

Ma a tárgyak kiszóródásának napja van. Ez is kell,
kell az is. Mohón hurcolja ki nyálkás virágcsokrok,
nedves dolgok közé.
Legyen csak visszavonhatatlan. Úgy legyen
enyém, ahogy nem lett övé.

Aztán begyűjti majd egy új világ kellékeit.
Tárgyai formatervezettek, szándéka szép, hűvös.
Mértéktartó kabát, egy új cipő. Design.

Ha meg nem is telik;
kitöltve lassan téreit FORMÁT ölt a hiány.

Egri Péter

ÉRTÉK ÉS VIHAR: SHELLEY, TURNER ÉS CHOPIN

Shelley, Turner és Chopin – mint oly sok más romantikus művész – szenvedélyesen vonzódott a vihar művészi megjelenítéséhez. Számukra a vihar egyszerre volt természeti jelenség és felzaklatott lélekállapot, a természetnek olyan alakja, amelyben a művész a köznapi valóság és a művészi álláspont értékellentétének feszültségét szélsőséges formában, de természetes, természeti módon élhette át. A rombolva teremtő anyagát alakító és értékeinek új testet adó képzelet természetszerűleg vonzódott a természet rendkívüli megnyilatkozásaihoz, amelyekben saját közegére ismert.

E belső rokonság büszke daccal vállalt határértékként elvezethetett a vihar képezet művészi átminősítéséhez is. Az ÓDA A NYUGATI SZÉLHEZ (1819) költője, bár kezdettől fogva szólítja s tárt lélekkel várja, eleinte kívülről szemléli a szélvihart, és hatalmának érzékeltetésére olyan erőnek ábrázolja, mely rombolni és óvni egyaránt képes, s koronként lecsap a nyugalomra, rettegést kelt.

Költeménye harmadik részét Baiae öblének festői leírásával indítja, s a kép annyira békés és nyugodt, mint Turner festménye, a BAIAE ÖBLE APOLLÓVAL ÉS A SZIBILLÁVAL (1823), mely – az először 1819-ben felkeresett olasz táj tündér sugárzásában – akár illusztrációja is lehetne a verssoroknak. A Földközi-tenger oly indigókék a képen, mint a versben; a vizen és fővenyen nyugvó napfény a képen is a vers nyarát idézi fel; a táj tágasságában, a felfénylő égre másolt két lombkorona mozdulatlanságában, a pihenő tenger lélegző nyugalomban van valami az első terzina álomszerűségéből; az álmag nyugalmat a festményen is – miként a versszakokban – a „kristályos habverés”¹ szelid mozgása s a tárgyak vízi tükröződése mélyíti el; a kép kivilágosodó barnássárga és késszürke sziklái a versben leírt „habkő fokok” festői megfelelői; az azúr vízi világ a fest-

ményen és a költeményben egyaránt a szelid fénnel derengő kék ég sűrűbb változata; s a sziklától közrefogott, végtelenbe vesző öböl turneri képe a tágas ég alatt s a távlatba állított sáfránysárga part mögött éppúgy egyesíti a levegős nyitottságot és bensőséges zártságot, mint a Shelley szavaival lefestett Földközi-tenger, „*mely lustán pihen / kristályos habverés közt fekvé rég / habkő fokoknál, Baiae öbliben*”. Shelley tudta, hogy a szavaival megidézett és megörökített táj harmonikus szépsége festő ecsetjére méltó: „*oly szép, hogy festve sem szebb*”, mint ahogy Turner is verssel nyomatékosította tájképe költői telítettségét: egy sort a katalógusba írt, egy Horatius-idézetet a képre festett rá, magával a képpel pedig Ovidius METAMORFÓZISOK című művének egyik epizódjára utalt,² amelyben a Szibilla Apollótól, ki belészertett, annyi évnyi életet kért, amennyi homokszemet a kezében tartott, de örök ifjúságot és szépséget elfelejtett kikötni magának... Turner egy kigyóval és egy fehér nyúlal (Venus szimbólumával) jelképezi a jelen harmóniájának eljövendő megbomlását s a romantikus művész klasszikus szépségeszményének törekénységét, de a festményen – mint a Shelley-vers harmadik szerkezeti szakaszának első felében is – a békés táj nyugodt szépsége uralkodik.

