

gény azonban mintha mégis magyarázatot adna saját genezisére.

Az emlékiratíró unokája, Kisvarga is megkísérel mindent az elejétől a végéig együtt látni és elmondani, de ez csak azután sikerülhet neki, hogy bizonyos értelemben kilépett a szereplők közül, meghalt, csak kísértetként jár vissza lányához, Varga Lidihez. „*Akkor tudta már; hogy ő a fehérember, akiről gyermekkorában fagyos leheletű históriákat hallott: aki a kincsről túlvilági jelentést hozni kiválasztott szeretteihez visszatérhet. A lányához ment, hogy elmondja, mielőtt titkával együtt szertefoszlik, de túl messziről kezdte; onnan, hogy egy szélviharos nyári éjszakán a kocsmába bepördült a táncos asszony.*” A regény pedig éppen itt kezdődik.

A regényt szervező műfaji kódok közt megemlített krimikód szétíródásának lehetünk tanúi akkor, mikor a történetek szövevényébe bekapcsolódik az események egy téves rekonstrukciója is, amelyet Sherlock Holmes mégsem dobhatna félre megvetően, hiszen ez a „rossz megfejtés” alakítója lesz a cselekménynek. Varga Lidi azt hiszi, hogy a férje, Klemm és Mikes Olga nővér az ő vetélese után ismerkedtek meg a kórházban. „*Nem így esett ugyan, de szívet roppantó látomás volt... Kitéstett ebből, hogy még a Keserű patikus bonyolult kalkulációja sem ölelte fel mindenestül a sors gabalyodásait, hiszen figyelmen kívül hagyta, amit a prikolics évszázados regénye megannyi ponton bizonyít; ami nem történt meg sohasem, az az eseményeket éppoly sürgetőleg viheti előre, mint ami megtörtént.*” Nem lehet, nem érdemes megtalálni az egyetlen lehetséges verziót, azt, ahogy valóban történtek a dolgok. Mindent átlátni – ami sok szereplő becsvágya, de csak az elbeszélőnek adatik meg – a lehetőségek és a vélekedések átlátását is magában foglalja. Ez lehet az oka annak is, hogy a könyv narrációja – a Mikszáth-hagyományhoz kapcsolódva – nem foglal állást a babonás és racionális magyarázóelvek közt sem, egyik mellett sem kötelezi el magát. „*A nyolcvanegy éves Csere Kocsis Bandi kezdte a járványt, fölakasztotta magát a csűrben, göcsörtös ujjai közt még lógott a cigaretta, nem is vették ki onnan, és azt mondják, nyári zivatarok után, amikor a tornácson legjobban szeretett dohányozni magában, a sírjából évekig felszállt még a bagófüst.*”

Ez a regény avantgarde és konformista egyszerre, narratív kísérlet és szórakoztató olvasmány, tanulmány és szépirodalom, ahogy a

Keserű patikus emlékirata. Mint narratológiai tanulmány egyszerre forradalmi és restauráló szándékú. És miközben félig ironikusan, félig komolyan érvel, akárcsak Keserű, csodálattal adózik az élet bonyolultsága vagy, ahogy a recenzió Kellér Andortól kölcsönzött címe mondja, az élet édes tarkasága előtt. Szeminariumra és nyaraláshoz egyaránt ajánlott olvasmány.

Vári György

## MŰ-FORDÍTÁSOK

*Peter Egri: Text in Context. Literature and the Sister Arts*

*Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001. 280 oldal, 2909 Ft*

Egri Péter, az ELTE BTK Anglisztikai Intézetének tanára legalább 1988 óta publikálja az irodalom, a festészet és a zene párhuzamairól szóló tanulmányait. Az összehasonlító irodalomtudomány számomra legizgalmasabb ága a társművészetek közötti kapcsolatok kutatása. Ahogy Oskar Walzel klasszikussá vált tanulmányának címe – WECHSELSEITIGE ERHELLUNG DER KÜNSTE – is mondja: az irodalmi, képzőművészeti és zenei műalkotások különös megvilágításba helyezik egymást: összevetésük kölcsönösen gazdagítja mindazt, amit külön-külön állapítanánk meg róluk. A módszer persze egészen régi, hiszen tudjuk, hogy Horatius „*ut pictura poesis*”-étől kezdve Lessingen át Anna Balakianig, Ulrich Weissteinig és Kibédi Varga Áronig hány irodalomtudós foglalkozott a társművészetek egybevetésével. Az irodalomelméleti kézikönyvekben általában külön fejezet tárgyalja az ilyenfajta vizsgálódások lehetséges módszereit. Mégis, mintha ritkaságszámba menne ennek a rendkívül termékeny és szemléletes irodalomelméleti irányzatnak a gyakorlati alkalmazása. A gyakorlati alkalmazáson természetesen az oktatást értem: talán nem tévedek, ha azt állítom, hogy magyarországi egyetemeken csak elvétve találkozni olyan kurzusokkal, amelyek irodalom, képzőművészet és zene összehasonlító elemzését kínálják, ilyen jellegű tanszékekkel meg szinte egyáltalán nem lehet (tisztelet a kivételnek, persze).

