
HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

Változatok a dialógusra

2001

1

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE	REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA	DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

VARGA László

főszerkesztő / directeur de la revue

BODNÁR György

T. ERDÉLYI ILONA

GRÁNICZ István

KARAFIÁTH Judit

könyvrovat / livres

KÖPECZI Béla

ODORICS Ferenc

SZILI József

SÓRÉS Zsolt

technikai szerkesztő / révision des textes

Sz. ZEHERY Éva

szerkesztőségi titkár / secrétaire

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION

1118 Budapest, Ménesi út 11 – 13. Tel. 4664-819/12 Fax 3853-876

E-mail: helikon@iti.mta.hu

2001/1 – XLVII. évfolyam	2001/1 – XLVII. année
Megjelenik negyedévenként	Revue trimestrielle

HELIKON

Összesített tartalomjegyzék 2000

TANULMÁNYOK

ANDREAS ARNDT: „A filológia filozófiája”. Történeti-kritikai megjegyzések a szövegkiadások filozófiai megközelítéséhez (Fordította: <i>Labádi Gergely</i>)	522
HANS BLUMENBERG: A korszakfogalom korszakai (Fordította: <i>Török Ervin</i>)	303
CYNTHIA CHASE: A művészet és a képzelőerő felértékelésének értelmezése (Fordította: <i>Vástyán Rita</i> és <i>Z. Kovács Zoltán</i>)	23
JONATHAN CULLER: Aposztrophé (Fordította: <i>Széles Csongor</i>)	370
FRANCES FERGUSON: Historizmus, dekonstrukció és Wordsworth (Fordította: <i>Fogarasi György</i>)	146
FRANCES FERGUSON: Válasz (Fordította: <i>Fogarasi György</i>)	172
FOGARASI GYÖRGY: A romantika tétjei	5
MANFRED FRANK: A diszkontinuitás mint a történeti analízis alapösszetevője. Az 1775-ös korszakforduló Foucault „archeológiájában” (Fordította: <i>Ármeán Otília</i>)	334
FÜZI IZABELLA–TÖRÖK ERVIN: Korszak és retorika	293
RODOLPHE GASCHÉ: A józan abszolútum. Benjaminról és a koraromantikusokról (Fordította: <i>Némedi Andrea</i>)	76
HÁSZ-FEHÉR KATALIN: A filológia diszciplináris helyzete	469
NEIL HERTZ: A gátoltság gondolata a fenséges irodalmában (Fordította: <i>Vástyán Rita</i> és <i>Z. Kovács Zoltán</i>)	96
PAUL DE MAN: Wordsworth és a viktoriánusok (Fordította: <i>Fogarasi György</i>)	115
STEPHEN G. NICHOLS: Filológia a kéziratkulturában. Gondolatok a tudományágról (Fordította: <i>Cristian Réka Mónika</i>)	481
WOLFGANG PROSS: Történeti módszer és filológiai kommentár (Fordította: <i>Rákai Orsolya</i>)	540
FOREST PYLE: Képzelőerő és ideológia (Fordította: <i>Bagi Ádám</i> és <i>Bagi Zsolt</i>)	31
RÜDIGER SCHNELL: Mi az új az „új filológiában”? A német medievisztika helyzetéről (Fordította: <i>Baranyai Zsolt</i>)	492
BURCKHART STEINWACHS: Mit nyújthatnak az (irodalmi) korszakfogalmak? Követelmények és következmények (Fordította: <i>Molnár Péter</i>)	324
SZILÁGYI MÁRTON: Filológia, irodalomtörténet, kanonizáció. Klasszikus módszertudat és új kihívások között	564
ANDRZEJ WARMINSKI: Szemközt a nyelvvel: Wordsworth első költői szellemi (Fordította: <i>Fogarasi György</i>)	125
ANDRZEJ WARMINSKI: Válasz (Fordította: <i>Fogarasi György</i>)	167
RAYMOND WILLIAMS: A romantikus művész (Fordította: <i>Péti Miklós</i>)	59

SZEMLE

SZABARI ANTÓNIA: A „megjelenítés” fogalma a fenséges elméleteiben	177
WEISS JÁNOS: Újabb eredmények a német romantika-kutatásban	187
ZSÉLYI FERENC: Posztok az új filológiában	573

BIBLIOGRÁFIA	205
--------------	-----

BIBLIOGRÁFIA	391
--------------	-----

VÁLOGATOTT BILIOGRÁFIA	583
------------------------	-----

KÖNYVEK

ALEIDA ASSMANN: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses / URBANIK TÍMEA	399
ALEIDA ASSMANN: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses / KISS NOÉMI	420
SAVA BABIĆ: Bokorje Danila Kiša / PAPP TIBOR	267
ITALO MICHELE BATTAFARANO: Die im Chaos blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes <i>Italianischer Reise</i> / TÜSKÉS GÁBOR	445
MARINA BEER: L'ozio onorato. Saggi sulla cultura letteraria italiana del Rinascimento / VÍGH ÉVA	252
LUKÁCS – 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Hrsg.: <i>Frank Benseler – Werner Jung</i> / ILLÉS LÁSZLÓ	263
OTTO F. BEST: Die blaue Blume im englischen Garten. Romantik – ein Mißverständnis? / NÉMEDI ANDREA	227
Germanistik als Kulturwissenschaft. Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes. Hrsg. von <i>Ute von Bloh, Friedrich Vollhardt.</i> / KATONA TÜNDE	594
Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man, <i>Aesthetica.</i> Hrsg. von <i>Karl Heinz Bohrer</i> / NAGY S. ATTILA	398
Bonyhai Gábor összegyűjtött munkái A–B. OPUS irodalomelméleti tanulmányok 1., sajtó alá rendezte: <i>Veres András</i> / HAJDU PÉTER	607
Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima: Atti del Convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso. Szerk.: <i>Luciana Borsetto–Bianca Maria Da Rif</i> / VÍGH ÉVA	251
Towards a synthesis? Essays on the New Philology. Edited by <i>Keith Busby</i> / RÁKAI ORSOLYA	598
FRANÇOIS RENÉ DE CHATEAUBRIAND: Síron túli emlékiratok / CSEPPENTŐ ISTVÁN	255
WILLIAM A. COHEN: Sex Scandal. The Private Parts of Victorian Fiction / KÁDÁR JUDIT	258

