

Egri Péter

## A PRERAFFAELITÁK SHAKESPEARE-KÉPE

Hogyan lehet valaki preraffaelita Shakespeare-illusztrátor?

A preraffaelita mozgalom pusztá neve is a Raffaello előtti korszakot eszményíti. Shakespeare posztraffaelita jelenség. A természet megfigyelésének elve, a természet-hűség preraffaelita programja bizonytalanul billeg, túlon túl is általános, és mindig csak egy-egy irányzat, periódus és művész természete szerint, képlékeny képekben valósulhat meg. Amikor az ifjú preraffaelita alapító atyák, William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, James Collinson, Thomas Woolner, Frederick George Stephens és William Michael Rossetti 1848 őszén Millais otthonában fiatalos elragadtatással forgatták Benozzo Gozzoli pisai freskólapjait, és az akadémikus festészet ellen lázadva a korábbinál és kortársinál személyesebb és természetesebb festészet megteremtésére szövetkeztek, akkor az érett reneszánsz előtti időszak szellemét és formáját kívánták feleleveníteni. Shakespeare művészete azonban a késő reneszánsz csúcán világít. Millais 1848 körül készített szellemes tollrajza, POSZTRAFFAELITA KOMPOZÍCIÓ-ja bevallottan karikatúra. Milyen lehet a preraffaeliták Shakespeare-kompozíciója, amikor komolyan veszik a témát és önmagukat?

### I. Elégikus eszményítés

Példázza először William Holman Hunt olajfestménye, a CLAUDIO ÉS IZABELLA (1849–1850). A képet a festő először egy kiszuperált szekér deszkájára vázolta fel, és 1853-ban állította ki a Királyi Akadémián. Hozzá a SZEGET SZEGGEL III. felvonásának 1. színeből választott mottót. Claudio mondja Izabellának:

*„De meghalni! Ki tudja, hova menni?.....*

*.....ó, ez kibírhatatlan!*

*A leggyűlöltebb, gyötrő földi élet*

*– Betegség, ínség, vénség, börtön együtt –*

*Az Éden kertje reszkető szívünknek,*

*Ha zörget a halál.”<sup>1</sup>*

Claudio – Hamlet nagymonológját visszaidéző – szavait Hunt érzékletesen jeleníti meg. A lánkra vert ifjú keserűen tekint a felrémlő halálba. Durva, barna deszkákból ácsolt börtöne szűk, egyetlen ablakán sűrű, sötét a rács. Mögötte napsütötte, virágba borult almafa, kék ég és fehér felhő: mintha az éden kertje üzenne be. Claudio háttal áll az ablaknak: nem neki szól az üzenet. Elfordul az ablaktól húga, Izabella is: ő hozza a halálos fenyegetés hírét. Döbönt részvétellel pillant Claudio arcába, két nyitott te-

<sup>1</sup> William Shakespeare: SZEGET SZEGGEL. Ford. Mészöly Dezső. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI IV. SZÍNŰVEK. A kísérő tanulmányt Géher István írta. A jegyzeteket Borbás Mária állította össze. Budapest, Európa, 1988. 404.

nyere bátyja szívéen. Claudio prémmel szegett mellénye vörös színben ég, mint a lobbanékony szenvedély. Izabella hosszú szaténruhája kékesfehéren, világoszölden, ezüstösen fénylik, mint a szánakozó szenvedés s az együtt érző tisztaság. A Claudióból kiszakadt kétségbeesés után néma csend. Lehetne-e a szín bensőségebb?

Aligha. Ám – a szerencsésen megválasztott színkontraszton kívül – épp ezért van oly kevés köze Hunt képének Shakespeare jelenetéhez és drámájához. A festő csupán az önkényesen kiragadott Shakespeare-sorokból alkot meghitt képet, és Shakespeare ellenben idézi Shakespeare-t. Claudio és Izabella shakespeare-i szembesítése korántsem bensőséges. A Herceg helytartója, a nem éppen angyali Angelo, Claudio szabadságáért nagy árat követel: Izabella szüzességét kívánja. Az apácának készülő lány közbenjárni kész, de Angelónak nem enged: „*Ragyogj szüzesség! Halj meg, drága bátya: / Tenálad is drágább a szűzi párt!*”<sup>2</sup> Elhatározását párrím véglegesíti. Amikor pedig Claudio is ugyanezt az áldozatot kéri hűgától, Izabella felháborodott ellentétpárban mond keményen kopogó *nemet*: „*Haláladért elmondok száz könnyörgést: / Egy árva szót sem megmentésédért!*”<sup>3</sup>

Hunt képe egyszerre fordítja visszájára Shakespeare drámáját és Lessing esztétikáját, amikor a két testvér kereszteződő sorsvonalának, drámai dialógusának legkevésbé pregnáns pillanatát emeli ki, s ezzel a műből jószerével magát a drámaiságot is kimetszi. CLAUDIO ÉS IZABELLÁ-ja nem azt mutatja be, milyen Claudio és Izabella kapcsolata, hanem azt, hogy véleménye szerint milyennek kellene lennie. Ezért hull Claudio fekete köpenye baljós halomban a börtön padlójára; ezért hinti be Hunt a köpenyt piros virágokkal; ezért akaszt lantot a börtön ablakába; ezért fest lágyan csillanó fényt még Claudio lábbilincsére is – ám ezért tudja oly szépnek ábrázolni Izabella aggódó arcát és eszményített alakját.

Shakespeare álszent ördögnek ábrázolja Angelót és ádáz angyalnak Izabellát. Hunt komor áldozatként mutatja be Claudiót és már-már valóságos angyalnak a máris novíciaruhába öltöztetett Izabellát. Ezáltal Izabellát is, Claudiót is és Shakespeare-t is erősen eszményíti. Eljárása megfelel a preraffaeliták törekvéseinek. Dante Gabriel Rossetti igazi angyalt fest az ANGYALI ÜDVÖZLET-ben (1850). Edward Coley Burne-Jones az okot is megjelöli: „*mennél materialistább lesz a tudomány, annál több angyalt fogok festeni*”.<sup>4</sup> Ford Madox Brown rajzban és festményben egyaránt idealizálja Shakespeare-t (WILLIAM SHAKESPEARE, 1849). 1848-ban Rossetti és Hunt öt csoportba osztja a halhatatlanokat. Az első csoportban Jézus és Shakespeare a listavezető. Rossetti először Shakespeare-t szánja a díszhelyre, de később – részben Hunt javaslatára, részben a német nazarénusok<sup>5</sup> hatására – beleegyezik, hogy Shakespeare Krisztust kövesse. Természe-

<sup>2</sup> I. m. 399.

<sup>3</sup> I. m. 405.

<sup>4</sup> Vö. F. Spalding: *MAGNIFICENT DREAMS: BURNE-JONES AND THE LATE VICTORIANS*. Oxford, Phaidon, 1978. 34.

<sup>5</sup> J. F. Overbeck, F. Pfors, később F. W. Schadow, P. Cornelius, Ph. Veit, J. Schnorr von Carolsfeld, B. Genelli és J. Führich a XIX. század első évtizedeiben. Először az ő csúfnevük volt preraffaelita. Később ráragadt az angol festőcsoportra, melynek tagjai különböző mértékben ismerték és kedvelték – ha egyáltalán szerették – a német-római katolikus nazarénus festőket. Mindazonáltal az angolok elfogadták, és a maguk céljai szerint – az akadémikusan megkövesült Raffaello- és Reynolds-követőkkel szembeszállva – értelmezték az elnevezést. Vö. *THE PRE-RAPHAELITE BROTHERHOOD (1842–1862)*. Exhibition Catalogue. Birmingham, City Museum and Art Gallery, 1947. 3–7. (A katalógus szerkesztőjének neve nincs feltüntetve.) A név mégsem önkényes. Alkalmazásának alkalmi vargabetűi és anekdotikus elemei ellenére is jól fejezi ki azt a romantikus fogantatású ellenérzést, amely mind a német, mind az angol preraffaelitákat eltöltötte azzal a művelődéstörténeti és civilizációs vonulattal szemben, amelynek pillérei – szemükben – a késő reneszánsz, a klasszicizmus, az akadémizmus s a filiszteri normák és formák voltak. Angliában mindezt megterhelték az 1688-as történelmi kompromisszum és az ipari forradalom társadalmi következményei. Vö. John Ruskin: *AZ ÉLET*

tesen közvetlenül. Raffaello a negyedik osztályba szorul. Az alapító atyák valamennyien aláírják a jegyzéket.<sup>6</sup>

Az idealizálás számos más preraffaelita képen is megjelenik. Ott van Rossetti rajzán (TANULMÁNY BENEDETTO ÉS BEATRICÉHEZ, 1850), mely a SOK HÚHÓ SEMMIÉRT utolsó jelene-téből azt a pillanatot örökíti meg, amikor Benedetto és Beatrice beadja a derekát, s megadja magát a szerelemnek. Shakespeare két alakja még az utolsó pillanatban is szellemes szópárbajt vív, a „*nem szeretsz?*”-re „*Nem jobban, mint tanácsos*”-sal felel,<sup>7</sup> csupán a csellel kicsikart tárgyi bizonyítékok szerelmes súlya alatt hajlik egymás felé, s a még ekkor is nyelvelő Beatrice száját Benedetto csak csókkal tudja befogni. Rossetti figuráit érzékeny kontúr öleli körül, s gyengéd vonalkázás lágyítja meg. A kép közepén Benedetto és Beatrice érzelmesen összesimul. A többiek összesúgnak, ki kajánul, ki megütődve.<sup>8</sup>

Ha az elégikus eszményítés az illusztrált jelenet értékrendjét követi, hangulatát festi, mint a huszonnégy éves korában elhunyt, tehetséges Walter Howell Deverell rajza (TANULMÁNY A VÍZKERESZTHEZ, 1850 körül) és olajfestménye (JELENET A VÍZKERESZTBŐL, 1850),<sup>9</sup> akkor a közegváltás sikeres, s a hatás maradandó. A kép központi alakja, Orsino herceg mélabús szerelmi révületben hallgatja Feste bohóc bánatos énekét – ám ugyanezt teszi Shakespeare lírai komédiájában is (II. 4.). Amilyen reménytelenül és viszonzatlanul szerelmes Olivíába, olyan esélytelenül és egyoldalúan szereti őt Viola, a Cesariónak öltözött, apródruhában rejtőzködő szerelmi küldönc. Illyria hercegétől balra ül. Amit Shakespeare játékos személycserével kelt drámai életre, azt Deverell a kissé előrehajló Viola figyelő, ragyogó, rajongó tekintetével teszi láthatóvá. A dal édesbús szomorúsága vígjátéki bánat, amely végül harmóniába oldódik. Deverell is harmonikusan komponálja meg képét; Violát és Festét Orsino két oldalára helyezi, s a csoportot háromszögbe rendezi: Orsino homloka a háromszög csúcsa, melyet két magas oszlop, két díszes félkörív s néhány behajló lombos ág is kiemel. Valljuk be: Raffaellóra emlékeztető kompozíció ez, melyhez ráadásul egy preraffaelita festő (Rossetti) s majdani felesége (Siddal, maga is preraffaelita festő) ült modellt. Deverell azonban bün-

ÉS A MŰVÉSZET. Ford. Éber László. Pók Lajos: A SZECESSZIÓ. Budapest, Gondolat, 1972. 134–151. – William Morris: MŰVÉSZEK, KÉZMŰVESEK ÉS A SZÉPSÉGBEN ÚJJÁSZÜLETŐ VILÁG. Ford. Szikszay Dénes. I. m. 157–159. Mindazonáltal amikor az angol preraffaeliták rendre kiállították antiakadémikus képeiket a Királyi Akadémián, s főként amikor 1863-ban – a francia impresszionista mozgalom kezdősebességét megadó Salon des Refusés kiállítás megrendezésének évében – Millais-ból teljes jogú akadémikus lett, a preraffaeliták már kevésbé korholták az Akadémiát, s a mozgalom ostromló lendülete megtört. A festők egyre inkább a maguk egyéni útját járták.