Ezt töri meg a vihar szelének félelmetes hatalma:

„...*óh, te Szél,
ki jössz s Atlant vad vízrónája ing*

*s fenékig nyílik s látszik lent a mély
tenger-virág s mit az iszap bevon:
a vízi vak lomb, mely zöldelni fél,*

*mert hangod csupa sápadt borzalom,
melytől remeg s széthull – óh, halld dalom!”*

E rész első verssorának látszólag hangsúlytalan és hatástalan fenyegetése („*Ki felvered nyár-álmából a kék / Földközi Tengert*”) így válik valóra.

Ám mihelyt e lappangó fenyegetés megvalósul, újabb feszültség támad. Ha a szélvihar hangja „*csupa sápadt borzalom*”, miért fohászkodik hozzá a költő? Ameddig a költői én a szél hatalmas energiájától elkülönül, addig a kérdésre ő maga sem találhat választ. A feleletet és feloldozást, a személyes szolgálat és tragikus áldozat értelmét csak akkor lelheti meg, amikor vágyában és képzeletében a világot megváltoztató: rontó és óvó, romboló és teremtő viharral végképp azonosul, annak erőközpontjában találja magát, és annak hatalmas, forrongó, forradalmi és költői energiája az ő lebirhatatlan erejévé válik („*én s te: egy személy!*”). A vihar képei így egy ellenállhatatlan értékteremtő folyamat ihlető áramába kerülnek és sodrában repülnek, „*mint oltatlan tűzhelyről a parázs / ropúl*”.

A költő a varázslatot – közege időbeli természetét kihasználva – az időegymásutánban hajtja végre, gyakran egy művön, egy versen belül, újra és újra. A festőnek – aki az idő járását is elsősorban hátrahagyott lábnyomaival érzékelteti – a vihar pozitív átértékeléséhez, az értékelő előjelek felcseréléséhez már legalább két képre van szüksége. Ilyen reprezentatív képpár Turner korai és kései művészetének egy-egy remeke, A CALAIS-I MÓLÓ (1803) és a HÓVIHAR (1842).

„*Majdnem elsodortak a hullámok*”¹³ – rögzítette szűkszavúan Turner 1802-ben vázlatkönyvében a viharos calais-i átkelés és kikötés tapasztalatát. Az év és a vihar annál is

inkább emlékezetes volt számára, mivel az amiens-i béke ekkor tette lehetővé, hogy először utazhasson külföldre hegyek között barangolni, képtárakat felkeresni, tájakat látni és tájképeket festeni. Külföldi útjának első állomása Calais volt, első élménye a vihar s az életveszély. Az élmény eltörölhetetlen intenzitását mintegy negyven rajz jelzi. Ezeket fogja egybe és foglalja össze az olajfestmény.

A képet Turner drámai ellentétekben festette meg. A mozgó hullámhegyek törékeny vitorlásokra törnek, és merev famólóba ütköznek, mely mélyen benyúlik a haragvó tengerbe, és ferde tengelyt állít a vágató víztaréj útjába. A hullámokkal küszködő csónakok imbolygó sora további ferde tengelyt dönt a képsíkba. E szaggatott és fenyegedett vonal egyszerre mutat előre, a tenger közepe felé és hátra, a móló irányába. A tengely két ellentétes irányának festői felhasználása a drámai kontrasztot fokozza: a halászkok minden erejüket latba vetik, hogy eltávolodhassanak a mólótól, a hullámok viszont visszafelé sodorják és bármikor a mólónak üthetik őket. A tenger és az ég találkozásának sávjában újabb tengely rajzolódik ki, a szemhatár részlegesen megvilágított és bal felé emelkedő vonala. Ehhez képest mozdulnak ki a képkompozíció átlói (az első és második tengely). A negyedik tengelyt az elbillent, felfelé mutató árbocok ideges sudara formálja ki. Elhajló vonalaik a szemet felfelé vezetik, egymás irányát kitérve is erősítik, különböző, de egyaránt kiemelt pontokon karcolják az eget, és vizuálisan hangsúlyos, kemény hegyükkel staccato hatású, szinkópált ritmusba rendeződnek. A vihar drámáját síkból térbe emelik, s a hagyományos témát költői káprázattá változtatják. A térhatást az ötödik tengely is megerősíti. Átlós vonalát a hullámzó viharfelhők széle húzza meg felülről lefelé, balról jobbra, az árbocok átlóját keresztezve, párhuzamos fénypázmákkal kiemelve s a behajló móló egyenes hátában folytatódva.