ANTOINE COMPAGNON: Le démon de la théorie / BÓNUS TIBOR	407
PAUL CORNEA: Introdúcere in teoria lecturii / FÜZI IZABELLA	232
F. M. DOSZTOJEVSZKIJ: Kell-e nekünk Európa? – Válogatás az író társadalompolitikai írásaiból. Szerk. és ford.: V. Tóth László / BALOGH CSABA	439
TERRY EAGLETON: The Ideology of the Aesthetic / PÉTI MIKLÓS	219
JÜRGEN EGYPTIEN: Der „Anschluss“ als Sündenfall. Hans Leberts literarisches Werk und intellektuelle Gestalt. Mit einem Vorwort von Elfriede Jelinek / SÁFRÁNY RÉKA	450
MARKUS FAUSER: Intertextualität als Poetik des Epigonalen / KISS NOÉMI	609
<i>Stefano Guazzo e Casale tra Cinque e Seicento</i> . Szerk.: Daniela Ferrari / TEKULICS JUDIT	247
Systemtheorie der Literatur. Hrsg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller / RÁKAI ORSOLYA	595
Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp / LABÁDI GERGELY	597
MANFRED FRANK: „Unendliche Annäherung“: Die Anfänge der Philosophischen Frühromantik. / SZABÓ JUDIT	221
(B)irodalmi Álmodok – (B)irodalmi Valóság – (A) Monarchia irodalmairól, művészetéről. Főszerk.: Fried István. Szerk.: Hódossy Annamária–Kelemen Zoltán / ILLÉS LÁSZLÓ	260
Hasonlóságok és különbözőségek. Tanulmányok a magyar–szlovén irodalmi kapcsolatok köréből. Ujemanja in razhajanja. Študije o slovensko–madžarskih literarnih stikih. Szerk: Fried István–Kulács István / LÖKÖS ISTVÁN	236
URSULA GETINER: Die Sprache der Verstellung: Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert / OLÁH SZABOLCS	432
Literatuurwetenschap in Nederland. Een vakgeschiedenis. Red.: Jaap Goedegebuure–Odile Heynders / TÖRŐ KRISZTINA	413
Motívumkutatás és mítoszkritika. Komparatiztikai tanulmányok. Szerk.: Goretity József / FRIED ISTVÁN	417
Magyar irodalom fordításokban (1920–1970). A II. Hankiss János Tudományos Ülésszak előadásai. Szerk.: Gorilovics Tivadar / ANDORKA ESZTER	239
Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klusmann. Hrsg. von Bettina Gruber–Gerhard Plume / RÁKAI ORSOLYA	224
Theorie der Metapher. Studienausgabe. Hrsg. Von Anselm Haverkamp / NÉMEDI ANDREA	395
GABRIELLA HIMA: Dunkle Archive der Seele in hellen Gebärden des Körpers / ILLÉS LÁSZLÓ	448
HORVÁTH KÁROLY: A romantika értékrendszere / DAJKÓ PÁL	405
JANKOVICS JÓZSEF: Ex Occidente... A 17. századi magyar irodalom európai kapcsolatai / NÉMETH S. KATALIN	431

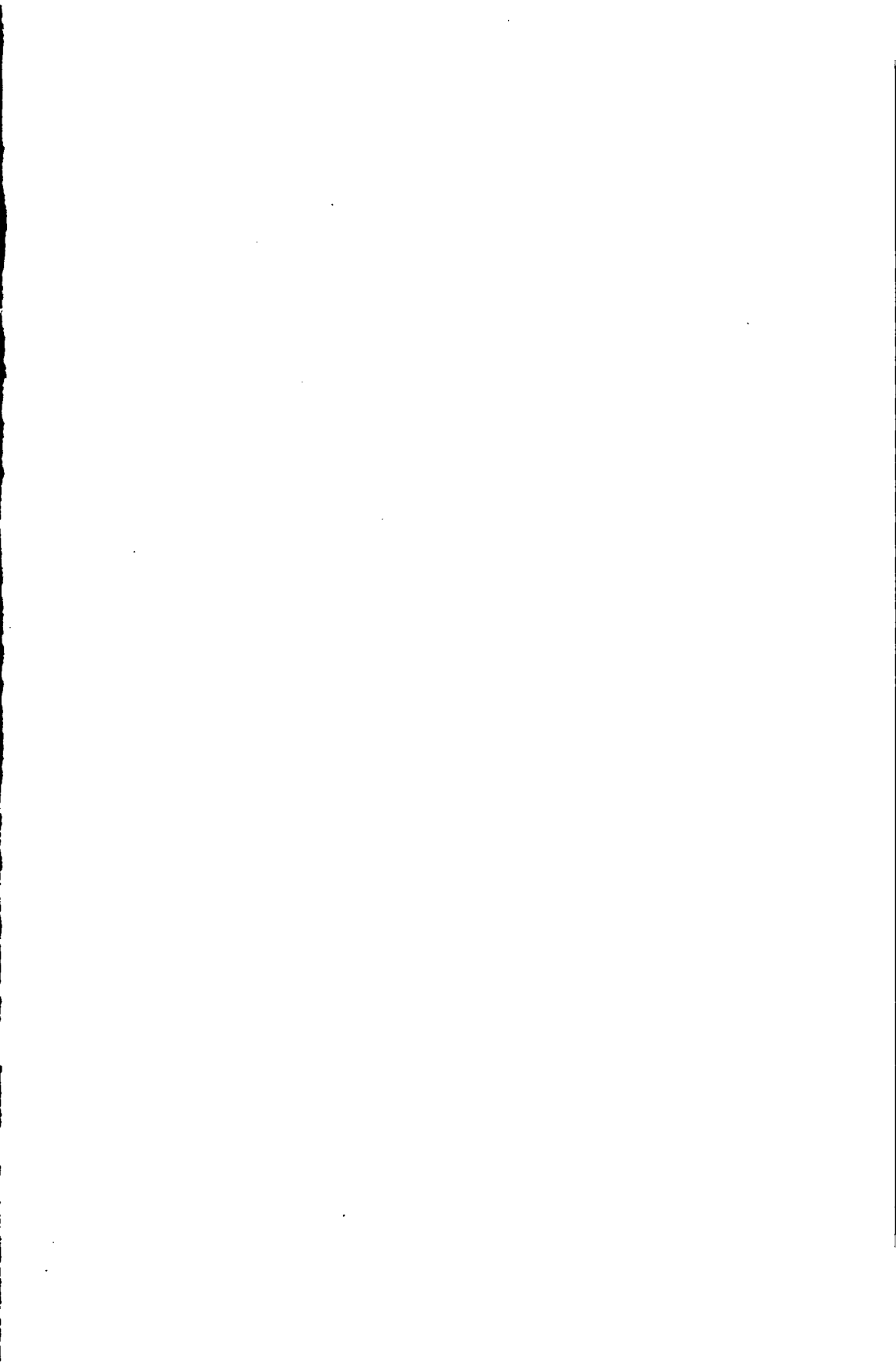
Freiheitsstufen der Literaturverbreitung. Zensurfragen, verbotene und verfolgte Bücher. Hrsg. von <i>József Jankovics-S. Katalin Németh</i> / P. VÁSÁRHELYI JUDIT	245
И. Д. ЕРМАКОВ: Психологический анализ литературы – Пушкин, Гоголь, Достоевский / BALOGH CSABA	441
KEITH JENKINS: Re-thinking History / PALKÓ MÁRIA	401
Meisterlieder des 16. bis 18. Jahrhunderts. Hrsg. von <i>Eva Klesatschke</i> und <i>Horst Brunner</i> / OLÁH SZABOLCS	428
PIERRE LÉVY: Becoming Virtual. Reality in the Digital Age / MEDGYES TAMÁS	235
HAROLD LOVE: The Culture and Commerce of Texts. Scribal Publication in Seventeenth-Century England. / BARNÁ JÓZSEF	593
Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Hrsg. von <i>Klaus Manger</i> / T. ERDÉLYI ILONA	616
GIANCARLO MAZZACURATI: Rinascimenti in transito / VÍGH ÉVA	419
ELKE MEHNERT (Hrsg.): Imagologica Slavica. Bilder vom eigenen und dem anderen Land / NÉMETH S. KATALIN	422
MEZEI MÁRTA: A kiadó mandátuma / TÓTH ORSOLYA	603
New Literary History / MEDGYES TAMÁS	403
Barokk színház – barokk dráma. Az 1994. évi egri Iskoladráma és barokk című konferencia előadásai. Szerk.: <i>Pintér Márta Zsuzsanna</i> / RHÉDEY KATALIN	254
OTTO PÖGGELER: Hegels Kritik der Romantik / LŐRINCZ CSONGOR	228
WOLFGANG ROTHE: Der politische Goethe: Dichter und Staatsdiener im deutschen Spätabsolutismus / KISÉRY PÁLNÉ	256
HELENA I. SAKTOROVÁ – KLÁRA KOMOROVÁ – EMILIA PETRENKOVÁ: Generálny katalóg Tlačí 16. Storočia zachovaných na území slovenska. II. zväzok. Tlač 16. Storočia v piaristických knižniciach / KILIÁN ISTVÁN	429
Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen. Studien zu Eheschriften der frühen Neuzeit. Hrsg. von <i>Rüdiger Schnell</i> / NÉMETH S. KATALIN	249
CHRISTOPH SCHULTE: Psychopathologie des fin de siècle. Der Kulturkritiker, Arzt und Zionist Max Nordau / UJVÁRI ZELENAI HEDVIG	261
SÉLLEI NÓRA: Lánnyá válik, s ími kezd. 19. századi angol írónők / KÁDÁR JUDIT	436
L. ANNAEUS SENECA: Philosophische Schriften: lateinisch und deutsch. Hg. von <i>Manfred Rosenbach</i> / TŰSKÉS GÁBOR	242
ROBERTO SIMANOWSKI: Die Verwaltung des Abenteuers. Massenkultur um 1800 am Beispiel Christian August Vulpius / KISÉRY PÁLNÉ	435
MONICA SPIRIDON: Interpretarea fără frontiere / FÜZI IZABELLA	411
SHARON T. STROCCHIA: Death and Ritual in Renaissance Florence / OLÁH SZABOLCS	424
FRANJO ŠVELEC: Iz starije književnosti Hrvatske Rasprave / LŐKÖS ISTVÁN	425
„Egy talált vers megfeszítése”. SZABÓ G. ZOLTÁN: A kéziratról a kiadásig. Kölcsey Ferenc verseinek szöveggyűjteménye / LABÁDI GERGELY	601

