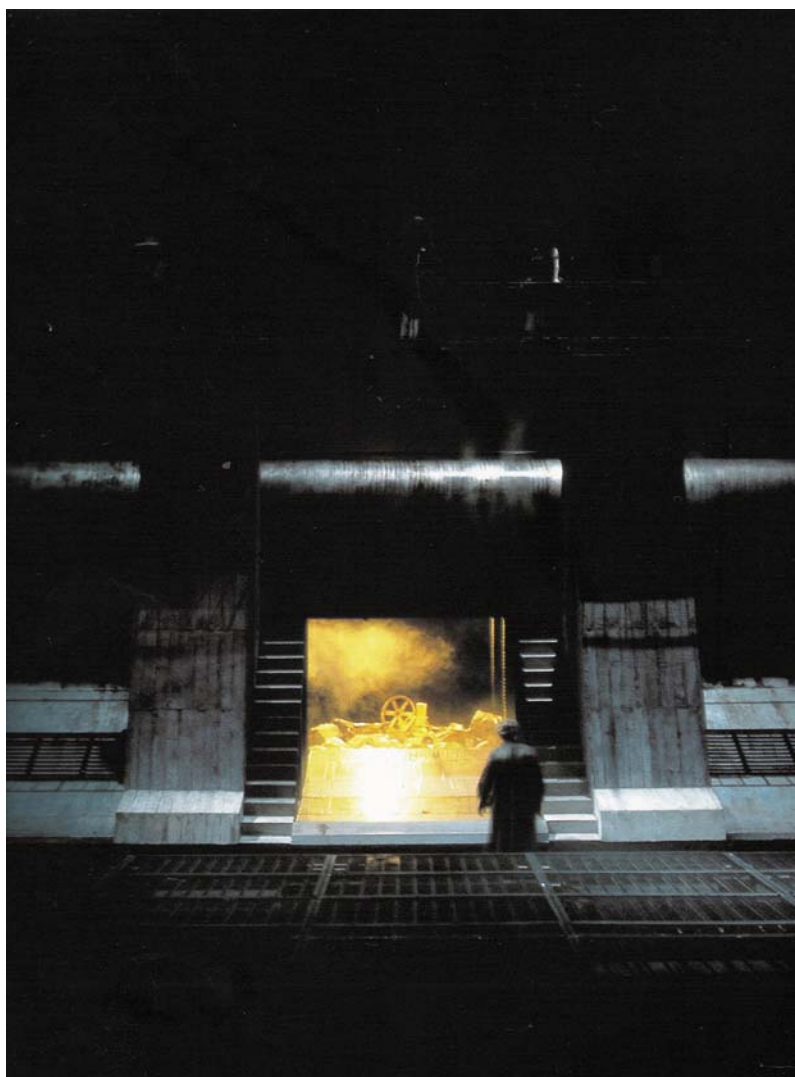
HIVATKOZÁSOK

- Baudelaire, Charles (1971) *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard.
- Bazin, André (1995) *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest: Osiris.
- Beckett, Samuel (1972) *Film*. London: Faber and Faber.
- Benayoun, Robert (1982) *Le regard de Buster Keaton*. Paris: Herscher.
- Cronin, Anthony (1999) *Samuel Beckett: The Last Modernist*. New York: Da Capo.
- Dardis, Tom (1979) *Keaton: The Man Who Wouldn't Lie Down*. New York: Da Capo.
- Hevesy Iván (1995) *A némafilm egyetemes története 1895–1929*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1993.
- Keaton, Buster (1982) *My Wonderful World of Clapstick (1960)*. New York: Da Capo, 1982.
- Keaton, Eleanor – Vance, Jeffrey (2000) *Keaton Remembered*. New York: Harold N. Abrams.
- Kline, John (1993) *The Complete Films of Buster Keaton*. New York: Citadel Press.
- Knowlson, James (1996) *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury.
- Szegedy-Maszák Mihály (2001) *Literary Canons: National and International*. Budapest: Akadémiai.

Képmelléklet



Arnold Böcklin: *A holtak szigete* (Die Toteninsel)
Olaj, tábla, 80 x 150 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie



Richard Wagner: *A Rajna kincse* (Das Rheingold)
1. jelenet, In: Boulez in Bayreuth
(Baarn, The Netherlands, Phonogram International B. V., 1981)



Richard Wagner: *A Walkür* (Die Walküre)
A III. felvonás nyitójelenete, In: Boulez in Bayreuth
(Baarn, The Netherlands, Phonogram International B. V., 1981)



Georges de La Tour: *Csaló káró ásszal* (Le Tricheur)
Olaj, vászon, 106 x 146 cm, Párizs, Musée du Louvre



Joseph Wright of Derby: *Madárkísélet légszivattyúval*
(An Experiment on a Bird in the Air Pump), 1768
Olaj, vászon, 183 x 244 cm, London, National Gallery



Rembrandt van Rijn (?): *A lengyel lovas* (The Polish Rider), 1655
Olaj, vászon, 114,9 x 135 cm, New York, Frick-gyűjtemény



Csontváry Kosztka Tivadar: *Visszatekintő nap Trauban*, 1899
Olaj, vászon, 70 x 95 cm, magántulajdon



Csontvály Kosztka Tivadar: *Áldozati kő Baalbekben*, 1906
Olaj, vászon, 90 x 130,5 cm, magántulajdon