Mindezek a változatosan elhelyezett, de változatlanul dinamikus tengelyek örvénylő kavargásban egyesülnek, és formaelvekként általánosítják annak a vízörvénynek mozgását, amely a kép előterében egy hullámkúp körül kereng egy beomló falú, vízbe metszett, rombusz alakú szakadékban. A rombusz, a rontás, a szakadék, az örvény és a vízfal – mint oly sok Turner-műben – az 1805-ös HAJÓTÖRÉS-ben is visszatér. Turner ifj. Willem van de Velde holland hagyományát romantikus szellemben újítja meg, és maga is hagyományt teremt, amely egészen Géricault-ig, A MEDÚZA TUTAJÁ-ig (1818) mutat előre. Turner képe a hullámvölgybe sikló ronccsal és a mélyén küszködő mentőcsónakkal mintegy Shelley TENGERSI LÁTOMÁS-ának (1820) előképe: a Shelley-versben leírt, viharban fuldokló gálya is „*elvész; de megint szél-tépte habok / sodró örvényibe hull, kavarog, / és a víz-szakadék fala még e mohó / szélvészben is áll, tartván ragyogó / tükröt romlása elé*”.⁴

A CALAIS-I MÓLÓ-nak nemcsak a kép síkját és terét szervező tengelyvonalai, hanem mértani alakzatai is hozzávetőleges körpályára kényszerülnek. Szakaszosan zökkenett elmozdulásaik szintén az előtér tematikusan kezelt vízörvényének forrongó kerengését teszik meg képpalkotó formaelvé. A vízi rombusz alakját az égi rombusz a körmozgás ellentett fázisában ismétli meg. A móló alapjának és támfalának két szilárd háromszöge elomló viharfelhőkből is megépül. A nagyobbiknak csúcsa a világoskék nyiladék legmagasabb pontja; a kisebbiké az égi rombusz bal oldali hegye; s ezért az utóbbi úgy hat, mintha az előbbi elfordulását előlegezné. A fény lezúduló kúpja körül úgy forognak a felhők, mint a víz felemelkedő kúpja körül a hullámok. A mértani elemek csak rendezik, de nem redukálják a látványt; rajzolatuk inkább sejtető, mint rigorózus; megfeleléseik alapja nem szabatos egybevágóság, hanem lirai hasonlóság;

párhuzamaik hasonlatértékűek; úgy hatnak, mint Shelley TENGERI LÁTOMÁS-ának és a Nyugati Szelet megidéző ódájának hasonlatzuhatagai.

A CALAIS-I MÓLÓ színrendezése nem kevésbé dinamikus. Ez is körkörös mintát követ, melynek mindegyik szakasza újul ellentétet hordoz. A néző helyzetével több-kevesbé párhuzamos vízfal fehéren tajtézik s ragyog, ám egyszersmind kontrasztban is áll a sötétbarna mólóval és a sötétszürke tengerrel. A középső csónak lobogó vitorlája tompítottabb árnyalatú, mint a fehér hullámtaréj, de mégis világít, mint a nap, mely megvilágítja, amint a komor viharfelhők kiterjedt tömege előtt szembe s szélbe lobban. Tőle balra barnásszürke vitorla feszül; árboca az ég világoskék nyílására mutat. A kép bal szélén súlyos és sötét esőfelhők tornyoznak szürkét és sötétszürkét feketére. Színüket az örvény alul megismétli és visszacsapja, a festmény előterének közepére veti, s így a hullámokból kiszakított fehér vízfallal szembesíti. A szakaszosan mozgó ellentétek szingyűrűje ez utolsó szinkontrasztal bezárul, s egyben újakezdődik; továbbforog, mint a viharörvény.