Ezért is kiemelkedő jelentőségű Egri Péter tanári és kutatómunkája: ő ugyanis azon kevesek egyike, aki rendszeresen hirdet meg művészetközi összehasonlító kurzusokat, s ez irányú kutatásait rendszeresen publikálja is. Ilyen publikáció az 1988-as *LITERATURE, PAINTING AND MUSIC: AN INTERDISCIPLINARY APPROACH TO COMPARATIVE LITERATURE* című könyve (Akadémiai Kiadó), *VALUE AND FORM. COMPARATIVE LITERATURE, PAINTING AND MUSIC* (Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993) című kötete s legutóbbi, tárgyalandó könyve is. E műveket a közös kiindulópont köti össze: ez mindig az irodalom. Egri mindig az irodalmi műből indul ki, s azon keresztül, majd ahhoz visszatérve tárgyalja a képzőművészeti és zenei alkotásokat. Irodalomtudós nem is tehet mást: képzőművészeti, illetve zeneművészeti kiindulópontot csakis művészettörténész vagy zenetudományi szakember választhat.

A közös kiindulóponton kívül a másik összekötő kapocs Egri Péter elemzéseiben az axiológia, azaz az értékelmélet. Egri előfeltételezése az, hogy minden korszak megteremt bizonyosfajta értékrendszert, s ez az értékrendszer azután – sohasem közvetlenül, hanem a művészetre jellemző áttételes módokon, legtöbbször magán a formán keresztül – megjelenik a műalkotásokban is, legyenek azok verbális, vizuális vagy auditív művek. Például a reneszánsz a többi között a személyiséget, annak összetettségét, bonyolultságát tekintette egyik központi értéknek: ezért állhat az ambivalens személyiség Shakespeare drámáinak, Michelangelo szobrászatának vagy Holbein festészetének a középpontjában, természetesen az adott közegnek megfelelő eszközökkel. Egri szerint „*a műalkotás érzékletes értékítélet. Nem büntetőjogi értelemben [...] hanem a szónak ama legtágabb jelentése szerint, amely a teljes személyiségnek a világra való – érzelmi, akarati és cselekvő – válaszait tartalmazza*”. (148.) Ez a meghatározás természetesen már nem reneszánszfüggő, hanem általános érvényű, Egri Péter minden műelemzésének alfája és ómegája.

Első tanulmánya – *WHOSE IMMORTALITY IS IT ANYWAY? THE HUNGARIAN TRANSLATIONS OF SHAKESPEARE'S SONNET 18* – maga is metafora. Hiszen egy-egy téma, kompozíciós elv vagy más formai jegy transzformálása irodalomból festészetbe, festészetből zenébe vagy irodalomból a zenébe nem egyéb, mint a műfordí-