<sup>6</sup> Vö. G. H. Fleming: ROSSETTI AND THE PRE-RAPHAELITE BROTHERHOOD. London, Rupert Hart-Davis, 1967. 78–79.

– Shakespeare romantikus eszményítésére, kultikus tiszteletére vö. Dávidházi Péter: „ISTEN MÁSODSZÜLÖTTJE”: A MAGYAR SHAKESPEARE-KULTUSZ TERMÉSZETRAJZA. Budapest, Gondolat, 1989. 1–377. és Péter Dávidházi: THE ROMANTIC CULT OF SHAKESPEARE: LITERARY RECEPTION IN ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVE. Houndmills, Basingstoke and London, Macmillan; New York, St. Martin's Press, 1998. 34–107., 164–195.

<sup>7</sup> William Shakespeare: SOK HÚHÓ SEMMIÉRT. Ford. Mészöly Dezső. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI II. VÍGJÁTÉKOK. A kísérő tanulmányt Géher István írta. A jegyzeteket Borbás Mária állította össze. Budapest, Európa, 1988. 685.

<sup>8</sup> Vö. Peter Nahum–Hilary Morgan: BURNE-JONES, THE PRE-RAPHAELITES AND THEIR CENTURY. London, Peter Nahum Ltd., 1989. I. 37., II. Plate 15a. – 1880 és 1885 között Bernhard Smith is rajzsortozatot készített a SOK HÚHÓ SEMMIÉRT-hez.

<sup>9</sup> Lásd: Percy H. Bate: THE ENGLISH PRE-RAPHAELITE PAINTERS. THEIR ASSOCIATES AND SUCCESSORS. London, Bell, 1899. 54.

tetlenül megengedhette magának ezt a képszerkesztői leleményt: bár a preraffaeliták becsülték tehetségét, méltányolták preraffaelita vonzalmait, s fontolóra vették, hogy soraikba fogadják, Deverell formálisan nem volt a Preraffaelita Testvériség tagja, s korai halála végül is megakadályozta bevéasztását.

Deverell festményének sikeréhez két további tényező is hozzájárult. Az egyik az, hogy humorérzékét nem átalotta a festővásznon is érvényesíteni: a bolond – keresztbe vetett lábával, kitartott karjával és hátraszegett fejével – szemmel láthatóan bolondulásig élvezi szomorú énekét, s így valamelyest ellensúlyozza Orsino melankóliáját (ha nem is annyira, mint a Shakespeare-vígjáték Malvoliót gúnyoló, de Orsinót is megcélzó komikus mellékselekménye). Más preraffaelita művészek, ha rajzaikban megengedték is maguknak az iróniát, sőt a karikatúrát is (mint Rossetti az *AHOGY TETSZIK* III. felvonásának 3. színét illusztráló *PRÓBAKÓ ÉS JUCI* című 1846-os profilvázlatán), a festészetet többnyire akkor is méltóságteljesen emelkedett közegnek tartották, ha törénetesen vígjátékokat illusztráltak.

Deverell *VÍZKERESZT*-képeének másik nagy előnye, hogy a festő nem a shakespeare-i színpadkép – egy meghatározott előadás – aprólékos visszaadására törekedett, hanem szabad – festői – teret adott saját alkotó képzelete érvényesülésének, s ezáltal sokkal hívebben tudta kifejezni a jellemek shakespeare-i jellegét és szerepét, mint ha Shakespeare amúgy is csupán jelzyszerű színiutasításait, díszleteit kívánta volna leképezni, lefesteni, utánozni.

Deverell az *AHOGY TETSZIK* IV. felvonásának 1. színét is szerelmet és szellemet, eszményt és humort ötvözve festette meg, amikor bemutatta, hogyan esketi játékosan össze Célia Orlandót ideáljával, a fiúként fellépő, Ganymedesként mutatkozó Rosalindával (*JELENET AZ AHOGY TETSZIKBŐL*, 1853). Az ardennes-i erdő friss szépséggel, tisztán tündököl. Deverell halála után Rossetti megigazította: megszépítette Célia arcát.<sup>10</sup>

Az ardennes-i erdő a főszereplő John Everett Millais *ROSALINDA ÉS CÉLIA* című olajfestményén is, melynek természetes szépségét a preraffaelita mester a sevenoaksi Knole Parkban terítette Rosalinda, Célia és Próbakó köré. A képet a festő 1868-ban állította ki a Királyi Akadémián.

Az elégikus eszményítés Arthur Hughes Shakespeare-illusztrációiban érte el preraffaelita tetőpontját. 1853-ban Hughes ambiciózus vállalkozásba kezd: belefog *ORLANDO AZ ARDENNES-I ERDŐBEN* című festményébe. Orlando és Rosalinda alakja, szerelme, az *AHOGY TETSZIK* légköre, az erdő hangulata egyaránt megigézi. A természeti környezet nagy gonddal s nagy gondban festi: elég egy sötétebb felhő az égen, s a vadrózsák máris becsukódnak. A festőt méh támadja meg, s munkáját olykor hosszú órákra félbeszakítja az eső. 1855-re az olajfestmény elkészül, s Hughes szívdobogva küldi be a Királyi Akadémia éves tárlatára. A huszonöt éves pályakezdő képét az értetlen és támaszkodó zsűri visszautasítja, s a téma iránt már-már vallásos áhítatot érző festőt hosszú várakozásra kényszeríti.

Mit tehet a művész? Kifesti a képből Orlandót és Rosalindát, és megfesti a hosszú várakozást. A festmény címe most *HOSSZÚ JEGYESSÉG*. Orlando helyére ifjú pap kerül, aki hosszú barna kabátban és nagy karimájú barna kalapban felfelé veti gondterhelt, szomorú, tűnődő tekintetét. Rosalinda egykori helyén a pap fiatal jegyese áll, selymes fényű, világoszöld ruháját sok árnyalatban játszó lila köpeny öleli körül. Finoman meg-

<sup>10</sup> Richard Ormond: *THE PRE-RAPHAELITES AND THEIR CIRCLE*. Birmingham, The City of Birmingham Museum and Art Gallery. (Évszám és lapszám nélkül.)

festett, négyötödös profilban ábrázolt tiszta arcát kissé megemeli, ragyogó szemét a pap felé fordítja s egy bükkfa törzsére szegzi, melynek kérgébe neve van bevésve: AMY. Régóta ott lehet már: befutotta a borostyán. A páros magány páratlanul bensőséges; Amy közel húzódik jegyeséhez, kezük gyengéden kulcsolódik, fejük fölött leveles ág hajlik félkörben, s a jelenetet kitárt szirmú, napsütötte vadrózsák szegélyezik lefelé hajló ívben. Amit a sors szétválasztott, azt a természet természetes mozdulattal s mármár panteista rokonszenvvel köti össze. Páfrány, moha, repkény, rózsaaág és falomb más-más árnyalatú zöldjéből kiragyog Amy ezüstös fényű, világoszöld, leveles ágakkal díszített szoknyája. A szétterülő páfrány fénnel cirmos ága szerencsére a viktoriánus háziállattá szelídült shakespeare-i oroszlán: az obligát hű eb egy részét is takarja, s az ágakon vígan játszadozó vörösesbarna mókusok sem túlságosan feltűnőek. Jelenlétük azért alkalmasint közrejátszott abban, hogy a Királyi Akadémia kényes ízlésű válogató zsűrije Hughes új képét 1859-ben elfogadta, és végre kiállította. Döntéséhez bizonyára hozzájárult a képet kísérő, mottóként használt Chaucer-idézet is: „*Hisz azt, mi édes, hogyan ismered fel, / Ha keserűt nem ízléltél soha?*”<sup>11</sup>

Az AHOGY TETSIK egyes motívumai – rangrejtve, lefedve, lefojtva – mégis ott lappanganak a képen. Az ardennes-i erdő mohos fái a festményen is feltűnnek. A kép papjának is megvan a shakespeare-i előképe: a szeszélyes fiút alakító Rosalinda–Ganymedes elmeséli Orlandónak, hogy – megjátszva a szeszélyes lányt – úgy kikúrált a szerelemből egy szerelmes fiút, hogy az „*elvonult valami zugba szerzetesnek*”.<sup>12</sup> Sőt a trónbitoló Frigyes is, aki nagy haddal az ardennes-i erdőbe indult, hogy bátyját megölje, amikor az erdő szélén egy öreg remetével találkozott, annak néhány szavára eltért „*szándéktól és a földi világtól*”;<sup>13</sup> eltért, megtért s elhatározta, hogy ezután szent életet él. Hughes férfialakja Shakespeare Orlandojától örökölte „*gesztenyebarna*”<sup>14</sup> haját, sőt azt a szokását is, hogy kedvese nevét a fák kérgébe vési.<sup>15</sup> S úgy jelenik meg Hughes képen az eszményített nőalak is, ahogyan Shakespeare vígjátékában Rosalinda:

*„Kedves pirosság volt az ajkain,  
Kissé érettebb, ragyogóbb pirosság,  
Mint az arcán: égő rózsza az egyik,  
A másik meg halovány rózsaszín.”*<sup>16</sup>

Hughes e rózsákat – a nagyobb nyomaték kedvéért s a háromórás eső elálltát kívárva – nagy műgonddal külön is ráfestette a képre. Az AHOGY TETSIK-ben azonban Phoebe festi le ilyenek a fiúruhába öltözött Rosalindát, akit fiúnak néz, és szerelmes szóval idealizál. A HOSSZÚ JEGYESSÉG címéből is kitetszik a shakespeare-i eredet; Rosalinda szerint „*Az idő emberenként más-más sebességgel halad... nagyon is vánszorog egy fiatal lánnyal a jegyváltás meg az esküvő közt: ha csak egy hét választja is el a kettőt, az idő úgy totyog, hogy hét hosszú esztendőnek tetszik.*”<sup>17</sup> Ám a HOSSZÚ JEGYESSÉG-ből hiányzik a shakespeare-i humor, és a képen magára marad az ideál.

<sup>11</sup> Geoffrey Chaucer: TROILUS ÉS CRESSIDA. Ford. Képes Júlia. Budapest, Kosmosz Könyvek, 1986. 43.

<sup>12</sup> William Shakespeare: AHOGY TETSIK. Ford. Szabó Lőrinc. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI II. 747.

<sup>13</sup> I. m. 789.