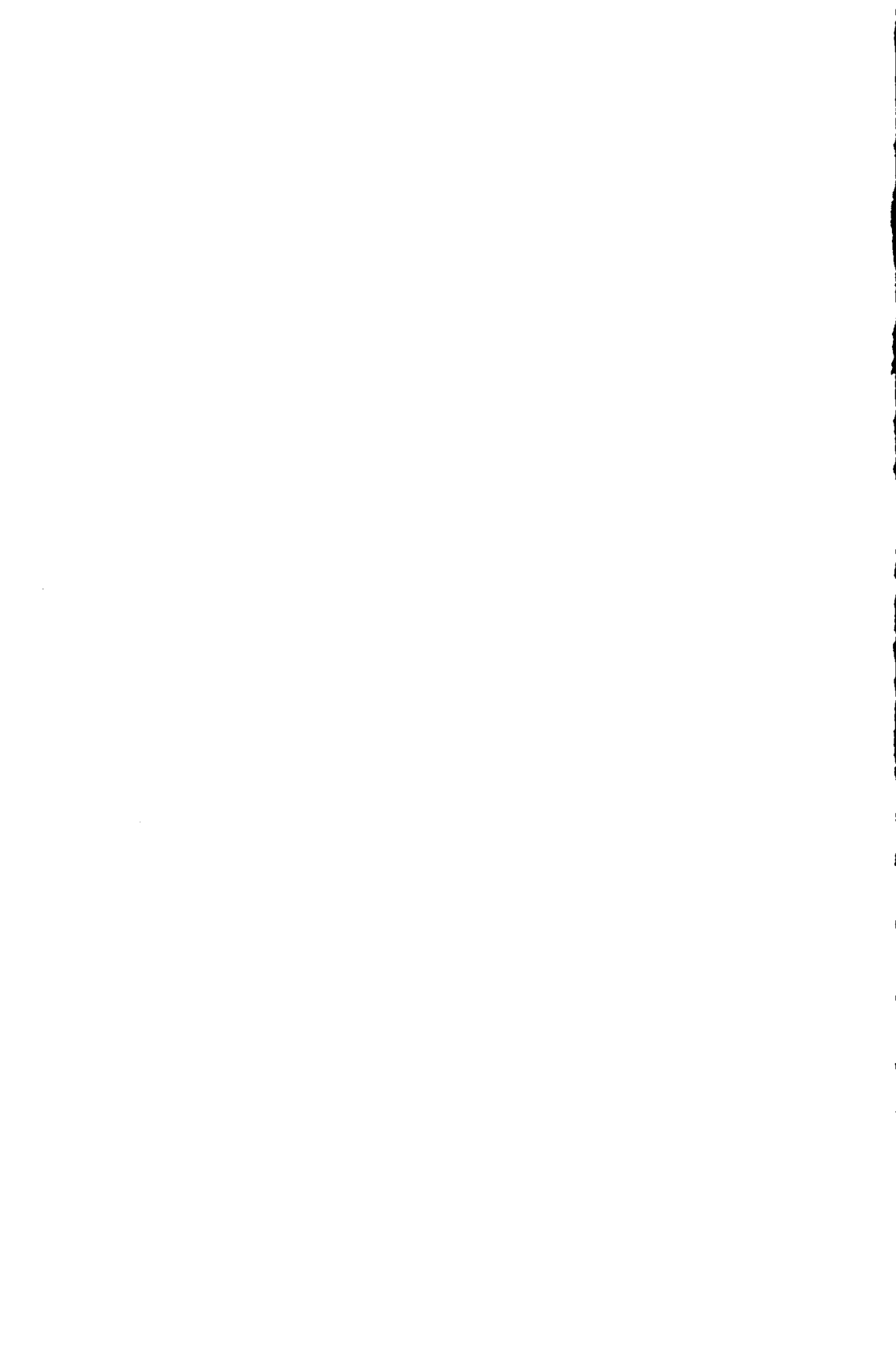
ИЛЯ СЕРМАН: Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе 1836–1841 / SZILÁGYI ZSÓFIA	438
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: Irodalmi kánonok / BODROGHI CSILLA	234
SZILÁGYI MÁRTON: Kármán József és Pajor Gáspár Urániája / MERÉNYI ANNAMÁRIA	604
SZILI JÓZSEF: „Légy, ha bírsz, te »világköltő«...” A magyar líra a XIX. század második felében / KERÉNYI FERENC	614
LÁSZLÓ TARNÓI: Parallelen, Kontakte und Kontraste. Die deutsche Lyrik um 1800 und ihre Beziehungen zur ungarischen Dichtung in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts / FRIED ISTVÁN	443
Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. von Gert Ueding / BITSKEY ISTVÁN	241
VAJDA ANDRÁS: Költészet és retorika. S. a. r. <i>Korompay H. János – Vajda Lőrinc</i> / KAPPANYOS ANDRÁS	269
PJOTR VAJL–ALEKSZANDR GENISZ: Édes anyanyelv. (Az orosz irodalom aranykoráról) / BALOGH CSABA	265
VERES ANDRÁS: Művek, pályák, nemzedékek. Másfélszáz év magyar irodalma (1780–1944). / RÁKAI ORSOLYA	617
SIGRID WEIGEL: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise / M. SÁNDORFI EDINA	611