tás egy válfaja. A klasszikus értelemben vett műfordításban a közeg nem, csak a nyelv változik, s ezzel az a kulturális kontextus is, amelyben az eredeti nyelven íródott mű megjelent. Egy-egy téma több művészeti ágban való feldolgozása esetén a közeg változik, s minden közegnek megvannak a maga jellegzetes tulajdonságai, formateremtő lehetőségei. Ezért indítja Egri a művészetközi összehasonlításokat tartalmazó kötetet éppen ezzel az – egyébként oly ritkán művelt – összehasonlító műfordítás-kritikai tanulmánnyal. A 18. szonett alapos, mindenre kiterjedő elemzése után tizennégy műfordító teljesítményét veti egybe, Kojari Lajos 1872-es fordításától kezdve Szász Károlyén, Zoltán Vilmosén, Fábry Károlyén, Ferenczi Zoltánén, Pákozdy Ferencén, Vöröss Istvánén, Keszthelyi Tiborén, Justus Pálén, Víg Bélán, Csillag Tiborén át Szabó Lőrinc, Dávidházi Péter és Mészöly Dezső fordításáig. Az összehasonlítás alapja mindig az eredeti szöveg: annak stilisztikai kontextusa szolgál a fordítási megoldások archimedesi pontjául. Egri figyelmét a vers egyetlen rétege sem kerüli el: a hangtani, lexikai, szintaktikai, szemantikai aspektusokat rendre megvizsgálja, csakúgy, mint a metrum, a rím, az intonáció és a képek rendszerét. S még ezeken túl is, a lefordított versnek az ezekből az elemekből összeáll – vagy rosszabb esetben össze nem álló – auráját. A fordításelemzések látványosan támasztják alá azt az igazságot, hogy a műfordítás sem nélkülözi az interpretáció, valamint az értékelés mozzanatát. Eredeti és fordított mű egymást megerősítheti, (újra)értelmezheti, (újra)értékelheti. Amennyiben ezt autentikusan teszi a fordító, annyiban nem csupán a szonettben megénekelte barát, maga a költészet és a költő, hanem a fordító is halhatatlanná válik. Ritka pillanat ez: a műfordító Egri elemzésében egy szintre emelkedik az alkotóval.

Ahogy a halhatatlanság fogalma tökéletes körbe fogja a műfordításról írott tanulmányt: a címben megfogalmazott kérdésre az utolsó mondat válaszol – ugyanúgy metaforikus jellegű a *KETTŐS KÉPMÁS. HOLBEIN ÉS SHAKESPEARE* című tanulmány is. Egri Péter ugyanis Holbein és Shakespeare kettős portréjának elemzése mellett Holbeint és Shakespeare-t is párba állítja, s megfesti-megírja róluk a maga kettős képmását. Amikor Holbein VIII. Henriknek

és feleségeinek, Jane Seymournak, Anna von Kleevének és Catherine Howardnak kettős portréit elemzi, a külső és belső árnyalatokat, az arckifejezést, a tekinteteket, a ruhák, az ékszerek pompáját, színeit olyan részletesen, olyan érzékenyen, olyan pontosan, olyan szellemesen írja le, hogy alig érezzük a reprodukciók fájó hiányát a kötetben. Meggyőzőek az ellentétek, amelyeket a vad, durva lelkű, csak kívülről vezérelt VIII. Henrik és az életüket hosszabb-rövidebb időre hozzá kötő asszonyok finom, árnyalt jellemének drámai ellentétéről mond. S tovább mélyíti a reneszánsz individualizáló, realiztikus jellemábrázolásáról mondottakat, amikor e drámai ellentéteket a Shakespeare-drámákban – a III. RICHÁRD-ban, a ROMEO ÉS JÚLIÁ-ban, valamint a MACBETH-ben – is kimutatja. Egri eszmefuttatásai nemcsak meggyőzőek, hanem mélyen szellemesek is. Amikor ellentétes jellemekről ír, akkor ellentéteket rejtő paradoxonokban fejezi ki magát. Lady Annát végül sikerül elcsábítania III. Richárdnak, akiről pedig tudni lehet, hogy nemcsak Anna apósát, hanem férjét is megölte: „*Gyászban nász. Nászban gyász*” (68.) – foglalja össze Egri a nyílt paradoxont magával egy nyílt paradoxonnal. A kettős portré a ROMEO ÉS JÚLIÁ-ban nem a két főszereplő jelleme között húzódik, hanem a dráma dialógusainak formájában: Romeo és Júlia kölcsönös szerelmi vallomása az I. felvonás 2. jelenetében dialógusba rejtett szonett, s a vallásos áhítat eszköztárával a szerelmi indulat jut kifejezésre. A MACBETH-ben pedig Malcolm és Macduff barátságát Malcolm trükkje pecsételi meg, ahogyan próbára teszi Macduffot, vajon meddig megy el a rossz uralkodó elfogadásában. Amikor kiderül, hogy csak próbatételről van szó, a két barát együttes erővel győzi le Macbethet.