<sup>14</sup> I. m. 752.

<sup>15</sup> I. m. 734., 739., 742., 746.

<sup>16</sup> I. m. 758.

<sup>17</sup> I. m. 744.

Hughesnak az AHOGY TETSZIK-kel való hosszú jegyessége 1872-ben szerencsés véget ért. A festő ekkor már elismert művész volt, és nem kellett attól tartania, hogy Shakespeare-illusztrációját a Királyi Akadémia visszadobja. Három erdei jelenetet is megfestett a drámából, s munkáját az Akadémia még az évben kiállította. A három szín boltozó címe immár nyíltan s büszkén hirdeti shakespeare-i szóval: AHOGY TETSZIK.

A középső kép jobb oldali előterében Orlando fekteti gyengéden földre az elcsigázott Ádámot. Az ősz hajú, ősz szakállú hűséges szolga átkulcsolja Orlando nyakát. Orlando Ádám fölé hajlik, karját fogja, fejét óvja, arcába pillant, aggódik érte. Hátrább a képtér középső övezetében a száműzött idősebb herceg ül nagy fa alatt, forrás mellett, s nemesurak kíséretében ebédelni készül. A csoporttól balra Amiens áll, lantját pengeti, s a többiekkel együtt énekel. Dala az AHOGY TETSZIK II. felvonásának 7. színeből való, szövege a kiállítási katalógusban is olvasható:

*„Zúgj, tél, zúgj, viharozz,  
Nem lehetsz oly gonosz,  
Mint az emberi szív;  
Nem látni, hogy ki vagy,  
Nem látni a fogad,  
Mikor belénk hasít.  
Hajhó, ihajhó! a zöld tavasz ébred,  
A barát elárul, a csók csupa méreg:  
Hajhó, tavasz ébred!  
Oly édes az élet!”<sup>18</sup>*

Bár a jelenet, mint a kép, erdei idillbe olvad, a szöveg – ha a kép nem is – kezdet emel az idillre, s a „Zúgj, tél” a LEAR KIRÁLY „Fújj, szél”-viharának előszele.<sup>19</sup> Hughes szépiató szándékára jellemző, hogy a festmény csak a katalógusban közölt shakespeare-i szöveggel együtt válik fenyegetett idillé, önmagában szemlélve legfeljebb az agg szolga elhanyagolt fáradsága kelthet vizuális kétséget, ám őt is karjában tartja, szeretettel gondozza Orlando, ki csak a drámában ront kivont karddal a falatozni készülő hercegi udvarra, amely jó szóval s jó szívvel amúgy is önként kínálja a jó falatot.

Még idillibb és idealizálabb a középső képet közrefogó két szárnykép. Bal felől Juci évődik Próbakővel (III. 3.), körülöttük kecskék legelésznek. Jobb felől Rosalinda tűnik fel a nyírerdő tisztásán Ganymedes fiúalakjában, pörge kerek kalapot visel hetyke tollal. Egyik lába előrelelendül, a másik térdben hátrahajlik. Figyelmesen, ábrándosan szemléli fába vésett nevét. Tőle balra Orlando szerelmes verse simul egy páfránylevélre, egyes szavai kibetűzhetők (III. 2.). Az erdei idillt őzek teszik teljessé. Figyelnek, mint Rosalinda. Mindhárom jelenet lírai fényben fürdik.<sup>20</sup>

Az idilli, elégikus eszményítést nemcsak azok a képek szolgálják, amelyeket Hughes bemutat, hanem azok is, amelyeket nem fest meg. Válogatásából kimarad Olivér és Orlando, valamint Frigyes és az idősebb herceg konfliktusa, melyet Shakespeare fe-

<sup>18</sup> I. m. 732.

<sup>19</sup> William Shakespeare: LEAR KIRÁLY. Ford. Vörösmarty Mihály. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI III. TRAGÉDIÁK. A kíséző tanulmányt Géher István írta. A jegyzeteket Borbás Mária állította össze. Budapest, Európa, 1988. 672.

<sup>20</sup> Vö. Mary Bennett: ARTISTS OF THE PRE-RAPHAELITE CIRCLE. THE FIRST GENERATION. Catalogue of Works in the Walker Art Gallery, Lady Lever Art Gallery and Sudley Art Gallery. London, Lund Humphries, 1988. 60–61.

nyezetően felnöveszt, hogy aztán vígjátéki fordulatossággal feloldjon. A feloldás mint megoldás súrolja a hihetőség határát, maga sincs híján az utópisztikus eszményítésnek, de Shakespeare meg tudja teremteni a lírai játékosságnak azt a mesés varázsát és komikus közegét, amelyben minden úgy alakulhat, ahogy éppen tetszik. Az AHOGY TETSZIK a kései Shakespeare romantikus színművei felé is mutat:<sup>21</sup> ezért dajkálta magában oly kitartó szeretettel és fokozott idealizálással a késő romantikus Hughes, aki az idillikus, elégikus eszményítés jegyében fogant illusztrációra azzal tette fel a preraffaelita koronát, hogy a kompozíciót a középkori hármas osztatú oltárképek mintájára triptichonba rendezte.

## II. Naturalista részletezés

A preraffaelita Shakespeare-illusztrációkat – mint a preraffaelita festészetet és grafikát általában is – nemcsak a kései romantika, hanem a korai naturalizmus értékhorizontja és formarendje is meghatározta. Az e tekintetben jellegzetes példasor élére Hunt illusztrációja kívánczik A KÉT VERONAI NEMES-hez.

### 1. Kép és színpadkép

Ha Hunt CLAUDIO ÉS IZABELLA páros portréján érzelmesen élét vette a drámai konfliktusnak, VALENTIN MEGMENTI SZILVIÁT PROTEUSTÓL (1851) című olajfestményén A KÉT VERONAI NEMES legdrámaibb pillanatát választotta témául. A komédia fordulópontját festette meg, ahol az álnok Proteus erőszakkal akarja magáévá tenni a vonakodó Szilviát (V. 4.). Valentin megvédi Szilviát, és megleckézteti Proteust, a hűtlen barátot, amiért ketős hitszegéssel barátja szerelmére vetett szemet, és elhagyta saját szerelmét, Júliát.

Hunt a jelenetet teljes részletességgel, sőt aprólékos részletezéssel illusztrálja. Ha a Shakespeare-dráma színiutasítása szerint Valentin váratlanul „előlép”,<sup>22</sup> akkor Valentin Hunt képen is előreveti lovagi páncélba burkolt, aranyló fényben ragyogó bal lábát. Ha Shakespeare Valentinja közbelép, amikor Proteus erőszakra vetemednék Szilviával szemben, akkor Hunt Valentinja is Proteus és Szilvia közé lép, Proteust eltaszítja, Szilviát magához vonja. Ha a Shakespeare teremtette Valentin komor szóval mondja a bűnös barátnak: „Engedd, gyalázatos, hozzá ne érsz, / Te elfajzott barát, te!”<sup>23</sup> akkor a Hunt festette Valentin is komoran pillant Proteusra, s nyitott szája, keserű ajka a shakespeare-i modell nyelvén szól, az ő indulatával beszél. Ha Shakespeare Júliája fiúruhába bújt, akkor Hunt Júliája is apródruhát visel. Ha a Shakespeare megformálta Júliát Proteus Sebestyén néven szolgáljaul fogadja, s Júlia gyűrűjét vele küldi el Szilviának, ki az ajándékot visszautasítja, akkor a Hunt ábrázolta Júlia is feltűnő mozdulattal húzza le háta mögé tett kézzel ujjáról az őt igazoló, őt azonosító és Proteust vádoló gyűrűt.

A megfestett alakok drámai jellemét és helyzetét, kapcsolatuk shakespeare-i párhuzamait Hunt színhasználata s a figurák elhelyezése is sugallja. Valentin haragját köpevényének mélyvörös színe is kifejezi, Szilvia ártatlanságát virágokkal díszített fehér ru-

<sup>21</sup> Rosalinda az AHOGY TETSZIK-ben – az összegabalyodott szerelmi szálak kibonyolítása előtt – azt állítja, hogy háromszendős kora óta barátkozik egy varázslóval. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI II. 779. Prospetto A VIHAR-ban maga a varázsló.

<sup>22</sup> William Shakespeare: A KÉT VERONAI NEMES. Ford. Szabó Magda. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI II. 274.

<sup>23</sup> Uo.

hája is érzékelteti. Júlia–Sebestyén e pillanatban még Proteus szolgálatában áll: kendőjének világospirosa gazdája pantallójának színével egyezik, apródnadrágjának lilája Proteus kalapján is feltűnik, mellényének aranszínű mintával díszített sötétbarnája Proteus mellényének színére és mintázatára rímel. Az igazságosztó Valentin középben áll, a bűnbánó Proteus oldalt térdel. Valentin kissé hátraszegett fején feszesen áll a nemesi föveg, Proteus hajadonfőtt, lehajtott fejjel pillant maga elé, kalapja a földön fekszik. Júlia riadtan bámul előre, hátát egy fának támasztja, egyensúlyát bármikor elvesztheti – a Shakespeare-darabban el is ájul, amikor Valentin egy szeszélyes pillanat megbocsátó hevületében felajánlja Szilviát a bocsánatot kérő Proteusnak, hogy aztán végül mégis maga keljen nászra Szilviával és Proteus Júliával.

A shakespeare-i modell és a hunti illusztráció minuciózus csereszabatossága a legkisebb részletekre is kiterjed. Ha Júlia Proteus küldöttként szomorúan viszi gazdájához Szilvia festett arcképét (IV. 4.), s megbámulja a lány fejdíszét, Hunt is megfesti az arany fejéket. Ha Júlia Szilvia haját rőt barnának, a magáét aranynak mondja,<sup>24</sup> Hunt is ilyennek festi kettejük haját. Ha Shakespeare a leleplező jelenetet erdőbe helyezi, Hunt is elzarándokol 1850 novemberében a sevenoaksi Knole Parkba, s az ottani bükkösben festi meg a sötétbarna fatörzseket, a fényfoltos kanyargó utat, a rozsdabarna őszi levelekkel borított füves tisztást s az előtérben külön-külön a leveleket és gombákat. Az egyik gomba kalapja kicsinyített mása Proteus kalapjának. Ha Shakespeare mellékszereplőkként számkivetett útonállókat is felléptet, akik foglyul ejtik Milánó hercegét és Thuriót, Valentin nyúl szívű vetélytársát, Hunt is megfesti őket mellékalkokként, egy csoportban, kicsinyítve, jobboldalt, hátul.

A nagyobb preraffaelita nyomaték kedvéért a festő csupa preraffaelita modellt használt. Proteus alakját a csoport baráti köréhez tartozó ügyvédről és újságíróról, James Aspinalról mintázta, Valentinét egy másik ügyvédéről, Lennox Hannayról, Szilviát Elizabeth Siddalról. A kép ki is vívta a preraffaeliták nagy védelmezőjének és szószólójának, John Ruskinnak elismerését, aki a művészi felfogásmód megalapozottságáért, a részletek természetűségéért, a színek ragyogásáért, Valentin láncszemekből font aranycsillogású mellvértjéért és a mellvértet borító sötétvörös bársonyköpeny kidolgozottságáért egyaránt lelkesedett.<sup>25</sup> S mi több, a ruhákat maga Hunt tervezte és készítette! A részletek pontosak. A körvonalak élesek. A páncéllapok fényesek. Lehete-e Shakespeare-illusztráció sikerültebb?