A viharos jelenet drámai dinamikáját szembeforduló ellentétek is felszöktetik; a hullámhegy az előtérben és az égi völgy a forgó felhők ölén; a fényben fürdő vitorla középen és nedves, fényes párából esőfelhőkre mintázott tükörképe jobboldalt. A sötétben örvénylő égi háttérből vakító fehéren kilobbanó zászló olyan, mintha viharfelhőre tapadt tajték lenne; egy sötét tömbben meredeken sikló sirály éles, fehér foltja olyan, mintha sikoly lenne.

A vihar pusztító erejét – melyet életében, költészetében (TENGERI LÁTOMÁS) és halálában Shelley is oly jól ismert – Turner újra és újra megfestette, s mindig új oldaláról ábrázolta (HAJÓTÖRÉS, 1805, LAVINAOMLÁS GRISONS-BAN, 1810, SÜLLYEDŐ HAJÓ, 1810, HÓVIHAR: HANNIBÁL ÉS HADSEREGE ÁTKEL AZ ALPOKON, 1812, TŰZ A TENGEREN, 1835, A RABSZOLGA-HAJÓ, 1840).

Érett viharábrázolásának egyik legjelentősebb teljesítménye kétségkívül az 1842-es HÓVIHAR Turner művészi fejlődésének ivét e képnek a korai dobbantódeszkához, A CALAIS-I MÓLÓ-hoz való viszonya méri. Mig A CALAIS-I MÓLÓ-t bemutató festményen a vihar – a művész szándéka szerint is – félreérthetetlenül félelmetes, addig a HÓVIHAR-t felidéző kései képein – ugyancsak a festő akaratából és megélt tapasztalata szerint – felfokozottan fenséges. Nevezetes calais-i átkelésekor Turnerre rátört a vihar. A HÓVIHAR megfestése előtt a művész maga ment a vihar elé. Ruskin feljegyzése szerint Turner így nyilatkozott William Kingsley tiszteletesnek a kép élményalapjáról: „Be akartam mutatni, milyen ez a látvány. A matrózokkal az árbochoz kötettem magam, hogy megfigyelhessem a vihart. Négy óra hosszat voltam az árbochoz szíjazva, és nem hittem, hogy megmenekülök; de úgy éreztem, meg kell örökítenem, ha túlélem.”⁵ Néhány kutató ugyan kétségbe vonja a történet hitelességét,⁶ az azonban kétségtelen, hogy a kijelentés egykorú lejegyzésen alapszik; hogy a festmény alcime szerint „A szerző ott volt e viharban... amikor az Ariel elhagyta Harwich-ot”; és hogy a kép kompozíciója, metaforikus kavargása, jelképes örvénylése csakugyan olyan, mintha a művész az árbochoz kötve élte volna át a vihart. A HÓVIHAR személyes élményt idéz fel szilajon lüktető, szintézisben teremtő, mágikus képzelettel. A vihar pozitív átértékelése a kép kifejezőmódját is gyökeresen átalakítja. Turner kései korszakának formai forradalmát egy remekművel példázza, és a Shelley–Turner rokonságot a képalkotás tekintetében is párhuzamba állítja.

A romantikus zene egyik vonulatában – Schubert TÉLI UTAZÁS-ának (1827) VIHAROS REGGEL című dalában, Mendelssohn SKÓT SZIMFÓNIA-jában (1831–1842), Bellini A PURITÁNOK (1835), Wagner A BOLYGÓ HOLLANDI (1841) című operájában, Liszt

LES PRÉLUDES-jében (1848–1850), Berlioz A TRÓJAIK-jában (1855–1858) vagy Verdi OTELLÓ-jában (1887) – a vihar klasszikából örökölt baljós jellege megmaradt, s bizonyos vonatkozásokban még erősödött is. A romantikus zene másik ágában a vihar éppúgy átértékelődik, pozitív előjelet kap, mint Shelley ÓDÁ-jában vagy Turner HÓVIHAR-ában.