Közkeletű vélemény szerint Holbein VIII. Henrik propagandistája volt. Akik ezt állítják, többek között arra hivatkoznak, hogy magának VIII. Henriknek tetszettek a róla festett portrék, s Holbein mindvégig az uralkodó udvari festője maradt. Egri az állítás cáfolatához megint csak szellemes módon olyan retorikai alakzathoz, nevezetesen a költői kérdések eszközéhez nyúl, amelyekkel konkrétan és átvitt értelemben is megkérdőjelezi s a kérdésekkel egyben megcáfolja a festőre vonatkozó állítást: „*Holbein, mihelyt nem allegóriát rajzolt, hanem portrét festett, tévedhetetlen biztonsággal ragadta*

*meg a modell jellemét. Nem vette észre az uralkodó, hogy 1536–37-es és 1539–40-es portréján Holbein nemcsak erőteljesnek, hanem erőszakosnak is ábrázolta, amikor bikaszzerű, robusztus megjelenését, könnyörtelen vaddisznószemét, gógös sasorrát, makacsul összeszorított száját, rövid, elhízott nyakát, szögletes arcát és vállát megfestette? Nem látta meg, hogy [...] Nem fogta fel [...]? Nem érezte meg [...]? Nem értette meg [...]?” (71.) Egri tanulmányait éppen ezek a sohasem öncélú retorikai fogások emelik élvezetes, művészi értékű, lekerekített esszékké.*

Egri Péter a tanulmányok között is kapcsolatot teremt. Holbein és Shakespeare vonatkozásában megállapítja, hogy a drámaiság jobban megfelelt a festészet közegének, mint magának a drámának. A kép hatásosabb eszközökkel volt képes tömöríteni ellentétes lelki tartalmakat, mint a verbális műfaj, ahol egész jelenetsorokra van szükség ahhoz, hogy két személyiség egymásnak feszüljön. Ez a gondolat folytatódik más hangszerelésben „*A TÖBBI NÉMA CSEND*”. MICHELANGELO ÉS SHAKESPEARE című tanulmányban. Az olasz reneszánsz drámaisága Egri szerint szintén a drámán kívül keletkezett: a versben, a novellában és a szobrászatban. Míg Petrarca szonettjeiben, Boccaccio novelláiban és Michelangelo félig kőben maradt, félig alakot öltött figuráiban benne rejtett a frappáns tömörítés igazi drámaisága, addig Shakespeare-nek a drámaiság magában a drámában adatott meg. Szerepkörei áldozatból, gonosztevőből és szabadítóból álló egész viszonyrendszer. Így van ez a III. RICHÁRD-ban, ahol a sort Clarence–III. Richárd–Macduff alkotja, vagy a HAMLET-ben, ahol ugyanezt a sort Hamlet atyja–Claudius–Horatio/Hamlet/Fortinbras alkotja. A hármas tagolódást a reneszánsz élet bonyolultsága, a személyiség összetettsége hívja elő. Az olasz és az angol reneszánsznak ezt a fáziseltolódását Egri szerint a két kultúra fejlődésének eltérő üteme magyarázza. Míg az olasz reneszánsz még a középkor közegében organikusán bontakozhatott ki abból, addig az angol reneszánszban a hangsúly a középkor és az újkor ellentéteinek összecsapásán van. Így az olasz reneszánsz reliefszerű, lágyan domborodik elő a kor szövetéből, míg a Shakespeare-dráma mindenkor a középkori kontextussal szembekerülő, az azt lebontani készülő újkori problémákat, alakokat állítja a középpontba.

A dráma liliputi változatának nevezhetnénk azt, amit az olasz „conceit”-nak, az angol „conceit”-nek nevez, ezért folytatja a szerző a reneszánsz és a barokk művészetének vizsgálatát a továbbiakban ezen a kicsinyítő lencsén át (RENAISSANCE AND BAROQUE CONCEITS. LITERATURE, PAINTING AND MUSIC). Előbb bemutatja, miben különbözik alapvetően a reneszánsz és a barokk „conceit”: míg az előbbi plasztikus, ahol az elvontat hasonlítják szellemes és sokszor meghökkentő módon a konkrétéhoz, mint a Shakespeare-sonettekben, addig az utóbbi esetben a konkrét kerül összehasonlításra az elvonttal. Példának végigemzi John Donne 19 HOLY SONNET-jét. Majd amikor a „conceit” szinte valamennyi változatát megismerhettük, előhozakodik a kérdéssel: összetevhető-e a „conceit” intellektualitása a festészet vizualitásával? A kérdésre természetesen igennel válaszol, s többek között az idősebb Pieter Brueghel FLAMAND KÖZMONDÁSOK (1559) című festményét ajánlja figyelmünkbe igazolásképpen. Sem a közmondás önmagában, sem egy-egy bolondságot ábrázoló kép nem „conceit”. Az illusztrált közmondás azonban igen, hiszen megismétli és vizualizálja a közmondás konkrét tartalmát, s azután már a nézőre bízva a szellemi kiegészítést: a konkrét cselekvésről az elvont igazságra való ráतालálást. Aki azonban előzőleg nem ismeri a közmondást, az sosem fejtheti meg a kép „igazi” jelentését. Így tehát a Brueghel-kép szemlélőjének ismernie kell „az eső után köpönyeg” tartalmú közmondást: „*Akkor tölti fel a kutat, amikor a borjú már belefutott.*” Csak így értelmezheti a földet kútba hányó paraszt és a kút felszínén lebegő borjú jelenetét a zsúfolt festményen. Amikor az értelmezés, a felismerés megtörtént, létrejön a komikum: a konkrét és az elvont találkozása.