BEÉRKEZETT KÖNYVEK 2000 **619**

IN MEMORIAM

DOBOSSY LÁSZLÓ (1910–1999) (<i>Heé Veronika</i>)	273
--	-----





Változatok a dialógusra

A dialógus fogalomkör az irodalomtudományi kutatások elmúlt évtizedeinek egyik alapvető irányát jelzi. Az elsődleges jelentés (párbeszéd) mellett egyre kiterjedtebb értelmű lett a használata, s alig akad tudományterület, amelynek fogalomkészletéből hiányozna. Időszerűségét jelzi, hogy a befogadásesztétika kialakulása óta állandósult az alkalmazása. Az emberi kommunikáció alapvetően dialogikus jellegéből kiindulva szerteágazó a poétikai vizsgálatok tárgya. Az irodalomértelmezésben a műértelmezés folyamatát állandó dialógusnak tekintik, a szöveg és az olvasó közötti folyamatos kapcsolatnak. Az esztétikai információ felfogható dialogikus útnak: az egyre újabb dialógusmozzanatok révén alakul ki az aktuális – soha sem végleges – információ. A dialogikusság elve alapján értékelhető több poétikai jelenség: az összetett esztétikai minőségek (pl. az ironia és a groteszk), a konvenciók keletkezése és automatizálódása, s a poétikai szerkezetekben az állandó elemek változó viszonyrendszere.

De a dialógus-elemzések szükségszerűen új kérdéseket vetnek fel, illetve újrafogalmazzák a régi kérdéseket. Mit nevezünk dialógusnak? Milyen értelemben beszélünk dialógusról? Szó szerinti vagy átvitt értelemben? Igaz-e, hogy az irodalmi szövegek nyelvi rétegezettsége a dialogikusság alapja? Tekinthető-e az irodalmi mű és ha igen, milyen értelemben dialogikusnak? Összefügg-e a művön belüli dialógus azzal, amit az olvasó folytat a művel?

A Helikon Irodalomtudományi Szemle e kötete a dialógusról való gondolkodás lehetséges változatainak jelzésére néhány tanulmányt közöl az MTA Irodalomtudományi Intézete Irodalomelméleti Osztályán folyó dialógus-kutatás eredményeiből.

Számunk dialógus-szövegeit VARGA LÁSZLÓ szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Variationen über den Dialog

Der Begriff des Dialogischen bezeichnet eine grundsätzliche Richtung der Literaturforschung der letzten Jahrzehnten. Er wird nicht nur seiner ursprünglichen Bedeutung nach im Sinne von Zweisprache gebraucht; er hat sich ein sehr viel breiteres Bedeutungsfeld erobert, und man kann kaum ein Forschungsgebiet finden, in dessen Wortschatz er fehlen würde. Die Erkenntnis der grundsätzlich dialogischen Natur der menschlichen Kommunikation hat weitverzweigte poetologische Forschungen angeregt. Auf dem Feld der Interpretation literarischer Texte wird der Vorgang der Interpretation als ein kontinuierlicher Dialog, eine stetige zweiseitige Verbindung des Textes und des Lesers aufgefasst. Die Bedeutung als solche entsteht auf dialogische Weise: durch immer neuere Dialogmomente bildet sich eine aktuelle -- aber nie endgültige -- Bedeutung heraus. Mehrere poetologische Erscheinungen lassen sich auf Grund des dialogischen Prinzips erklären: gewisse ästhetische Qualitäten (z. B. Ironie oder Grotteske), sowie die Entstehung und Automatisierung der Konventionen und die sich verändernden Relationen der stetigen Elementen in Kompositionsstrukturen.

Die Dialoganalysen stellen notwendigerweise neue Fragen oder geben den alten neue Formulierungen. Was nennt sich dialogisch? In welchem Sinne sprechen wir über Dialog? Ist es einer buchstäblicher oder ein übertragener? Sollte denn bei literarischen Texten wirklich die linguistische Schichtigkeit den Grund fürs Dialogische ausmachen? Kann man das literarische Kunstwerk als etwas Dialogisches ansehen? Und wenn, in welchem Sinn? Gibt es einen Zusammenhang zwischen dem werkimmanenten Dialog und dem des Lesers mit dem Werk?