Chopin „VIHAR”-ETŰD-je – az 1832 és 1836 között komponált Op. 25-ös etűdsorozat 11. darabja – négyütemnyi bevezetővel indul. A bevezető lehetőségére egy barátja hívta fel a zeneköltő figyelmét.⁷ Későbbi gondolat volt tehát, de kicsoda gondolat! Chopin a zenei előszót finom művészi találékonyssággal és tévedhetetlen ízléssel illesztette viharzenéjéhez.

Amikor a jobb kéz először játssza a kísértő és éneklő zenei frázist, az azonnal jelentős üzenetként jelenik meg a hallgató felajzott figyelmében; minthogy azonban lento és piano szólal meg, egyszersmind távolról és elégikusan szól. Mivel törekény dallamvonalának lágy kettős hajlata minden kíséret nélkül rajzolódik ki, hangneme talányosan meghatározhatatlan: C-dúr és a-moll egyaránt lehet (1–2. ütem). A bizonytalanság benyomását hosszú szünet (korona) is növeli.

Amikor a frázis a 3. és 4. ütemben megismétlődik, a rejtély s a rejtvény, úgy tűnik, megoldódik: a dallam *e* hangja alatt megszólaló *c*, *g* és *c* C-dúr-ra vall. A kezdeti kettősség más síkon mégis tovább él: ha a dallamot az akkordok valamivel testszerűbbé kerekítik is, a pianissimo jel még távolibbá s titokzatosabbá teszi. A mozdulat tapogatózó tétovaságát újabb korona emeli ki. A zenei frázis jelenlétének és távollétének benyomása egyszerre növekszik. A szépség megfoghatatlan, a sóvárgás romantikus.

A bevezető harmadik sejtje a negyedik ütem utolsó akkordja. A dallam *d* és a basszus *h* hangja – *önmagában* s C-dúr tonika, valamint F-dúr szubdomináns akkordok ismételt váltakozása után – G-dúrt képviselhetne, mely dominánsként előkészíthetné a vizsztatérést C-dúrba. Ez azonban közhelyszerű megoldás volna.

A *d* hang alatt ezért a jobb kéz *gis*t (nem pedig *g*-t) játszik. *Igy tekintve*, az akkord nem a C-dúr ötödik fokát, hanem az a-moll hetedik fokát sugallná, két kis tercből álló szűkített kvint-akkordot adna ki. Ez legközelebbi rokona lenne a három kis tercből álló szűkített szeptim-akkordnak, amely – ahogy James Anderson Winn szellemesen megjegyzi – az volt a romantikus zene számára, „ami az »ahol«-lal vagy »amikor«-ral kezdődő határozói mellékmondat a romantikus költészet számára: sima, kézenfekvő módja a folyamatos mozgásnak, eszköz arra, hogy egymás mellé helyezzünk vagy társítsunk képeket vagy hangnemmzónákat, anélkül hogy elköteleznénk magunkat egyetlen egyértelmű nyelvtani viszonylat mellett”.⁸

Ez azonban még nem a teljes igazság erről az akkordról. Az előző hangzat felső félhangja *e*, fölötte korona. A korona miatt sokáig kitarzott *e* hang még pianissimo hangerejéből is sokat veszít. Mivel azonban félhang, ha bármily finoman is, de együtt hangzik a bevezető utolsó akkordjának többi hangjával, s a hangzatot tapintatosan és kecsesen az a-moll domináns szeptim-akkordjává teszi. Ezen is korona van, immár a harmadik négy ütemben, annak jeleként, hogy a frázis lassan és akadozva keresi útját a sűrülő csendben. Vihar előtti csendben.