Másfajta tartalmakat hoz össze, más formában a tükör szerepeltetése egyes festményeken. Jan van Eyck AZ ARNOLFINI HÁZASPÁR (1434) című képén a zárt teret nyitja meg váratlanul nagyra, Velázquez LAS MENINAS (1656) című festményén a közvetlenül nem ábrázolt modelleket jeleníti meg a helyiség háttérében, Tizian VÉNUSZ TOALETTJE (1554–55) című festményén pedig a festményen látható akt idealizált profilját öregíti a tükörkép.

El Greco TOLEDO LÁTRÉPE (kb. 1600–10) című festményén ég és föld, nappal és éjszaka, idő és időtlenség, tapasztalat és misztikum ta-

lálkozik egymással a kép egymásba illeszkedő, ámde ellentétes elemein keresztül.

Egri Péter nem áll meg az irodalom és a festészet párhuzamainál: hozzájuk rendeli a barokk zenei conceitot is Tartini ÖRDÖGTRILLASZONÁTÁ-jában (kb. 1714), ahol az angyali szépséget ördögi csúfság ellentételezi, a szentet a szentségtelen, az istent a sátán.

A tanulmány azzal a gondolattal záródik, hogy a „conceit” nem csupán reneszánsz vagy barokk irodalmi alakzat, hanem érzékletes értékítélet is, ahogyan Egri Péter minden irodalmi formáról ezt állítja. Érzékletes mivoltát a „conceit” irodalmi, festészeti és zenei „mechanikájával” világítja meg, vagyis azzal, hogy megmutatja, miképpen „működik” a „conceit” versben, képen vagy zenében. Értékítélet mivoltát pedig az adott korra jellemző értékpreferenciák mélyreható elemzésével támasztja alá.

A különböző korok különböző értékpreferenciáinak különbsége áll a középpontjában a Shakespeare-drámákhoz készült preraffaelita illusztrációkról, illetve festményekről szóló tanulmányban is (A PRERAFFAELITÁK SHAKESPEARE-KÉPE. HUNT, MILLAIS ÉS ROSSETTI). A jelenség már önmagában ellentmondásos, hiszen a preraffaelitákat egy tipikusan posztraffaelita művész alkotásai ihlették meg. Erre az ellentmondásra épülnek azután a továbbiak: sem a preraffaelitákra jellemző elégikus eszményítés, sem pedig a naturalisztikus természetűség nem felel meg a Shakespeare-drámák reneszánsz összetettségének, sokrétegeiségének s a színpadképekre vonatkozó igencsak elnagyolt, szűkszavú utasításoknak. Így William Holman Hunt nem shakespeare-i szellemben jelenítette meg Claudiót és Izabellát (CLAUDIO ÉS IZABELLA, 1849–1850), a SZEGET SZEGGEL című darab két figuráját, amikor kapcsolatukat bensőségesnek ábrázolta. Hiszen Izabella összetettebb figura a drámában, mint a festményen: nemcsak az őt erőszakosan, zsarolva megszerzeni kívánó Angelónak mond nemet, hanem tulajdon bátyjának, Claudiónak is: szüzességét még testvére életénél is többre tartja. Így Hunt Shakespeare ellenében idézi Shakespeare-t.