Bizony lehetne. Hunt minden mesterségbeli tudása ellenére is a Shakespeare-dráma és a preraffaelita illusztráció, sőt a preraffaelita program és gyakorlat is bittal esketett nászban, feszengve él együtt a képen. Hunt lelkiismeretesen leltározza a Shakespeare-komédia válságos ütközőpontjának minden részletét, de adós marad mindazzal, ami a vígjátékban víg és játékos. Ezért nem tudja átfordítani az irodalom nyelvéről a festészet közegébe a komédia lényegét, shakespeare-i szellemét.

Másrészt Hunt közlendőjének megemelt komolysága megkívánta az igazságot osztó, felelősségre vonó főalak kiemelését. Valentin ezért középben áll, Proteus jobboldalt bűntudatosan térdepel, Szilvia, Proteus ellentéte, az ellentétes oldalon, Valentin óvó kezének védelmében térdel, mellette az ugyancsak becsületes, de Valentinnál jóval alacsonyabb Júlia kap helyet. A preraffaelita festő didaktikusan rendezett illusztrációjá-

<sup>24</sup> I. m. 267.

<sup>25</sup> Vö. Archdeacon W. Farrar and Mrs. Meynell: WILLIAM HOLMAN HUNT. HIS LIFE AND WORK. London, Art Journal Office, 1893. 3. – Andrea Rose: THE PRE-RAPHAELITES. Oxford, Phaidon, 1981. 9. tábla.

val raffaelita gúlakompozíciót alkotott.<sup>26</sup> Szilviának, hogy elérje Valentin védő kezét, S vonalban ki kell csavarnia derekát. Térden álló kontraszt. A Preraffaelita Testvériség mint késő romantikus irányzat a viktoriánus festészet ellenmozgalma volt, ám mégsem tudta elkerülni azt, ami ellen fellázadt: a viktoriánus moralizálást és a naturalista részletezést. Ezért vált A KÉT VERONAI NEMES Hunt bemutatásában inkább színpadlássá, mint színszerűvé, inkább didaktikussá, mint drámaivá, inkább prédikációvá, mint vígjátékká.

## 2. Ábrázolás és allegória

A moralizálás és részletezés még szembeötlőbb Hunt 1851-ben festett képén, A ROSSZ PÁSZTOR-on. A festményt 1852-ben állította ki a Királyi Akadémián. Mottóul Edgar dalt választotta a LEAR KIRÁLY III. felvonásának 6. színéből:

*„Ébren vagy-e, alszol-e, fürge juhász?  
Tilosba kalandoz a juh.  
Szácskádnek egy hangja elég, s juhodért  
Szíved sosem érheti bú.”<sup>27</sup>*

A tragédiában Edgar éneke drámaian találó és költőien talányos. Ki a fürge juhász, a rossz pástor, aki veszni hagyja a gondjaira bízott értékeket? Lear maga, aki hízelkedő lányai közt osztja fel országát, és eltaszítja magától a szűkszávú, igaz szívű Cordeliát? Vagy Gloster, aki hitelt ad fattyú fia rágalmainak, és elűzi hűséges fiát, Edgart? Vagy Goneril és Regan, aki kisémmizi, megalázza, örületbe kergeti agg atyját? Vagy Cornwall, aki már a következő jelenetben kirúgja Gloster szemét? Avagy Edmund, aki a machiavellista konok következetességével sorban elárulja Edgart, Glostert, majd Albant, Gonerilt és Regant is, győztes csata után sem tud bölcsen kormányozni, nem képes

<sup>26</sup> A gúlakompozíció már Hunt vázlatrajzán is feltűnik: a négy alak közül a középen álló Valentin a legmagasabb. Szilvia a rajzon még ferde testhelyzetben Valentin előtt térdel, nem mellette. Bal kezével Valentin kardjának markolatát érinti, jobb kezével a lovag jobbjaiba kapaszkodik. Lásd J. A. Gere: PRE-RAPHAELITE DRAWINGS IN THE BRITISH MUSEUM. London, British Museum Press, 1994. 15. A festmény szerkezete még inkább Raffaello kompozíciós megoldását idézi vissza, mivel itt Szilvia Valentin oldalán térdel, mint a túllodalon Proteus. – A preraffaelita festővel olykor két háromszög űz raffaellói tréfát. Ez történik Rossetti „FÜRGE LÁBAKKAL SZÓKELL / A HÖLGY-SZOBÁKBAN LÉHA LANTZENÉRE” című 1850-es tollrajzán, mely egy akvarell vázlata. A rajz címét Rossetti a III. RICHÁRD I. felvonásának 1. színéből, Gloster drámakezdő bemutatkozásából vette, s a vázlat alsó szegélyén is feltüntette. (William Shakespeare: III. RICHÁRD. Ford. Vas István. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI I. KIRÁLYDRÁMÁK. A bevezetőt és a kísérő tanulmányt Géher István írta. A jegyzeteket Borbás Mária állította össze. Budapest, Európa, 1988. 949.) A kompozíciót két közös alapú, ellentétes csúcsháromszög határozza meg. Az első (felső) háromszög bal oldalát két mohó tekintetű fiatal férfi, jobb oldalát egy kéjsóvár öregember s egy kis apród, csúcását egy lantot pengető táncoló lány fölé magasodó komoly, elmerengő leányfej alakítja ki. A második (alsó) háromszög csúcsa egy tánclepiést próbáló kislány megemelt cipőjének orra. A fellobbant képzelettel ábrázolt táncos jelenetet torz majom figyel. A két háromszöget egy jobboldalt álló oszlop ellensúlyozza. Az oszlop függőlegesét a róla lecsüngő, rajta tekeredő kötél és a groteszk majom farka lazítja fel. Ha a természet Glostert megfosztotta „minden szép aránytól” (uo.), s becsapta természetével, ha torz alakjával Gloster nem játszhatja a szerelmezt „vizsláló nimfák előtt” (uo.), s ha Shakespeare Gloster beszédét trópusokkal – metaforákkal, metaforákból eredő megszemélyesítésekkel – telíti, Rossetti illusztrációja is találékony vizuális metaforával él, amikor Glostert távolabbról vizslató rút majommal azonosítja. A metaforikus azonosítás – minden didaktikus magyarázat vagy szolgai képmásolás nélkül – egyszerűs-mind találó és rátaláló vizuális jellemképet is ad.

<sup>27</sup> William Shakespeare: LEAR KIRÁLY. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI III. 686.

uralkodni sem az országon, sem önmagán, s végül felkötteti a fogoly Cordeliát? Alkalmasint mindegyik külön-külön és együttvéve.

S ki a rossz pásztor Hunt képén? Nem lehet más, csak a fürge juhász, aki nem törődik nyájával, és menyecskével játszik. A juhok elszélednek, s a búzatáblába is elkóborolnak. A pásztor a menyecske mellett térdel, átkarolja nyakát, s egy aranyló halálfejes lepkét mutat neki aggodalmasan. A lány kigúnyolja a pásztor babonás félelmét, ám éppoly tudatlan és gondatlan, mint a pásztor, hiszen vörös szoknyás ölében éretlen zöld almával etet egy bárányt.

A shakespeare-i mottó ismeretében a néző shakespeare-i motívumokat keres a képen. A lepke volna az? A LEAR KIRÁLY V. felvonásának 3. színében a megengesztelődött Lear valóban „*arany lepkék*”-ről<sup>28</sup> beszél Cordeliának, s idilli hangulatban álmodozik arról, miként tölti majd idejét legkisebb lányával dalolva, imádkozva s nevetve – miközben mindkettő Edmund foglya, és Edmund közvetlenül az idilli ábránd után utasítja tisztjét Cordelia felakasztására. Ám e lepke Shakespeare tragédiájában teljesen jelentéktelen, Hunt képén viszont a szó szoros értelmében előtérbe kerül, kiemelt fontossága van.

Vagy a zöld szín révén függ össze dráma és kép, mivel – amint W. Farrar és Mrs. Meynell állítja – „*Shakespeare tudta, hogy... a zöld búza árt a birkáknak, sőt el is pusztítja őket*”?<sup>29</sup> De a képen a búza nem zöld, hanem sárga, az érett, telt kalászkok a tűző nyári napban lehajló fejjel ragyognak, s a fűzfák szegélyezte patak is majdnem teljesen kiszáradt a szikkasztó forróságban.

Vagy a rossz, gondatlan pásztor morális megrovása az összekötő kapocs? Ez azonban olyannyira általános, elvont és allegorikus összefüggés, hogy szálára nemcsak a LEAR-dráma és a Hunt-kép, hanem egy sor más mozzanat is felfűzhető: Huntnak az 1848-as chartista felvonulásban való részvétele, keresztényszocialista meggyőződése,<sup>30</sup> sőt akár János evangéliumára való célzása is (10, 11–14), melyet a kép angol címe (THE HIRELING SHEPHERD) is hitelesít a „hireling” szó „béres”, „napszámos” jelentésével.

1897-ben Manchester polgárai megvásárolták Hunt képét. A festő ekkor maga fedte fel előttük alkotói szándékát, festményének a LEAR-mottóval való kapcsolatát és a képével megcélzott jelentést. Képét az Anglikán Egyházat veszélyeztető szektás szakadárak megleckéztetésére festette, az ő „*hivalkodásuk*” és „*kötelességmulasztásuk*” ellen vetette vászonra. „*Shakespeare dala olyan pásztort mutat be, aki elhanyagolja igazi kötelességét, a juhok őrzését. ...A zavaros fejű lelkipásztorok típusa volt ő, akik ahelyett, hogy nyájukat szolgálnák, mely állandó veszélyben van, olyan kérdésekkel foglalkoznak, amelyek értéktelenek bármely emberi lélek számára. ...Elsődleges művészi célom az volt, hogy ne drezdai porcelán pásztorfigurákat fessek, hanem valódi pásztort és valódi pásztorlányt s teljes napfényben fürdő tájat a buja nyár minden színével, tekintet nélkül bármilyen korábbi természetfestő megelőző mintájára.*”<sup>31</sup>

Az értelmezés maga is értelmezésre szorul. Ha Huntnak az volt a célja, hogy valódi pásztort s igazi pásztorlányt fessen izzó nyári tájban, célját kétségkívül elérte. Az előtérben térdeplő, jobb kézzel a földnek támaszkodó, bal kézzel a lányt átkaroló, profil-

<sup>28</sup> I. m. 728–729.

<sup>29</sup> Archdeacon W. Farrar and Mrs. Meynell: WILLIAM HOLMAN HUNT. HIS LIFE AND WORK. 9. Vö. William Shakespeare: KING LEAR. Ed. Kenneth Muir. London and New York, Routledge, Arden Edition, 1993. 125. Jegyzet a III. 6. 43. sorához.

<sup>30</sup> Vö. Leslie Parris: THE PRE-RAPHAELITES. London, Tate Gallery Publications Department, 1966. 4.