Literaturwissenschaftlicher Beobachter Helikon publiziert einige Aufsätze aus der Dialogforschung unserer Literaturtheoretischen Abteilung des Literaturwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, um die Vielfalt der Reflexionsmöglichkeiten über das Dialogische anzudeuten. Herausgeber: LÁSZLÓ VARGA.

DAS REDAKTIONSKOLLEGIUM

Variations on Dialogue

The concept of dialogue has become one of the fundamental research topics in literary scholarship. In addition to its primary meaning referring to actual speech, the use of the word has become more and more inclusive, and, by now, it belongs to the standard vocabulary of a number of disciplines. Reception aesthetics has also contributed to its popularity. The fact that human communication is basically dialogical is a point of departure for diverse poetological investigations. The process of interpretation can also be seen as some kind of dialogue between the reader and the text. During the process of their interaction, both the reader and the text undergo changes. Aesthetic information is the result of this never-ending process. The dialogical principle enhances the understanding of composite aesthetic qualities like grotesque and irony, the evolution and automatization of conventions and canons, and the changing relations between stable elements in poetic structures.

The investigations into the dialogical necessarily lead to new questions, or re-phrase the old ones. What is called dialogical? In what sense can we talk about dialogue? Literally or metaphorically? Is it true that the linguistic stratification of literary texts serves as the basis of dialogicalness? Can the literary works of art regarded as dialogical in themselves? Is their internal dialogicalness connected with the reader's dialogue with them?

This issue of our journal shows the range of the ongoing project concerning dialogue in the Literary Theory Department of the Institute of Literary Studies of the Hungarian Academy of Sciences. The present issue was edited by LÁSZLÓ VARGA.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

BEZECZKY GÁBOR

Mi dialogikus, mi nem?

A címben feltetthez hasonló kérdéseket hosszan lehet sorolni.¹ Lássunk néhányat közülük. Miért foglalkozunk egyáltalán a dialógussal és a dialogikussággal? Mit várunk? Mi hasznunk származik ebből? Mit tudhatunk meg, amit eddig nem tudtunk? Milyen értelemben beszélünk dialógusról? Szó szerint vagy átvitt értelemben? Milyen összefüggés van a közönségesen előforduló „párbeszéd” és az irodalomtudományban használt „dialogikus” terminus között? Azonosak egymással, hasonlóak, vagy valamilyen más viszony van közöttük?

Mit nevezünk dialógusnak? Kizárólag eleven emberek között lezajló, kétirányú kommunikációt? Ha erre a kérdésre igennel felelünk, és ehhez a válaszhoz ezentúl mindvégig ragaszkodni fogunk, akkor ebből az álláspontból meglehetősen egyértelműséggel következik, hogy a dialogikusság nem alkalmazható – egyebek mellett – a befogadó és az irodalmi mű viszonyára sem, vagyis a dialogikus terminus alkalmazásától nem remélhetjük, hogy az irodalomtudomány némely alapvető kérdését érdekes vagy szokatlan összefüggésben fogja előhozni.

Ha ez a megközelítés zsákutca, s ha valamilyen értelemben mégis dialogikusnak kívánjuk tekinteni az olvasó és az irodalmi mű viszonyát, akkor a dialógus szó más értelmezésével kell kísérletezni annak érdekében, hogy beleférjen ez is, az is. Két lehetőség áll előttünk nyitva.

(1) Vagy a megfigyelhető párbeszédnek némely tulajdonságának mintájára képzeljük el mindazt, amit a voltaképpeni párbeszédnél kívül dialogikusnak kívánunk tekinteni. Ekkor változtatunk a szó jelentésén: a dialógus szót új, másféle szövegösszefüggésekbe helyezzük, vagyis a közönséges referenciájához képest másféle viszonyokra alkalmazzuk. Közben úgy teszünk, mintha az így kapott állítások igazak (esetleg hamisak) lehetnének, de azért tudjuk, hogy nem szó szerinti értelemben beszélünk.

(2) Vagy az is lehetséges, hogy már a közönséges párbeszédet is eleve levezetjük valamiféle fölérendelt kategóriából, melyből a dialogikusság más eseteit is – más levezetési útvonalon – megkaphatjuk. Ebben az esetben a közönséges pár-

¹ Az alábbi szöveg rövidségét és árnyalatlanságát az indokolja, hogy vitaindítónak készült az MTA Irodalomtudományi Intézete Irodalomelméleti osztályának egyik értekezletére. Szili József, Veres András, Varga László, Kálmán C. György, Odorics Ferenc és Hajdu Péter némely megjegyzését – köszönettel ugyan, de az eredetük feltüntetése nélkül – beépítettem a szövegbe.

beszéd és a másféle dialogikusság (például az olvasó és az irodalmi mű viszonya) szintén hasonlósági viszonyban fog állni egymással, mégsem kell azt mondanunk, hogy merőben átvitt értelemben beszélünk dialogikusságról. A dialogikus szót kölcsönözhetjük ugyan, átvihetjük az egyik helyről a másikra (Arisztotelész terminológiájában a fajról a fajra), tulajdonképpen mégsem metaforát alkalmazunk, hanem mindössze a hiányzó vagy nem használatos terminust pótoljuk egy másikkal. Sőt ebben az esetben még az is lehetségesnek látszik, hogy valamilyen más szót vezessünk be (esetleg a kölcsönhatást, az interakciót), mely alkalmas lesz arra, hogy egyszerre jelölje a közönséges párbeszédet és a dialogikusság más eseteit. Vagyis szó szerinti állításokat tehetünk, melyek a saját jogukon lehetnek igazak és hamisak, és nem kell egyfolytában a dialógus szó közönséges jelentésére vonatkoztatni az állításainkat. Annak, aki tudatában van annak, hogy ekkor milyen műveletet végez el, a dialógus és a dialogikus szavak a közönséges szöveggörnyezetükön kívül sem lesznek metaforák. Mindez nagyjából megfelel C. S. Lewis álláspontjának.² A megfelelő levezetési láncolat hiányában a dialógus és származékai közönséges környezetükön kívül természetesen óhatatlanul metaforák lesznek.

A dialogikus szó értelmezésének két lehetőségét azért érdemes megemlíteni, mert általuk részben hatástalanítjuk az egyik elképzelhető ellenvetést. Ha valaki csakis az eleven emberek közötti beszélgetést tekintené dialógusnak, akkor azt mondhatná, hogy a metafora nem lehet dialogikus jelenség, mert az alkotórészeit (melyeket I. A. Richards *tenornak* és *vehicle-nek*³, Max Black *focusnak* és *frame-nek* nevezett⁴) nem lehet úgy szétosztani két egymással társalgó ember között, hogy az eredmény hasonlítson is a párbeszédre, metafora is maradjon, vagyis nem állhat elő metafora úgy, hogy az egyik ember szolgáltatja a *tenort*, a másik a *vehicle-t*. Talán elképzelhető akár az is, hogy ezen a módon keletkezzék metafora mindkettőjük számára, de ha mégsem, ez az ellenvetés akkor sem végzetes, mert azt lehet felelni rá, hogy a metafora elsősorban a kölcsönhatáson keresztül hasonlít a párbeszédre bizonyos vonásaira, és a metaforikus kölcsönhatást I. A. Richards és Max Black tanulmányai óta nem sokan és nem nagy meggyőző erővel vitatják.