Ugyanez a helyzet Everett Millais MARIANNA (1851) című festményével is, amely nem közvetlenül a SZEGET SZEGGEL-re megy vissza, hanem Tennyson 1830-ban írt MARIANNA című verséhez készült. Mind a képen, mind a vers-

ben csupán a szenvedő Marianna jelenik meg. A lány szenvedését, mely nagyon is földi szenvedés – hiszen attól szenved, hogy Angelo elhagyta – a festményen szakralizálja a belső tér, a Merton College kápolnája. Pedig a darabban Marianna nemcsak szenved, hanem cselekszik is: álöltözetben csapdát állít csalfa vőlegényének. A képet Egri Péter minuciózus pontossággal írja le, s játékosan felteszi a kérdést: hogy került a képre a szimatoló egér? A kérdésre nem kevésbé szellemes válaszokat ad – például a viktoriánus kor állatszeretetével kapcsolatban, mely szobán kívül lovakra, szobán belül kutyákra és macskákra korlátozódott –, de e válaszokat végül rendre elutasítja. Tudós, művelt tanulmányoknak nem feltétlenül szükséges száraz, unalmas olvasmányoknak lenniük. Millais egere és Egri tépelődő kérdés-felelet játéka rá a bizonyíték.

A naturalista részletezés annak ellenére, hogy szándéka szerint pontosan óhajtja másolni a shakespeare-i színpadképet, éppen hogy eltávolodik a shakespeare-i világ szellemétől. Hunt A KÉT VERONAI NEMES című darabhoz készített illusztrációinak is ez a problémája: a festő nem volt képes lefordítani az irodalom közegét a festészet nyelvére, s így a komédia lényege vesz el. Hiába ábrázol valódi pásztort és pásztorlányt A ROSSZ PÁSZTOR (1851) című festményen, s látja el a képet a LEAR KIRÁLY III. felvonásának 6. színéből vett mottóval. Mert míg a darabban ambivalens, hogy ki a rossz pásztor, addig a festőnél teljesen egyértelmű. Míg Shakespeare egy problémát vet fel s jár körül, addig a festő moralizál – és Shakespeare drámája csak ürügyül szolgál a festő nagyon is sekély, kortársi mondanivalója számára (az anglikán egyházat veszélyeztető szektás szakadárokat kívánta megleckéztetni).

Nem kedvezett a shakespeare-i szellem hí felidézésének az a preszeccsziós dekorativitás sem, amely Ford Madox Brown CORDÉLIA OSZTÁLYRÉSZE (1866–72) vagy Millais OPHELIA (1851–52) című festményén jelenik meg. Egri ezúttal az Ophelia-kép eredettörténetével neveteti meg olvasóját. Gertrudisnak az Ophelia haláláról szóló drámai beszámolója hitelét veszti, ha megtudjuk, hogy Ophelia modelljének, Elizabeth Siddalnak fürdőkádba kellett feküdnie, hogy a művész megfesthesse a vízen lebegő alakot, s a festőnek olajlámpásokkal

kellett alágyújtania a kádnak, nehogy a szerencsétlen modell megfázzon (ami mégiscsak bekövetkezett, mert az olajlámpák sehogy sem akartak égni). Mesterkélta a beállítás, a póz, s nem kevésbé hiteltelen a szigorúan Gertrudis szövege alapján megfestett, Opheliát körbefonó növények és virágok kínosan pontos ábrázolása. Hiába tanította egy botanikatanár e kép alapján tanítványainak a növénytant, amikor éppen esett az eső, s nem mehettek ki a természetbe. Dekorativitás és drámaiság ezen a képen sehogy sem fér össze, sőt, az előbbi tönkreteszi, ellehetetleníti az utóbbit.

Egri szerint egyetlen preraffaelita festőnek, Rossettinek sikerült autentikus képet alkotnia a posztraffaelita Shakespeare-ről. Őt ugyanis Hamlet és Ophelia viszonya érdekelte, s számtalan HAMLET ÉS OPHELIA ceruzavázlatán, rajzán, vízfestményén éppen ezt a belső, lelki kapcsolatot tudta drámaian megjeleníteni.