<sup>31</sup> Vö. Andrea Rose: THE PRE-RAPHAELITES. 11. tábla.

ban ábrázolt energikus férfi éppoly valóságos, mint a földön ülő, kissé hátrahajló, szembenézetben bemutatott lány, akinek még lába körmét is kirajzolta az ecset hegye. Nem kisebb aprólékosággal van megfestve a lány ölében ülő bárány körme, rózsaszín orra s a halálos harapás az éretlen almában. A középtérben jól kivehetők az elbitangolt juhok, s a szemet a háttérbe vezeti a faszor a felhős kék égbe másolódo, perspektivikusan kisebbedő lombkoronával. A vonaltávjat és a levegőtávjat, az előtér, középtér és háttér elrendezése, a képtérnek minuciózusan megrajzolt emberekkel, állatokkal és fatörzsekkel való betöltése, a telített színekkel megfestett rőtörös szoknya, méregzöld patakpart, fűzöld rét, sötétsárga búzatábla valóban valóságghússágre tör, s nem a késő középkor vagy a kora reneszánsz, hanem a kezdődő naturalizmus szemléletmódja és formarendje szerint teszi kicsattanóan érzékletessé a látványt. A kép lekerekedik és önállósul.

A nézőnek nem jutna eszébe, hogy benne a felekezeti szektarianizmus bírálátát lássa, vagy a LEAR KIRÁLY konfliktusának megjelenítését szemlélje, ha Hunt allegorikus értelmezése és shakespeare-i mottója nem terelné ebbe az irányba csodálkozó figyelmét.<sup>32</sup> A pásztor és a lelkipásztor e képen úgy viszonyul egymáshoz, mint a Holt-tenger sós partján OOsdoomban festett lompos szőrű, kiéheztetett kecskebak az ószövet-ségi bűnbakhoz (A BŰNBAK, 1854–1855).<sup>33</sup>

A látvány naturalisztikus valóságghússége és allegorikus célzatossága A ROSSZ PÁSZTOR-ban azzal a váratlan művészi következménnyel jár, hogy voltaképpen nem a Hunt-kép illusztrálja a LEAR-mottót, hanem a mottó a képet.

### 3. Vázlat és kidolgozás

A preraffaelita Shakespeare-illusztrációk egy részének naturalisztikus törekvéseiből következik, hogy a vázlat nemritkán sikerültebb és shakespeare-ibb, mint a kidolgozott kép.

Vázlatos voltának köszönheti magas művészi színvonalát és illusztratív kifejezőerejét Ford Madox Brown LEAR ÉS A BOLOND A VIHARBAN című, 1844-ben készült tollrajza, mely a LEAR KIRÁLY III. felvonásának 2. színét jeleníti meg takarékos eszközökkel és lényegre szorítókozó formatervvel.

A képen a vihar az úr, dühöngő dinamikáját a sötétre satírozott és fehéren hagyott, lavírozott és világos sávok kemény kontrasztja és lüktető térritmusa, eget s földet egybekavaró vad vonalvezetése, balról jobbra száguldó vízszintes sodrása és rézsútos vereése egyaránt kifejezi. Lear hajadonfőtt áll, mint aki koronáját elajándékozta, ősz haja s szakálla lobog a szélben. A bolond fején ott van a koronaszerű csörgősipka, melyet

<sup>32</sup> Vö. Leslie PARRIS: THE PRE-RAPHAELITES. 4–5.

<sup>33</sup> Az allegorikus üzenetet Hunt nem bírta a kecske szarvai közé kötött törös szalagra és a háttér rikítóan narancssárga, aranylila naplementéjére, hanem a kép keretére is ráírta: Ésaia 53, 4; 3Mózes 16, 22. Az előtér naturalista. A láthatár giccses. Az általánosítás rászorul a keret felmutatta idézetre. A festményt még a preraffaeliták és Hunt avatott védelmezője, John Ruskin is elutasította. Vö. Andrea ROSE: THE PRE-RAPHAELITES. 18. tábla. – A festményről 1861-ben Charles Mottram metszetet készített. Allen STALEY, Martha M. EVANS, Pamela M. FLETCHER, Yael KSANDER, Lisa R. LEAVITT, Jason M. ROSENFELD, and Paul TABOR: THE POST-PRE-RAPHAELITE PRINT. Etching, illustration, reproductive engraving, and photography in England in and around the 1860s. New York, the Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University in the City of New York, 1995. 21–22. – Hunt váltott kecskével dolgozott. Ha az egyik elpusztult, vásárolt másikat. Az állatnak még élőnek, de már-már holtak kellett lennie. Az egyik éhes kecske egy éjjel betört a festőhöz, és fejére döntötte a sátrat. A kietlen vidék is veszélyes volt, rablók jártak a közelben. A festő kezében ecsetet, keze ügyében karabélyt tartott.

kezével tart, véd, óv. Lear megbomlott elmével magasra tartja, égnek emeli két karját: mozdulata panaszolja sorsát, de egyszersmind vádat is emel, és kihívja az ellenséges istenek haragját. A bolond összehúzódkodik. Lear szembefordul a viharral, arcán dac és kétségbeesés, szenvedély és szenvedés. A bolond hátat fordít az orkánnak, arca nem látszik, védi magát. Lear két lába esendően áll egymás mellett. A bolond egyik lába előrébb, a másik hátrább feszül: megtartja egyensúlyát. Lear alakja hatalmas, a képmagasságnak majdnem teljes függőlegesét kitölti. A bolond behajtott térdel áll s előrehajol, feje jóval Learé alatt. Lear lobogó, hullámozó köpenyét a rohanó, örvénylő fergeteg hátracsapja, és felkapja, ruhája, alakja elválaszthatatlan a gomolygó felhőktől: a kozmikus vihar egyszerre tombol benne s kívülről. A bolond összefogja ruháját: nem bolond nagyobb kockázatot vállalni, mint amennyi okvetlenül szükséges. Lear mellett a bajban is kitart, urát követi, de bolondériáját bírálja, s a helyzettel reálisan számot vet. Mint az illusztrált jelenetben, a remekbe sikerült rajzon is, Lear monumentális alakja tragikus, a bolondé komikus, sőt szellemes, s a két véglet egymást erősíti. A vázlat takarékos eszközökkel sokat sejtet.

Kidolgozott képein Brown bőkezűen festi fel, zsúfolja össze a LEAR-ból vett motívumokat, de gondosan kimunkált festményein jóval kevesebbet nyújt, és amit ad, az szellemében sokkal kevésbé shakespeare-i, mint a tollrajz.

Az ígéretes rajzvázlatokból kidolgozott CORDELIA OSZTÁLYRÉSZE (1866–1872) a tragédia expozícióját (I. 1.) több alakkal és részlettel festi meg, mint Shakespeare maga, s a képen még egy kutyát is elhelyez. A CORDELIA ÉS NÖVÉREI BÚCSÚJA (1850) először rézkarc-ként vázolja fel a kompozíciót, majd kisalakú olajfestményként részletezi (1854). A CORDELIA LEAR ÁGYA MELLETT (1848–1849) szintén rajzból lett mind kimunkáltabb festmény, mely a LEAR KIRÁLY IV. felvonásának 7. színét illusztrálva a sátorban alvó király és az álmát vigyázó, ébredését váró szánakozó leány bensőséges jelenetét a sátor hátsó falának ablakával a doveri francia táborra s a tengerre nyitja.

Kivált a CORDELIA OSZTÁLYRÉSZE, a legkésőbb keletkezett és leginkább részletezett gouache-akvarell teszi világossá azt, ami számos más preraffaelita képen is szembevető: a naturalista aprólékosság<sup>34</sup> ellensúlyozására más képépítő elvre is szükség van.

### III. Preszecessziós dekorativitás

A képen az ősz hajú és ősz szakállú Lear aranytrónusa sarkába húzódva, lehajtott fejjel, hajadonfőtt ül. Jobb kezével a kormánypalcát, baljával trónja karfáját markolja indultosan, s eszelős dühvel átkozza a tőle jobbra álló, zöld ruhás, fehér fátyolos, hosszú vörös hajú, bánatosan elmerengő Cordeliát, kinek bal kezét és karját két kézzel fogja az érzelmesen fogadkozó, felszegett fejű, aranykoronás, aranyhajú, idealizált francia király.

A zsúfolt kép kompozícióját dekoratív körök, félkörök és gömbök határozzák meg, determinálják túl. Lear díszes, faragott trónszékét szinte teljes körben övezik leányai, alattvalói és vendégei, jobbra a jók, balra a gonoszak, a trón mögött a jelentéktelenek.

<sup>34</sup> Lásd például Arthur Hughes: PROSPERO (más címen FERDINAND ÉS ARIEL), William Bell Scott: ARIEL ÉS CALIBAN (az 1840-es évek eleje), John Everett Millais: ARIEL CSALOGATJA FERDINANDOT (1849). Vö. Peter Nahum–Hilary Morgan: BURNE-JONES. THE PRE-RAPHAELITES AND THEIR CENTURY. I. 47; Mary Bennett: ARTISTS OF THE PRE-RAPHAELITE CIRCLE. 117–118., 128. Shakespeare „romantikus” színműveinek illusztrálására kiváltképpen alkalmatlan a naturalisztikus megközelítés.

A kompozíció körkörös elrendezését, karéjban forduló ívét az alakok arca és tekintete is lendíti. Lear háromnegyed profilban maga elé mered, Cordelia felé fordul, de nem néz rá. A király előtt a földön kiterített térkép: most osztja szét birodalmát. Tekintetének elrévült, merev irányát Kent gondterhelt szemsugara, Lear két karja, az arany kormánypálca és Cornwall karja párhuzamos vonallal, ismétléssel erősíti. A trón mögött elhelyezkedő férfiak frontális elrendezésben állnak; akinek látszik az arca, előrepillant. Leartól balra, négyötöd profilban, a sötét ruhás Regan sanda irigységgel a vörös hajú, vörös stólás Gonerilre néz. Goneril – mint a behajló félkörívben térdeplő Alban és Cornwall herceg – élesen metszett jobb profilját mutatja. Két-két félkörívet rajzol ki Burgundia hercegeinek, Cordeliának s a francia királynak, valamint Kentnek, Regannak és Gonerilnek a feje, a trónus fölött hajló két zöld ág, a trónszék gazdagon díszített, jobboldalt látható lába, a perspektivikusan ellipszissé lapuló asztallap és a felül kifelé görbített asztalláb. Félkörívekben ragyog a bal profilban bemutatott francia király díszes mintázatú aranykoronája. A kormánypálca aranygömbben végződik, párja az asztalon.