Mit mondanak a (közönséges) dialógus és a (nem párbeszédben jelentkező) dialogikusság viszonyáról a klasszikusok? Mit mond Bahtyin? „A dialogikus viszony sokkal tágabb jelenség annál, hogysem elférne a kompozicionálisan kifejezett dialógus replikái közötti viszony határain belül; szinte egyetemes jelenség, amely áthatja az egész emberi beszédet és az emberélet minden viszonyát és megnyil-

² Lewis terminológiájában az első lehetőség nagyjából a diákmetaforának, a második a tanári metaforának felel meg. C. S. LEWIS: Kékszüveg és laplakok: szemantikai rémálom = *Helikon* 43 (1997/1–2) 58–70. Ford. Barkász Emőke.

³ I. A. RICHARDS: *The Philosophy of Rhetoric* New York, Oxford University Press, 1936. 96.

⁴ Max BLACK: A metafora = *Helikon* 36 (1990/4) 432–447. 434. Ford. Melis Ildikó.

vánulását, általában véve mindazt, aminek értelme és jelentése van.”⁵ (Ez a megjegyzés – emlékezetem szerint – a Dosztojevszkij-könyv első kiadásában még nem szerepel, hanem az évtizedekkel későbbi átdolgozás eredménye. Ez a hely egyike azoknak, ahol Bahtyin – utólag – a dialogikusságból vezeti le Dosztojevszkij állítólagos polifóniáját, mely megkülönbözteti őt minden más regényírótól.⁶)

Az idézetből jól látható, hogy Bahtyin egyáltalán nem rendeli hozzá a dialogikusságot a közönséges párbeszédhez. A dialogikus viszony átfogóbb, mint a párbeszédben is előforduló fajtája. Bahtyin felfogása szerint dialogikus mindaz, *aminek értelme és jelentése van*. Azzal bizonyosan nem lehet Bahtyint vádolni, hogy túlságosan szűken fogta volna fel a dialogikusságot. Ugyanakkor keveset tudunk meg Bahtyin állításának előfeltevéseiről és következményeiről. Következik-e abból, amit állít, hogy kizárólag dialogikusan lehet értelmet és jelentést előállítani? Szükségszerűen egybeesik-e a két halmaz? Ha igen, akkor viszont mit jelent a monológ? Jelenthet-e bármit is? Monológ közben leáll-e a gondolkodás? Lehetséges-e egyáltalán monológ ilyen feltételek mellett? A monológoknak vajon nincs értelme és jelentése? Ha nincs, akkor mi a monológ? Ha a monológoknak nincs értelme, akkor mi áll szemben a dialogikussággal? (A dialógus Bahtyin számára hozzátétőleg az egymással egyenrangú világlátások lezáratlan, végtelen kölcsönhatásával azonos.) Ha a monológ képtelenség, akkor mi felel a dialogikussal? Mi készíteti a dialogikust jelentés- és értelemtermelésre? Vagy ezen a szinten már nem kell, nem lehet a lehetőségeket szembeállítani egymással? Lehetséges, hogy a dialogikusságnak nincs működőképes, elfogadható alternatívája? Elképzelhető, hogy még a monológ értelmét is dialogikusan kapjuk meg? Lehetséges-e ebben az esetben monologikus regény? Lehet-e Tolsztoj vagy bárki más – ebben az értelemben – monologikus?

A Dosztojevszkij-könyv első kiadásában (1929) még volt értelme a monológoknak és a monologikusnak. Valami olyasmit jelentett, hogy a monologikus regényben a szereplők merőben szócsövek, önállótlán képződmények az őket létrehozó szerzői világlátáshoz képest, nem áll módjukban érdemben ellentmondani, vitatkozni. A könyv második kiadásának idejére (1963) megváltozott a helyzet. Ekkorra – voltaképpen már néhány évvel a Dosztojevszkij-könyv után – Bahtyin már magát a nyelvet írta le alapvetően dialogikusként. Ha ez igaz, akkor a monologikus regény vagy fából vaskarika, vagy nem lebecsülendő művészi teljesítmény. (Az ellentmondásokra vagy az ellentmondásgyanús állításokra Bahtyin valószínűleg rá se hederített.)

Mindenesetre Bahtyin csak részben azonosítja a dialógust a dialogikussal. A dialógus – a Dosztojevszkij-könyv alapján – nem más, mint az egymással többé-kevésbé egyenrangú, egymással szembeállítható tényezők kölcsönhatása. Nem

⁵ Mihail Mihajlovics BAHTYIN: Dosztojevszkij poétikájának problémái = *A szó esztétikája*. Vál. és ford. *Könczöl Csaba*. Budapest, Gondolat, 1976. 29–147. 78.

⁶ „A polifonikus regényben minden mozzanat dialogikus.” uo.

minden párbeszéd felel meg ennek a meghatározásnak, s ami viszont megfelel, nem feltétlenül párbeszédben jelenik meg. Egyszóval Bahtyin meghatározása alapján szó szerinti értelemben lehet beszélni dialogikusságról – még akkor is, ha nem eleven emberek közötti párbeszédéről van szó. Ennek ellenére nem kell teljesen félreterenni a párbeszédet és a párbeszéd által kínált mintát. Valószínűnek látszik, hogy a szó szerinti és a metaforikus – meghatározhatatlan mértékben – egyszerre van jelen a dialogikus terminusban. Talán levezethető a dialogikusság minden érdekes vonása a kölcsönhatásból is, mégsem árt szem előtt tartani a közösleges párbeszédet – már csak azért is, hogy el tudjuk különíteni a közöslegesen jelentkező dialogikust a másféle esetektől.

Ennek alapján nem zárható ki – igaz nem is következik ebből –, hogy az olvasó és az irodalmi mű viszonya dialogikus. Talán csak akkor következnek egyértelműen, ha igaznak tekintenénk, hogy minden, az ember számára értelemmel és jelentéssel bíró jelenség a dialogikusságon alapul, de ezt az állítást – mivel sem az előfeltevései, sem a következményei nem kellőképpen világosak – most még nem feltétlenül kell méltányolnunk.