A vihar az 5. ütemben tör ki, energikusan (allegro con brio) és szenvedélyesen (a-mollban). A tűnődő bizonytalanságnak vége szakad, az a-moll a „VIHAR”-ETŰD alaphangnemének bizonyul. A bal kéz a bevezetés dallamát erőteljesen és határozottan (forte és risoluto) játssza. A drámai dinamikaváltás nemcsak a hangerőt növeli, hanem a jelleget is megváltoztatja. A zenei frázis immár nem elégikus panaszt, hanem szen-

védeyes erőt sugároz, melyet a jobb kéz gyors, kromatikus tizenhatod mozgása a dallamot támogatva és támadva fokoz. A bevezetőben lappangó ellentétező elv így magasabb fokon tér vissza. „Ezt az etűdöt mindvégig a két kéz közötti polifon duettnek kell tekinteni, figyelembe véve a tizenhatod figurációkba belefoglalt dallamhangokat”⁹ – írja találon Collet. A figurációk folyamatossága Shelley sorvégeken átcsapó versmondатаinak és Turner viharörvényeinek folytonosságával párhuzamos. A figurációknak a dallamba történő belejátszása, akciója és ellenakciója úgy érinti és porlasztja az alapfrázis dallamát, miként Turner felhő- és vízörvényeit az orkán (HÓVIHAR), szikrázó lángcsóváit a szél (A PARLAMENT ÉGÉSE, TŰZ A TENGEREN).

További tényezők is hozzájárulnak ahhoz, hogy Chopin „VIHAR”-ETŰD-je ennyire „férfias, energikus és forrongó”¹⁰ legyen. Ilyen a melodikus alapfrázis fokozó hatású, periodikus megismétlése, mely a Nyugati Szelet szólító invokáció hasonló szerepű, ugyancsak szakaszos visszatérésének felel meg. A „VIHAR”-ETŰD – mint Shelley ÓDÁ-ja és Turner HÓVIHAR-a – szakaszosan szerkesztett, szabad fantázia. Így hat a képzelet repítette merész modulációk hosszú sora s az a gyakorlat, hogy Chopin „két teljesen idegen harmóniát kromatikus menetekkel minden szólamban összekapcsol. Így... kapcsolódhat egybe egy E-dúr és c-moll hármashangzat (49. és 50. ütem)”¹¹ Úgy köt itt össze távoli harmóniákat Chopin harmóniafűzése, ahogyan Shelley hasonlatai és metaforái is messzire eső sarkpontokat ívelnek át (ÓDA A NYUGATI SZÉLHEZ), és amiként Turner viharörvényei is ellentétes színpásmákat sodornak egybe (HÓVIHAR). A pólusok távolításának és összefogásának, széttartásának és összetartásának paradox egyidejűsége mindhárom művészeti ágban a romantikus értékrend és képzelet közös, formát megújító, stílust felfrissítő, determináló és dinamizáló törekvése.

A viharos energiának hatalmas növekedését a zenei alapfrázis váltakozó hatóköre és módosuló alakja is kifejezi. A vihar kitörésekor a feldübörgő frázist a bal kéz a basszus mély regiszterében indítja útjára, de csakhamar (a 11., majd a 21. ütemben) egy pillanatra a violinkulcs tartományába ugrik át. A 41–44. ütemben a teljes frázist a jobb kéz játssza el és ismétli meg violinkulcsban. A frázis első motívumának azonos, pontozott ritmusú hangjait vagy ismétlés nyomatékosítja, vagy triola helyettesíti (10. ütem stb.), mely olykor szétnyílik (17., 18., 35., 36., 81., 82. ütem), s gyakran kardszerűen felfelé mutat (11., 21., 29., 39. ütem stb.).

A vihar erejének növekedését és a feszültség fokozódását fejezi ki a dinamika növekedése is pianótól és pianissimótól fortéig, fortissimóig és forte-fortissimóig; ezt szolgálja az alapfrázis megismétlése a fedőhang alatt, maximális hangerővel, a második motívum erős hangsúlyozásával és augmentációjával; és ezt nyomatékosítja a két kéz párhuzamosan haladó, felfelé száguldó zárófutama: a vihar pozitív átértékelésének, katartikus kifejezésének megannyi hordozója. A hangsúly nem is a hangutánzásra, nem a hangfestésre, hanem a szenvedély és a képzelet viharának felidézésére esik. Jó oka van annak, hogy a „VIHAR”-ETŰD és a „FORRADALMI” ETŰD (1831) között oly sok a motívikus, szerkezeti és hangulati párhuzam.¹² Így lett Chopin zenéje Shelley költészetének és Turner festészetének egyenértékű és zseniális társává, a romantikus értékrendnek, a romantikus képzeletnek s általában a teremtő képzeletnek mint művészi értéknek eredeti, előremutató és egyetemes kifejezőjévé. S így bizonyul a műalkotás érzékletes értékítéletnek, melyben a művészi formaadás kiválasztja, sűríti, érzékletessé teszi, alakítja és átalakítja, általánosítja és értékeli: kompozícióba kristályosítja a jelenségek emberi jelentőségét.¹³