A festmény preszeccsziós linearitása, dekoratív formaterve sokat köszönhet Ford Madox Brown ez időben készített színes üveglakmintáinak és Rossetti termékenyítő hatásának.<sup>35</sup>

A preraffaelita Shakespeare-illusztrációk stílusproblémái még szembeötlőbbek John Everett Millais OPHELIA-képén (1851–1852). Millais a HAMLET IV. felvonásának 7. színéből szemelte ki témáját. A királyné így beszél el Ophelia halálát:

*„Egy fűzfa hajlik a patak fölé,  
Mely szürke lombját visszatükrözi.  
Ahhoz vivé ő eszelős fűzérít:  
Csalán-, kakukfű-, torna-, kosborát  
(Ezt pásztorink durvábban nevezik,  
Holtember-ujjnak szűz leányaink),  
Ott egy behajló ágra koszorúját  
Függesztené, s amint kapaszzkodik,  
Egy gonosz ág letört; s ő maga is  
Gyom-ékszerével a síró folyamba  
Zuhant alá. Ruhája szétterülve  
Mint habléányt tartá fenn egy korig;  
Miközben régi nótákból danolt,  
Mint ki nem is gyanítja önbaját;  
Vágy oly teremtmény, ki a víz-elem  
Szülötte és lakója. Csakhamar  
Azonban ittas és nehéz ruhái  
Dallam-köréből levonák szegényt,  
Sáros halálba.”<sup>36</sup>*

Gertrud beszámolójának nemcsak tárgya: pillanata is drámai. Laertes rátöri Claudiusra az ajtót, és fegyveresek élén kéri tőle számon Polonius halálát és Ophelia örült-

<sup>35</sup> Mary Bennett: ARTISTS OF THE PRE-RAPHAELITE CIRCLE. 42.

<sup>36</sup> William Shakespeare: HAMLET, DÁN KIRÁLYFI. Ford. Arany János. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI III. 443.

ségét. A nép lázong, s Laertest királyként élteti. A köznép másik kegyeltje s Claudius másik vetélytársa, Hamlet újra Dániában van, s Claudius jól tudja, hogy a Poloniust ért halálos döfést a királyfi neki szánta. Claudiusnak képzeletben és indulatban már sikerült Laertes élezett bosszújának mérgezett hegyét Hamlet ellen fordítania, amikor Gertrud meghozza Ophelia halálhírét.

A IV. felvonás bővelkedik festői szóképekben és szavakkal megfestett képekben. Claudius Ophelia bánattól bomlott eszét az „*írott kép*”<sup>37</sup> metaforájával jellemzi. Ha Laertes nem vív meg Hamlettel, több-e haragja, mint „*vásznon írott bú*”?<sup>38</sup> – kérdi Claudius festői hasonlattal. Gertrud elbeszélése szemléletesen fest képet Ophelia haláláról.

Erre vállalkozik Millais is, amikor elhatározza: megfesti az ártatlanság tragikus pusztulását. Elizabeth Siddalról rajzolt fejtanulmánya remekbe sikerült. A magas fehér homlok, a törékeny körvonalú, kissé balra hajló megemelt fej, a finoman s magasan ívelő tűnődő szemöldök, a félig csukott szemhéj s az elmerengő, fájdalmas tekintet, a szétnyíló ajak védtelen vonala, a sötétre satírozott, szabálytalanul szétterülő elomló haj, a bal arcél épp csak felsejülő fehér vonala s a haj fekete puhasága, a jobb arcfélen nyugvó homorú, laza árnyék és a kibomló sötét haj folyamatos, gyengéd átmenete, a fekete hajon meg-megcsillanó fehér fény, a szétnyíló hajkoszorú semmibe foszló szakadozottsága, a szabadon hagyott, félig fehér, félig árnyalt ívelt nyak ismételt védtelensége a halál árnyékát művészi megfellebbezhetetlenséggel és póztalan mozdulattal veti a sápadt arca.

Elizabeth Siddal ideális Ophelia volt, nemcsak modellt állt, hanem festett is, s az Ophelia-kép befejezése után egy évvel, tizenkilenc évesen készített tondo-ÖNARC-KÉP-ÉN (1853) már kiütözik az a neuraszténiás hajlam, amely a durva külvilág mind nehezebben viselt kihívásaira 1862-ben, huszonnyolc éves korában, a Rossettivel kötött megromló házasság tragikus záróakkordjaként öngyilkossághoz vezetett.

Millais-t a modell gyenge idegzete és törékeny testalkata kevésbé érdekelte; mint a többi preraffaelita festő, ő is elámult az egykori kalaposlány tartózkodó szépségén, s fellelkesülve a rajz sikerén, tüstént nekilátott a vázlat kimunkálásának.

A fejtanulmányt az elégikusan eszményítő preraffaelita művész készítette. A vázlatot olajfestménnyé a naturalista hajlandóságú Shakespeare-illusztátor dolgozta ki. Ha Shakespeare Opheliája vízbe fúlt, feküdjék vízbe Siddal kisasszony is. Ne sodró patakba, ne sebes folyóba – a modell nem mozdulhat el –, csupán fürdőkádba; ruhája ott is szétterülhet, s miközben ő „*régi nótákból dalol*”, a díszes öltözék „*mint habléányt*” annál könnyebben fenntarthatja egy korig, mivel a fürdővíz mélysége elhanyagolható, s a fürdőkád alja alkalmas támasztékul szolgál. Utilitarizmus és naturalizmus ikertestvérek. Siddal kisasszony – szemben Opheliával – gyanította önbaját, s félt, hogy megfázik. A gyakorlatias festő – aki semmit sem bízott a képzeletre, s ragaszkodott a látvány huzamos jelenlétéhez és pontos leképezéséhez – szolgálatkészen alágyújtott a modellnek, olajlámpásokat helyezvén a kád alá.

A naturalista természetfestő ellen maga a természet lázadt fel. Először a dolgok természete: a lámpák egyszer csak kialudtak. Azután Siddal kisasszony természete: Elizabeth – ki nem volt „*a víz-elem szülötte és lakója*”, s később tüdőbajban is szenvedett – erősen meghűlt, súlyosan megbetegedett. Majd Elizabeth apjának természete: ötven font kártérítést követelt és kapott. S végül, de nem utolsósorban, a művészet termé-

<sup>37</sup> I. m. 431.

<sup>38</sup> I. m. 441.

szete: amennyire természetesnek tűnik a modell feje, ha a párna polcolja fel, vagy a fürdőkádb emeli meg, annyira természetellenesnek hat, ha az éneklő Ophelia emeli magasra, sás előtt, fűz alatt, könyökben felhajlító kitért karral, kihajlító csuklóval, homorú nyitott tenyérrel, virágoktól övezve.

Millais a virágokat, a vizet s a természeti környezetet általában nem kisebb gondal, részletességgel s mindenben a látványt követve festette meg, mint Opheliát. Színterül a Ewett folyót választotta Kingston-upon-Thames közelében. Mint a naturalista természetfestők oly gyakran, Millais is feljegyezte és felpanaszolta aprólékos munkájának számottevő nehézségeit. A határ a panaszos zokszó s a leplezett dicsekvés között elmosódik. A beszámoló az ábrázolás és részletezés tárgyi hitelét hivatott bizonyítani. „Tizenegy órát görnyedek szabó módra egy ernyő alatt – írja –, amely egy félpennysnél alig vet nagyobb árnyékot. Ha megszomjazom, egy gyerekbögrét merítek a mellettem rohanó folyóba. ...Az a veszély is fenyeget, hogy a szél a vízbe fúj, s megismerem Ophelia érzéseit, amikor ama hölgy a sáros halálba süllyedt.”<sup>39</sup> A virágok, növények természetűsége oly rendkívüli, hogy egyszer, rossz időben, amikor nem lehetett terepgyakorlatra menni, egy botanikaprofesszor Millais képe előtt tartott órát, amelyből – mint mondta – hallgatói ugyanannyit tanultak, mint ha magát a természeti látványt tanulmányozták volna.<sup>40</sup>

Millais több tucat virággal, növényvel díszítette fel képét, és különös gondot fordított arra, hogy vásznára a Shakespeare-szövegben felvonultatott flórát (IV. 5., IV. 7.) ráfesse. Nem hiányozhat a fűzfá, a csalán s a százsorszép, melyet a közhit az elhagyott szerelemhez, a fájdalomhoz s az ártatlansághoz köt.

Ám megannyi „shakespeare”-i részletből sem rakható ki Ophelia shakespeare-i sorának tragédiája. A sok tarka virág közt lebegő test, a vízen szétterülő vörösésbarna haj, az ezüsthímzéssel ékes antik ruha, a zöld háttérben egészen a víztükörig lecsüngő vadrózsák sora, a kép két felső sarkának lekerekítése: a Millais nyújtotta kihímzett látvány egésze kiszakad a dráma szövegének és szövetének összefüggéséből, és díszítőelemmé válik. Shakespeare Opheliájának pusztulása drámai halál. Millais Opheliájának veszte dekoratív halál.

Dekoratív halálnak néz elébe a sáskoszorús, fűzfán ülő, virágos víztükörbe pillantó, lírai fogantatású Ophelia is Arthur Hughes OPHELIA-képén, melyet a Királyi Akadémia 1852-es tárlatán a saját OPHELIA-képét ugyanott, ugyanakkor kiállító Millais létrán állva megcsodált, megdicséret és megbírált.

A dekoratívást és a drámaiságot legnagyobb hitetőrővel Rossetti HAMLET-illusztációi egyesítik. Szemben Millais és Hughes csupán Opheliát ábrázoló olajfestményével, Rossetti többalakos kompozíciókat készít, elsősorban Hamlet és Ophelia konfliktusa érdekli, rajzait és színvázlatait fojtott és sűrített drámaiság jellemzi.

Első ceruzavázlata (TANULMÁNY HAMLET ÉS OPHELIÁHOZ) világosszürke papíron 1854 körül keletkezett. A környezet épp csak sejlik. Az alkotói és befogadói figyelem gyűjtőpontjában a két címszereplő. Hamlet magas oldalú padon térdel. Szenvedélyesen magyaráz, érvel. Két karja könyökben behajlik, két keze felfelé feszül, ujjai görcsösen zártak, csak bal kezének merev hüvelykje válik külön energikus derékszögben. Az indulat ereje a két kéz nyújtott ujjait összenyomja, hogy a következő pillanatban majd szétválassza és előrecsapja. Hamlet kétségbeesett erőfeszítését felmagasló feje, kidül-

<sup>39</sup> Andrea Rose: THE PRE-RAPHAELITES. 12. tábla.

<sup>40</sup> G. H. Fleming: ROSSETTI AND THE PRE-RAPHAELITE BROTHERHOOD. 180.

ledő szeme, felhúzott szemöldöke, egyenes orra és kimetszett arcéle is kifejezi. A kontúrok kemények. Hamlet Opheliára szegezi számon kérő tekintetét.

Ophelia haragosan, összevont szemöldökkel elfordítja fejét. Két karját ölébe feszíti, két kezét görcsösen kulcsolja. Ülő alakja maga a sértett önértzet és engesztelhetetlen dac. Az alig jelzett jelenet meghatározatlan helyszínen, szűk térben lebeg.