A kötet kétségtelenül legjelentősebb tanulmánya a MŰVÉSZI FORMA SZÜLETÉSE. WORDSWORTH ÉS CONSTABLE című. Nemcsak terjedelmében, hanem tudós invenciójában is a legnagyobb. Itt a szerző arra tesz kísérletet, hogy a költői alakzatokat, a verbális műalkotások jellemzőit felkutassa a vizuális műalkotásokban, s leírásukkor, elemzésükkor alkalmazza is rájuk azokat. A kiindulópont ezúttal William Wordsworth TÁNCOLÓ TÜZLILJOMOK című verse. Hogy a vers mitől vers, mitől műalkotás, azt első körben Dorothy Wordsworth, a költő húga naplórészletének segítségével magyarázza meg. Bár a naplórészlet ugyanazt az élményt örökíti meg, mint a vers, mégsem éri el a műalkotás szintjét, mert hiányzik belőle a kiválasztás, a sűrítés, az érzékletesség, az alakítás és az átalakítás, az általánosítás s végül az értékelés. Mindezeknek a fázisoknak különféle költői eszközök felelnek meg, amelyek azután a festészetben is visszaköszönnék. Így létezik költői és festői paradoxon, költői és festői hasonlat, metafora, ritmus, rím, költői és festői kompozíció. Wordsworth mellé különböző Constable-képeket állít a szerző, s az imént felsorolt elemeket rendre kimutatja a festményeken. Ha Wordsworth a SZIVÁRVÁNY című versében gyermekkor és felnőttkor viszonyát „A férfi apja a gyerek” paradoxonnal világítja meg, akkor hasonló paradoxonnal találkozunk Constable BÚZAFÖLD (1826) című festményén, ahol ifjú-

kor és érett kor különbségét teszi láthatóvá a festő a hideg és meleg színek kontrasztjával vagy a képen látható állatok és növények életkora közötti különbséggel. Ha Wordsworth azt mondja „*Sétáltam, mint felhő*”, akkor Constable is hasonlatokkal dolgozik a Salisbury-székesegyházról készített festményein: többek között azt állítva, hogy a fa olyan, mint a torony. Egri felhívja a néző figyelmét arra, hogy a gótikus ívben összeboruló fák révén nemcsak a természet válik gótikussá, hanem a katedrális is természetessé. Ily módon természet és templom teljes harmóniába kerül egymással. Ha Wordsworth az *Előszó IV.* könyvében „*gabona-szín felhő*”-ről beszél, akkor Constable A BÚZAFÖLD-HÖZ készített olajvázlatán (1826) szintén a gabona színeit látjuk az égbolton. A föld színei költöznek az égre A WEYMOUTH I ÖBÖL (1816–17) című képén is. Hasonlóképpen viszi végig a költői és festői ritmus (a metrum változása és a geometriai elemek ismétlődése), a költői és festői rím (tisza rímek és egyes képi elemek tükröződése) és a költői és festői kompozíció (a táncoló liliomok képe a belső világban jelenik meg – a zárt tér kinyitása) elemeit Wordsworth és Constable művein.

Elő pillantásra talán erőltetettnek tűnik a költészet elemeinek illetően transzponálása a festészetbe: ám ha egyetértünk Egri értékelméletével s azzal, hogy a művészi érték hordozója

a forma, akkor talán nyitottabbá válunk kétség-telenül merész javaslatainak elfogadására.

A kötet még számos egyéb csemegét kínál, nem térhetünk ki valamennyire hasonló részletességgel. Mindenképpen említésre méltók a Joyce és Cage, a Duchamp és Stoppard, a Magritte és Stoppard, valamint a Beckett, Bacon és Moore művészetének összehasonlító elemzéseit tartalmazó tanulmányok. Ezekből nem csupán az egyes írók, festők és zeneszerzők öntörvényű, de korántsem elszigetelt világa bontakozik ki, nemcsak az abszurd dráma és a szürrealizmus természetébe kapunk mélyebb betekintést, hanem abba is, hogyan felel-felel egymásnak toll, ecset és kottafej.

A kötet szerzője alaposágával, erudíciójával, szellemességével, de mindenekelőtt komparatista szemléletével arról győzi meg olvasóját, hogy sem irodalmat, sem képzőművészetet, sem zenét nem érthetünk meg teljes mértékben, ha külön-külön vizsgáljuk őket. Kölcsönös vizsgálatuk azonban többet kínál, mint ha csak összeadódnának a három művészeti ágról egybegyűjtött ismereteink. A művészetközi összehasonlítás olyan speciális látás- és megközelítési mód, mely a világról és a világban élő, cselekvő, gondolkodó ember által teremtett művészetekről mélyebb, átfogóbb, meggyőzőbb, színesebb, tanulságosabb állításokra tesz javaslatot.

Gera Judit

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,

a Nemzeti Kulturális Alapprogram

és a Soros Alapítvány

támogatásával jelenik meg