Jegyzetek

1. Shelley ÓDA A NYUGATI SZÉLHEZ című versét mindvégig Tóth Árpád fordításában idézem. In: SHELLEY VERSEI. Szerk. Kardos László és Kéry László. Bp., 1963. 579–581. o.
2. A katalógusban ez a verssor áll: „*Repíts Baiae partjára*”; a Horatius-idézet a KALLIOPÉHOZ írt ódából való; az Ovidius-epizód a METAMORFÓZISOK XIV. könyvében olvasható.
3. Vö. Andrew Wilton: J. M. W. TURNER. Se-caucus, New Jersey, 1979. 82. o.
4. Ford. Jékely Zoltán. SHELLEY VERSEI. 598. o.
5. John Ruskin: WORKS VII. Szerk. E. T. Cook és A. Wedderburn. London, 1903–1912. 445. o.
6. William Gaunt: TURNER. Oxford, 1981. 37. o.
7. Vö. Robert Collet: STUDIES, PRELUDES AND IMPROMPTUS. In: Alan Walker (szerk.): THE CHOPIN COMPANION. New York, 1973. 136. o.
8. James Anderson Winn: UNSUSPECTED ELOQUENCE: A HISTORY OF THE RELATION BETWEEN POETRY AND MUSIC. New Haven and London, 1981. 279–280. o.
9. Robert Collet: i. m. 136–137. o.
10. Arthur Hedley: CHOPIN. Revised by Maurice J. E. Brown. London, 1974. 145. o.
11. Paul Badura-Skoda: CHOPIN'S INFLUENCE. In: Alan Walker: i. m. 274. o.
12. Vö. Kecskeméti István: FRYDERYK CHOPIN: TIZENKÉT ETŰD, OP. 10. In: Kroó György (szerk.): A HÉT ZENEMŰVE. Bp., 1979. 22–23. o. Jim Samson: THE MUSIC OF CHOPIN. London, 1985. 72. o.
13. A műalkotás érzéletes értékitélet-mondatban az alany és az állítmány nem cserélhet helyet. Az állítmány jelentésköre nyilvánvalóan tágabb, mint az alanyé. E kérdést részletesen VALUE AND FORM: COMPARATIVE LITERATURE, PAINTING AND MUSIC című könyvemben elemeztem. Bp., 1993. – A Shelley–Turner összefüggésre vö. Cs. Szabó László: MÁRVÁNY ÉS BABÉR. Bp., é. n. 455. o.

Szegedi Katalin

KÖZÖS KINCSEINK

Egy öregkori Sinka-versről

*„Aki a forrásvidéken jár,
mindig ugyane virágokból szedi csokrát.”
(Weöres Sándor)*

Ki ne ismerné el, hogy személyes életünkben, a nemzetek sorsában s az egész emberiség léte alakulásában a különböző hagyományok elengedhetetlenül szükségesek, megtartó erejűek? S ki ne bólintana a fájdalmas tapasztalásként szerzett tudás birtokában arra, hogy a XX. század végén deszakralizálódott, egyetemes világmagyarázatot nélkülöző, szellemileg rohamosan szétforgácsoló világunkban talán minden eddiginél nagyobb igény van az összekötő pontok felkutatására, a közös kultúrkincs évezredek távolából napjainkig sugárzó értékeinek újra és újra való birtokbavételére?

Ösztönösen vagy mély tudatossággal: váltakozó intenzitással és különböző módon bár, de mindannyian a megnevezhetetlen – ám zsigereinkkel mégis jól ismert – közös örök-