Ugyancsak 1854 körül készülhetett Rossettinek egy másik vázlata (HAMLET ÉS OPHELIA). A képkezdő ceruzarajz itt tollrajzzá szilárdul, nagyobb plasztikusságát barna lavírozás, a fény és árnyék gazdagabb és gazdaságosabb elosztása biztosítja. Ha a ceruzatanulmányt balról jobbra kell „olvasni”, a tollrajzot jobbról balra – az olvasás megszokott irányával szemben – kell szemlélni: jobbról tör be a fény az ablakon át, s világítja meg Ophelia alakját. A két szereplő sorrendje megfordul: most Hamlet sötét figurája helyezkedik el jobboldalt, és tőle balra rajzolódik ki Ophelia fénybe öltözötten. Mindketten állnak, s kissé előrehajolnak. Hamlet az ablak alatti sötét fal és a magas karfájú szék közötti szűk térbe szorulva vádol, érvel, magyaráz; Ophelia a szék két oldala között, ugyancsak keskeny helyen szorongva s Hamletnek hátat fordítva zokog. Hamlet támad: kinyújtott keze átnyúlik a karfán. Ophelia már nem is védekezik: balra húzódik, bal keze elfedi arcát, takarja könnyeit, jobb karja csüggedten nyugszik a karfán, keze tehetetlenül csüng alá. Hamlet két karja megközelítően párhuzamos gesztussal ad kettős nyomatókat feltörő indulatának, s éles, hegyes szögben lendül előre. Ophelia két karja külön életet él, könyökben, csuklóban egyaránt – s ellentétes irányban – finoman fordul, reményvesztetten, törékenyen és gyengéden ívelődik. A padlón nyitott könyv hever: Polonius adta Opheliának, hogy a lány magányosnak tetsző jelenlétét Hamlet szemében indokolja. A hátsó falon, a kárpit két oldalán két sötét folt. Mintha arcuk volna. Claudius és Polonius lesi innen Hamletet és Opheliát, hallgatja ki beszélgetésüket, fürkészi Hamlet szavát, zavart beszéde okát? A tragédia III. felvonásának I. színében ez történik.

Ugyanez a nyitott könyv magyarázza az 1866-os vízfestmény (HAMLET ÉS OPHELIA) kompozícióját is. E képen Hamlet is, Ophelia is asztal mögött áll, az asztalon fekszik a könyv. Hamlet törzsét kissé hátrahajlítja, fejét előrehajtja, ajka félig nyitva, tekintete izzó és komor, arca élesen metszett. Két kézzel fogja, csuklón felül is tartja Ophelia ívben hajló jobb kezét, karját. Ophelia jobbra dől, Hamlettől elhajol, fejét kissé elfordítja, dús haja aláhull, telt ajka zárt, arckifejezése sértett, merengő. Bal karját kinyújtja, finoman forduló bal keze nyitott könyvén nyugszik. Rossetti itt találékony képzettel egyesíti a tragédia II. és III. felvonása I. színének motívumait.<sup>41</sup>

A drámai légkört s a dekoratív formát Rossetti legnagyobb hatásfokkal 1865 és 1867 között készített fekete lavírozású tollrajzán érvényesítette és egyesítette (HAMLET ÉS OPHELIA).<sup>42</sup>

A gondosan megmunkált, koncepciójában nagyvonalú, részletesen kidolgozott kép szerencsés szintézisbe fogja Rossetti Hamletet és Opheliát ábrázoló többi vázlatát. Hamlet a kép közepén jelenik meg „éjszín” feketében, „sötétszín köntös”-ben, a „szokott gyászöltözet”-ben,<sup>43</sup> miként a tragédiában és a többi Rossetti-vázlaton. Mindkét karját

<sup>41</sup> William Shakespeare: HAMLET. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI III. 362. és 386.

<sup>42</sup> Virginia Surtees e rajzot 1858-ra datálja. THE PAINTINGS AND DRAWINGS OF DANTE GABRIEL ROSSETTI (1828–1882). A CATALOGUE RAISONNÉ. Oxford, Clarendon Press, 1971. Vol. 1, 61. l., Vol. 2, 152. tábla. G. A. Gere a keletkezés évszámát részletes érveléssel módosítja, s 1865–1867 közé teszi. PRE-RAPHAELITE DRAWINGS IN THE BRITISH MUSEUM. 43.

<sup>43</sup> William Shakespeare: HAMLET. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI III. 336.

kitárja, s ezzel az 1854-es ceruzarajz eredeti ötletét véglegesíti. A ceruzavázlaton e megoldást Rossetti nem találta meggyőzőnek: a téma, a színtér s az alak kidolgozásának e kezdeti fokán a széttárt kart kitörölte (az csak nyomokban látszik), és a kart s kezét a nyak alatt s a mell előtt összevonta. Mivel a rajz s a figura mintegy lebeg a térben, a kitárt kar szárnyakra emlékeztetett volna, s e képzettársítás idegen a jellemről s a jelenettől.

Az 1865–1867-es tollrajz megszünteti a lebegés képzetét, megengedi a szétvetett kar helyzetét, s megemeli Hamlet elbillent fejű, szomorú arcú, szenvedő alakját, amikor keresztformában ábrázolja, s mintegy a keresztre feszített Krisztus előképébe helyettesíti be. Ezt az asszociációt Hamlet kinyújtott ujjú, kitárt tenyerű, vízszintes elhelyezéssel bal keze is megerősíti.

A tollrajz megőrzi valamennyi vázlat drámai konfliktusának másik pólusát is: a középpontú térdelő Hamlettől jobbra ülő Ophelia itt is elfordítja fejét a királyfítól, miközben az alibiként használt könyvet ölében nyugtatja, és Hamlet leveleit, ajándékait nyújtott karral visszaadja. A drámai hatást növeli, hogy a jelenetet Claudius a tollrajzon nemcsak esetleges árnyképként, hanem valóságos alakként, az emeleti erkélyről figyeli. A konfliktust szavakkal is rögzíti a III. felvonás 1. színének két legkeményebb mondata, a mottóul Hamlettől választott s eredetileg a keretre írt irgalmatlan és igaztalan sértés, mely a szerelmesek múltját is felszámolja, és jövőjét is felemészti: „*Én nem szerettelek... Eredj kolostorba!*”<sup>44</sup> Az első az, „*Én egykor szerettelek*”<sup>45</sup> drámai ellentéte, a második a kolostort bordélyal pereltető kétértelműség. További drámai ellentétként a két kevély mottóval két alázatra intő mottó áll szemben (az apokrif SIRÁK FIA KÖNYVE 6, 2-ből és 6, 3-ból), ám a jellemek jellege, helyzete és viszonya a mottók ütköztetése nélkül is félreérthetetlenül és fojtogatóan drámai.<sup>46</sup>

A dekorativitás a kép minden mozzanatát áthatja. Jelen van az előtér kockázott padlatán, ahol négy négyzetlap találkozási pontjából mindig stilizált spirálvonal hajlik négyfelé. Megjelenik a díszesen faragott székek hajlított karfáján és szabadon hagyott ovális oldalán. Ott látható a kápolna középterének gazdagon díszített stallumán. Shakespeare színterül lakonikusan csupán szobát jelöl meg a kastélyban. A kápolna Rossetti önálló leleménye. A színhely megváltoztatása a látvány dekorativitását emeli.

A templomi stallum magas hátán, középpontú a tudás fája van kifaragva stilizált, szimmetrikus ágakkal, alácsüngő almákkal, tekeredő koronás kígyóval. Mása, Claudius, a háttérből igyekszik titkon kitudni Hamlet különös viselkedésének okát. A fa két olda-

<sup>44</sup> Vö. i. m. 389.

<sup>45</sup> Uo.

<sup>46</sup> A dráma nem hiányzott Dante Gabriel Rossetti és Elizabeth Eleanor Siddal kapcsolatából sem. Rossetti már 1850-ben beleszeretett a Deverell felfedezte királynői természetű, tündökletesen szép kalaposlányba, akit Deverell, Hunt és Millais is lefestett, s Rossetti 1851-ben eljegyzett. Rossetti az egyébként is szigorú erkölcsű Siddal kisasszonyt féltékenyen őrizte, 1852-től modellként kisajátította, de sajátjának csak 1860-tól mondhatta, amikor feleségül vette, bár Lizzie ekkor már csak modellként érdekelte. Lakásuk a Temzére nézett. Ha Rossetti más modellről festett képet, Lizzie a festményt a Temzébe dobta. Elizabeth többször elvette. Egyetlen kihordott gyermeke halva született. Amikor 1862-ben túladaogolt laudanummal Elizabeth öngyilkos lett, Rossettint önvád kínozza, verseinek kéziratot kötetét halott felesége hajába göngyöltte, s vele együtt eltemette. Hét évvel később a holttestet és a verseket kihantoltatta, s a kötet a következő évben megjelent (KÖLTEMÉNYEK, 1870). Rossettin búskomorság, neurózis hatalmasodott el, maga is kábítószert (klorált) szedett, és Lizzie halálának tizedik évfordulóján, 1872-ben öngyilkosságot kísérelt meg. Ő is laudanummal, mint Elizabeth, de ő sikertelenül: Ford Madox Brown orvosa megmentette az életét. Rossetti még tíz évet élt növekvő depresszióban.

lán a két bibliai kerub áll felemelt lángpallossal. A fa és az angyalok közötti ok-okoza-ti viszonyt egy latin nyelvű, díszes betűkkel kivésott felirat külön is megjelöli: „*Eritis sicut deus scientes bonum et malum*” („...olyanok lesztek, mint az Isten: jónak és gonosznak tudói” – IMÓZ 3, 5). A költő, grafikus és festő Rossetti rajzán a szónak grafikái, plasztikai értéke is van, a plasztikusan kidomborodó lineáris betűsor pedig jelképes költői-drámai erővel jelzi előre, mire vezet a rosszra használt rossz tudás. Rossetti szimbolikus szándékát 1854 augusztusában William Allinghamhez és 1869. április 23-án Charles Eliot Nortonhoz írt levele is jelzi.<sup>47</sup> A stallum felcsapott ülődeszkáján a bibliai Uzza tűnik fel, aki avatatlan, szentségtelen kézzel érinti a frigyládát, s vakmerőségéért halállal lakol (2SÁMUEL 6, 3–8).

Díszítőelem a kerek ládából kinövő rózsafa is, melynek egyik virágát Hamlet akaratlanul s magatudatlan morzsolgatja. Ujjainak síkos érintése az Opheliával való szakítás végső mozzanatának idegborzoló érzéki egyenértéke. A kép dekorativitását szolgálja és közvetíti a kápolna válaszfalának megannyi virágdísz, a fal felső szegélyének faragott fríze, a háttérben a királyi palota összehajló, szétnyíló, majd ismét összezáruló ovális lépcsősora, az oszlopok függőleges, a bástyafokok vízszintes s a boltozatos fülkék íveket ismétlő, lineárisan hajló tériumusa. E dekoratív keretben emeli ki, jeleníti meg Rossetti a feldíszített felületekre ráhímzett két főszereplő ugyancsak dekoratív mintáját: a lehajtott fejű, összevont szemöldökű, keserű beszédű, balra hajló Hamlet koromfekete figuráját és a felszegett fejű, ívelt szemöldökű, szótlán, jobbra forduló Ophelia törekeny, világos, virágdíszes alakját.