Bubernél némiképp hasonló helyzetet látunk.⁷ Leszögezi ugyan, hogy az írásos kommunikáció csak a szóbeli párbeszéd vagy gesztusok helyettesítőjeként vagy kiegészítéseként tekinthető dialogikusnak, de menet közben a dialogikusság meghatározása nála is annyira kitér – bármi lehet a „Szó” hordozója –, hogy minden efféle kizárás vagy szűkítés némiképp logikátlannak vagy következtetlennak hat.⁸ A dialogikusságra hozott példáinak egy része szintén nélküli az eleven embereket.

Ezek szerint – sem a klasszikusok, sem más megfontolások alapján – nincs komoly elvi akadálya annak, hogy dialogikus viszonyt tételizzünk fel az olvasó és az irodalmi mű között. A viszony két – közelebről meghatározandó – szereplője van, melyek kölcsönhatásban állnak egymással. A kölcsönhatás természetesen azt jelenti, hogy kölcsönösen változásokat idéznek elő a másokban.

Már ennyiből is látható: bárhogy ügyeskedjünk is, a metaforikusság jelen van. Ebben a felfogásban mind az irodalmi mű, mind az olvasó mint cselekvő tényezők, mint ágensek jelennek meg. A mű nem eleve és végérvényesen adott jelenség, melyet csak meg kell ismerni, melynek mindössze fel kell fedezni a tulajdonságait, vagyis nem passzív, változhatatlan résztvevője az olvasási folyamatnak. (Nem olyasmi, mint a villanyóra vagy a számháborúban a szám, melyek egyértelműen adottak, és csak le kell olvasni őket.) Az olvasó által felfogott mű cselek-

⁷ Martin BUBER: *Dialogue = Between Man and Man*. Ford. Ronald Gregor Smith. London, Kegan Paul, 1947. 1–39.

⁸ BUBER: *Dialogue* 4., 7., vagy gondolhatunk Buber következő megjegyzésére is: „No kind of appearance or event is fundamentally excluded from the series of the things through which from time to time something is said to me. Nothing can refuse to be the vessel for the Word. The limits of the possibility of dialogue are the limits of awareness.” 10.

szik, azaz emberi tulajdonságokkal rendelkezik, ugyanakkor elszenvedti is az olvasó által végrehajtott változtatásokat.

Abban, hogy a mű cselekszik, nincs semmi újdonság. A mű *hat*, és ennek folyamán és eredményeképpen az olvasó előre nem látható változásokon megy keresztül. Vagy magát ezt a változást, vagy az egyik fajtáját írta le Arisztotelész katarzisként.

A folyamat másik oldala sokkal kevésbé világos. Hogyan változtatja meg az olvasó a művet olvasás közben? De hogyan is változtathatná meg, ha a mű olyan, a közösség által meghatározott szabályrendszer – a nyelv – fogságába van zárva, melyen az egyén nem változtathat – mint ahogyan ezt a nyelvtudomány számos klasszikusa hirdeti. A folyamatnak ez az oldala, egyáltalán nem függetlenül a nyelv uniformizált elképzelésétől – vagy mint önkényes olvasat, vagy mint félreértés – gyakran negatív beállításban szokott előkerülni, és sokszor az egyedül érvényes olvasattal, olvasási móddal áll szemben. Nem zárható ki, hogy minden olyan értelmezéseméletet, mely szembeállítja az érvényes és érvénytelen olvasatokat, végső soron a helyes olvasás lehetőségének eszménye vezérli – mintha lehetséges volna egy olyan művelet, melynek végrehajtásával az érvénytelen olvasatok elkerülhetőek lennének.

Rendkívül erős hagyomány eredménye a nyelv egységéről, integritásáról, homogeneitásáról (ezek most nagyjából egymás szinonímái) szóló elképzelés. Ezt a hagyományt még a dekonstrukció sem kezdte ki. Éppen ellenkezőleg: támaszkodott rá. Van azonban alternatívája ennek az elképzelésnek. A szociolingvisztika abból indul ki, hogy a nyelv nem azonos az egyes beszélők és a beszélők egyes csoportjai számára, s hogy a nyelvi változás nem más, mint a különbségek súrlódása, a nyelvi keveredés, kiegyenlítődés, elkülönülés, vagyis a beszélők szakadatlan nyelvi kölcsönhatása.

Az olvasó hozza tehát a maga (belülről sem egységes) nyelvét, és ennek alapján lát neki az irodalmi mű olvasásának. (A nyelv szó, az egyszerűség kedvéért, a továbbiakban is egyes számban fog szerepelni. Még akkor is, ha szinte mindig többes számban kell érteni.) Az olvasó azonban nem a saját műveként tekint az irodalmi alkotásra. Mit mást is tehetne, a saját nyelvéből indul ki, és ebből óhatatlan, elkerülhetetlen változások adódnak. Mihez képest? Nem a mű igazi, eredeti, voltaképpen jelentéséhez képest, mert ilyesmi nincs, hanem más olvasók értelmezéséhez képest. Miközben változik, a mű is hat, megmutatja a maga idegenségét (vagyis azt, hogy nem az olvasó nyelvének terméke, s hogy nem vezethető le abból), és változásokat idéz elő az értelmező rendszerben (vagyis az olvasó nyelvében). Az olvasó változásban lévő értelmező rendszere közben szakadatlanul értelmez, melyek eredményeképpen az értelmezett folyamatosan átalakul. (Egyébként merőben nézőpont kérdése, melyik az értelmező, és melyik az értelmezett. Van értelmes kontextusa annak az állításnak, hogy az irodalmi mű értelmezi az olvasóját.) Az értelmezés körkörössége szerepet játszik ebben a felfogásban is, ugyanakkor az is valószínűnek látszik, hogy az egymást követő ciklusok csak

akkor ismétlik meg változatlan formában egymást, ha a folyamat két aspektusát, az értelmezést és a hatást valami megszakítja. Az elvben végtelen folyamat korlátait a hagyomány, a távolról sem végtelen értelmezői találékonyság, mások értelmezései és más tényezők alkotják.

A mű idegensége egyébként jól érzékelhető akkor, amikor évek, évtized múltán újraolvassuk ugyanazt a művet. (Vagyis azt a művet, melyet – mondjuk könyvesbolti, könyvtári értelemben – ugyanannak szokás tekinteni.) Ilyen esetekben már a saját korábbi értelmezésünkre is némi távolságból, némi idegenkedéssel tekintünk. Közben ugyanis változtunk, azaz változott az értelmező rendszer, de az értelmezett nem tartott lépést ezzel.