A dekoratív hatást növeli a díszítő motívumok találékony folytonossága. A padló négyfelé forduló stilizált növénydíszei Ophelia padlóig érő ruhájának ismétlődő s ugyancsak stilizált virágmintáiban folytatódnak, s tovább hajladoznak a kápolna falának faragott növényeiben, s felismerhetők a kápolna stallumainak körkörös ékítményeiben, sőt Rossetti ugyancsak körbe komponált monogramjában is. A rózsafa sűrű virágfejei alig észrevehető átmenetben sorjáznak tovább a kárpit mintázatában a majdani szecesszió felé.<sup>48</sup>

Rossetti illusztrátori invencióját mi sem jellemzi jobban, mint az a merész ötlet, hogy olyan jelenetet is megfest, amelyet Shakespeare meg sem írt. Az OPHELIA ELSŐ ÓRÜLÉSI JELENETE (1864) című akvarell tragikus középpontjában az esztét vesztett leány áll, fején virágkoszorú. Felé tekint a koronás király, felé pillant a gazdagon díszített palástot viselő koronás királyné, őrá néz, őt szánja, őt félti az a komor, keserű arcú fiatal férfi, aki elvezeti, s akiben a kritikusok egyik része Horatiót, másik tábora Laertest látja.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Idézi G. A. Gere: PRE-RAPHAELITE DRAWINGS IN THE BRITISH MUSEUM. 43.

<sup>48</sup> Drámaiság és dekorativitás egybeszővődése ha nem is egyformán, de egyaránt megfigyelhető Rossetti más Shakespeare-illusztrációin is. Ezt példázhatja az 1843 körül keletkezett BLANCHE ÉS A DAUPHIN című, a JÁNOS KIRÁLY III. felvonásának 1. színetét illusztráló lavírozott tollrajz; a PRÓBAKŐ ÉS JUCI (1846), az AHOGY TETSZIK III. felvonásának 3. színetét bemutató ceruzarajz; az 1846 tájára tehető HERMIA ÉS HELÉNA tollvázlata a SZENTIVÁNEJJI ÁLOM III. felvonásának 2. jelenetéből; az 1876 körül készített LADY MACBETH HALÁLA címet viselő ceruzarajz a MACBETH V. felvonásának 1. jelenetéből; vagy a DESDEMONA HALÁLDALA (1874–1881) című vázlatosorozat az OTHELLO IV. felvonásának 3. színeiből. – A preraffaelita mozgalom későbbi kisugárzására s a szecesszióhoz való viszonyára vö. Pók Lajos: A SZECCESSZIÓ. Budapest, Gondolat, 1972. 12., 20–22., 27., 31., 39., 40–46., 79–80., 87., 96., 110–111., 454., 462–465., 472–477., 505., 507. – Németh Lajos (szerk.): MAGYAR MŰVÉSZET 1890–1919. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. I. 26., 36., 54., 55., 104., 105., 107., 154., 373., 374., 418., 419., 421., 425., 435., 439., 445., 530. – Gellér Katalin–Keserű Katalin: A GÖDÖLLŐI MŰVÉSZTELEP. Budapest, Cégér, 1994. 21–80.

<sup>49</sup> Virginia Surtees: THE PAINTINGS AND DRAWINGS OF DANTE GABRIEL ROSSETTI. Vol. 1. 97.

A drámai helyzet logikája véleményem szerint Laertes személyazonosságát igazolja vissza. A tragikus jelenet klausztofobikusan szűk, zsúfolt térben zajlik, s elképzelt voltában is hitelesebben shakespeare-i, mint Millais shakespeare-i részleteket kínos gond-dal leltározó, botanikus pontosságú OPHELIA-ja.

A dekoratív falikárpiton nyitott csőrű, hegyes szárnyú, sötét színű stilizált madarak szimbolikus sora szárnyal ritmikus rendben, komor mintában Ophelia sorsának beteljesedése felé. Lineáris vonulásuk egyben a szecesszió eljövételének előrejelzése is.

A preraffaelita grafikus és festő művészi mozgásterét akkor is kiterjesztheti, ha nem új színt talál ki, csak új színteret talál illusztrációjának.

Shakespeare Romeo és Júlia búcsújelenetét Júlia szobájába, Ford Madox Brown Júlia erkélyére helyezi (ROMEO ÉS JÚLIA, 1867). A drámában a két frissen és titokban esküdt szerelmes reméli: a csalogány csattog, nem a pacsirta szól, de tudja: a pacsirta jelzi a hajnalt, s a Veronából száműzött Romeónak menekülnie kell. Romeót nemcsak a herceg parancsa siettetti Veronából Mantovába, hanem Capuletné érkezése is, aki – amint a dajka megjelenti – már elindult Júlia szobájába (III. 5.). Búcsúzni s válni gyorsan kell: „*Tárulj ablak! Zárulj életem!*” – mondja Júlia; „*Isten veled! Egy csók – és vége van*” – feleli rá Romeo, s „*Leereszkedik a hágcson*”.<sup>50</sup>

Ford Madox Brown később (1867–1870) olajfestménnyé fejlesztett akvarellje szerencsés festői intuícióval választja az erkélyt a jelenet színhelyéül. Drámai tömörítéssel idézi vissza a kényszerű búcsú pillanatában a szerelmes kötés holdfényes boldogságát a shakespeare-i erkélyjelenetben (II. 2.). Az elválás drámai jelentőségét a csalogány és a pacsirta ellentétező énekének shakespeare-i hangsíkjáról a színek és fények vizuális síkjára fordítja át: Romeo ruhája téglavörösen, Júliáé sápadtsárgán ragyog fel a hajnal veszélyes világosságában.

A búcsúcsók fenyegetett idilljét a festői jelenet kompozíciója ellentétes gesztusokkal érzékelteti: Romeo még előrehajol, Júliához simul, de lábát már átveti az erkély korlátján, s a hágcsőba helyezi; bal karjával még átkulcsolja Júlia meztelen vállát, de kinyújtott jobb karjával s kezével már a menekülés irányába mutat. Az erkélyről a válás pillanatában láthatóvá válik Verona látképe, a szülővárosé, melyet Romeónak – mint Júliát is – el kell hagynia.

Shakespeare drámai szövege a búcsú fájdalmát lírai fokozással: párhuzammal, el-lentéttel, trópuszal, ritmussal, rímmel és soráthajlással teszi teljessé. Ford Madox Brown drámai festménye a lírai sűrítést a kompozíció preszecessziós ornamentikájával éri el.

A hajnali fényben Romeo köpenye dekoratív spirálban öleli körül a távozó szerelmes kinyújtott karját. Júlia karjáról hullámvonalban hull alá a díszes ingmell; lefelé omló, kifelé hajló ruhája szabadon hagyja fehér nyakát s vállát. A nyitott erkélyajtón s az ablakszárnyakon koncentrikus körök hármas dísze villan ritmikus rendben. Az erkély rácsát körök s keresztek térritmusa tagolja. Romeo és Júlia egymást ölelő karjának félkörívét Romeo mellényének félkörívben hajló díszei s az erkély balról jobbra félkörívben futó virágai erősítik, és az erkélytől ellendülő kötélhágcső ellenmozgása ellenpontozza.

Jobboldalt, a világosodó háttérben Verona egén sötétbarna madarak köröznek talányosan változó, szakadatlanul módosuló, felsikló-lecsapó, szállongó-hullongó, bizonytalan mintákban, baljós jelképeséggel. Dekoratíván kifejező szimbolikájuk di-

<sup>50</sup> William Shakespeare: ROMEO ÉS JÚLIA. Ford. Mészöly Dezső. SHAKESPEARE ÖSSZES DRÁMÁI III. 179.

daktikus magyarázat nélkül sejteti a szerelmespár jövőjét, és sugallja a szecesszió közelségét.

A preraffaelita Shakespeare-illusztrációk problematikájáról és problematikus voltáról éppen Millais kérelmelhetetlenül aprólékos OPHELIA-képének viszonylagos sikertelensége és Rossetti HAMLET ÉS OPHELIA-vázlatainak, valamint Ford Madox Brown ugyancsak vázlatos ROMEO ÉS JÚLIA-akvarelljének művészi sikere, hitele nyújthat általánosítható tanulságot. Mivel elképzelt színt és színhelyet ábrázolt, Rossettinek és Madox Brownnak nem állt módjában épp csak jelzett „shakespeare-i” motívumokat bőséggel lajstromozni. A festő kénytelen volt képzeletére hagyatkozni. S éppen ezáltal került közel Shakespeare-hez.

A preraffaelita festőkből nem hiányzott sem a tehetség, sem a mesterségbeli tudás. Stílustörténeti helyüknél fogva azonban egyszerre voltak kései romantikusok, korai naturalisták és a szecesszió előhírnökei. Mivel világképüket három különböző értékrend határozta meg, a világról adott képük sem lehetett egységes. Ezért voltak kénytelenek elkevernü – művészek és művek szerint más-más mértékben és arányban – az elégikus eszményítést, a naturalista részletezést és a preszecessziós dekorativitást. Posztraffaelita festő csak eklektikus formarendben lehet preraffaelita művész. Helyzetét csak súlyosbítja, ha olyan posztraffaelita jelenséget kíván illusztrálni, mint Shakespeare, aki eszmény és valóság késő reneszánsz meghasonlását – tragikus, komikus vagy tragikomikus konfliktusok révén és árán – még elbillenni kész, harmonikus egyensúlyban tudta tartani. Ha másképp nem lehetett, perzselő, pusztító tragédiák katarziséban.

Mit tehet a preraffaelita művész a XIX. század közepén és második felében? Elégdjék meg a színészek és a színpadkép megfestésével, mint annyi XIX. századi Shakespeare-illusztrátor? Ennél a preraffaeliták igényesebbek voltak – ha e lehetőség olykor megkísértette is őket (Hunt, Millais). Ábrázolják a shakespeare-i alvilágnak a lélek mélyéről groteszken, fenyegetően, rombolóan feltörő ösztönös, vulkanikus láváját, amint azt Shakespeare jelentős és modern tendenciákat előre jelző romantikus illusztrátora, Henry Fuseli tette? E módszer általában idegen volt a preraffaelitáktól – ha olykor kísérleteztek is vele, miként a Fuselit becsben tartó Rossetti LADY MACBETH HALÁLA című tollrajzán. Teremtsek újjá Shakespeare-t a maguk eszményítő képére és idealizáló hasonlatosságára? Rendszerint így jártak el, s mivel a reneszánsz művészetől magától sem volt idegen a harmóniát torzuló viszonyok között is őrző eszményítés, a preraffaelitáknak csak egy Shakespeare-ben is meglévő törekvést kellett izolálniuk, kiemelniük, meghosszabbítaniuk. Igaz, az egyensúly megbontása nemritkán túlzott érzelmességhez vezetett, s az eklektika kizárta Turner előrevilágító modernségét vagy az egykorú francia festészet újító korszerűségét.

Ha a műalkotás az érzékletes értékítélet speciális formája, az illusztráció – mint műalkotás a műalkotásról – annál sikeresebb lehet, mennél közelebb kerül a más közegben megjelenő világ értéktartományának gyűjtőpontja az eredeti mű értékfókuszához. A sikeres, hiteles preraffaelita Shakespeare-illusztrációk az eszményítés révén legalább részleges átfedésben vannak témájukkal, s ez művészilag annál hatékonyabb, minél kevésbé keresztezi a részletező kidolgozás kioltó, negatív interferenciája. Tanulmányokat lehetne írni arról, mi mindent nem ábrázolt Shakespeare két jelenet között. Rossetti megfestette.