Nagy vonalakban így lehet elképzelni az értelmezés dialogikus felfogását.

*

Az értelmezés dialogikus jellegétől – melynek talán nincs alternatívája – meg kellene különböztetni az irodalomban felfedezhető dialogikus struktúrákat. Ilyen – valószínűleg – a metafora vagy a polifón regény. Ezek a szerkezetek már önmagukban is egymással szembeállított, nagyjából egyenlő súllyal jelentkező tényezők kölcsönhatásán alapulnak. De az irodalom nem ezek miatt dialogikus. Ezek (öntükröző szerkezetekként?) kicsiben utánozzák az eredendő, elkerülhetetlen dialogikusságot. Amikor a dialogikusságnak ezt a fajtáját keressük, egymással szembeállított, egymásnak alá nem rendelhető, egymással vég nélkül felelő szerkezeteket kívánunk találni. (Az ilyen szerkezetek érdekesek és murisak, de az irodalom eredendő dialogikusságán nem változtat az, ha a szövegben monológot vagy a lehető legdialogikusabb párbeszédet olvasunk.)

Témáját illetően valószínűleg bármiről lehet dialogikusan és monológyszerűen szólni. Ugyanakkor – mivel minden a dialogikusság keretein belül kap értelmet, és mivel minden függ az olvasótól – nem mondható meg elvben és előre, hogy kompozicionálisan mit kell, mit lehet dialógusnak vagy monológnak tekinteni. Elrendezésként, felépítésként felfogva ismét értelmet lehet adni a monológnak, de talán nem azért mert a monológot nem dialogikusan fogjuk fel, s közben azt is meg kell mondani, milyen kritériumok alapján minősítünk valamit dialogikusnak vagy monologikusnak. Ne legyenek illúzióink: az egyes értelmezők közötti félreértések és az értelmezéseik közötti eltérések nem kerülhetők el. Két szinten definiáljuk a dialógust, s köztük a határok bizonytalanok, elmosódottak. Ez a bizonytalanság némiképp emlékeztet a realizmus (mint az irodalom alapvető elve) kontra realizmus (mint XIX. századi irányzat) szembeállítására, illetve a szembeállítás erőzójára. Hasonlóképpen teljesen bizonytalan a dialogikus és nem dialogikus ellentmondás megkülönböztetése. Erre éppen Bahtyint lehet példának hozni. Bahtyin írásaiban minden bizonnyal sok ellentmondás van, és gyanítani lehet, hogy nem azért, mert a műveiben valamiféle belső dialogikusságot kívánt kialakítani, hanem egyrészt azért, mert nem nagy jelentőséget tulajdonított az ellent-

mondásmentességnek, másrészt talán azért, mert észre sem vette az ellentmondásokat. Ha valaki azzal állna elő, hogy Bahtyin ellentmondásai dialogikusak, csak az érvelés színvonalától függne, igazat kellene-e adni neki.

*

A fentiek alapján – röviden – választ lehet adni arra is, mi nem dialogikus. A dialogikus értelmezés kétirányú folyamat, melynek során megváltozik mind az olvasó, mind az olvasott szabályrendszere. Ha ehelyett egyirányú – akár az olvasótól a mű felé, akár a műtől az olvasó felé irányuló – folyamatot, cselekvéssort írunk le, az egyik felet passzivitásra, változatlanságra és némaságra ítéljük. A nem-dialogikus párbeszédnek felsorolhatatlanul sok változata van. Van olyan elképzelés, mely szerint a mű állandó, az olvasó változik (esetleg az is állandó), s van olyan is, mely szerint a mű minden porcikája ki van szolgáltatva az olvasó önkényének. Mindkettő mellett lehet érvelni, mindkettőben van igazság, de mindkettő csak egy-egy oldala a teljes képnek. Mindkettőből hiányzik a másik (az értelmező vagy az értelmezett) tevőleges idegensége. Monologikusnak, ezek szerint, vagy a kölcsönhatás hiányát vagy a kölcsönhatás megszakadása utáni beszédet lehet tekinteni. A páros monológot a süketek párbeszédének szokás nevezni. Hogy kompozicionális szinten mit lehet dialogikusnak tekinteni és mit nem, az értelmezőtől (és számos más tényezőtől) függ.

VERES ANDRÁS

A monológ védelmében
(Vita Bezeckzy Gáborral)

1. Az irodalomtudomány napjainkban a *dialogikusság* bűvöletében él. Mintha minden e körül forogna – a gadameri hatástörténeti elv alkalmazásától a posztmodern türelemig –, s hogy az irodalomértelmező szakma horizontját és kompetenciáját messze meghaladó korjelenségről van szó, azt kellőképpen érzékeltetheti a megnövekedett dialóguskészség a különféle politikai, vallási és egyéb szellemi mozgalmak között. Tartok tőle, hogy Bezeckzy Gábor *Mi dialogikus, mi nem?* című dolgozata is némelyik pontján engedni látszik az általános sugallatnak.

Sokat bajlódik azzal, hogy a dialogikus viszonyt – mint általánosabb jelenséget – megszabadítsa az emberek közötti dialógushoz (a „közönséges párbeszéd”-hez) való kötődéstől. Nem tartja célravezetőnek a szó jelentésének metaforikus kiterjesztését, jóllehet később kénytelen megállapítani, hogy ha az olvasó és az irodalmi mű dialogikus viszonyán a két szereplő tevőleges – egymásban kölcsönösen változásokat előidéző – kölcsönhatását értjük, a metaforikusság jelen van, „bárhogy ügyeskedjünk is”.

Szerintem fölösleges ügyeskedni. Minden rendű és rangú *kommunikáció* természetéhez tartozik, hogy van feladója és címzettje, amiből értelemszerűen *következik* a kettő dialogikus viszonya. Az, hogy emberek beszélnek egymással vagy szövegek és emberek (vagy akár szövegek és szövegek – persze a mi közvetítésünkkel, amikor értelmezésünk során egymásra vonatkoztatjuk őket), ezen az általánosságai szinten másodlagos jelentőségű.

Ha elfogadjuk a nyelv uralhatatlanságát állító érvelést, akkor két ember dialógusában (a „közönséges párbeszéd”-ben) is jóval több jelentéslehetőség rejlik, mint amit ők ketten tulajdonítanak szövegüknek. Hogyha – az illetet félretéve – kihallgatjuk őket, nyilván (legalább részben) másként fogjuk érteni az elhangzott szavakat. Az irodalmi szövegekről pedig tudni lehet, hogy szerzőik többé-kevésbé számolnak azzal, hogy „kihallgatják” őket. Nemcsak az olvasónak vannak előzetes ismeretei, többek között arról, hogy mi fán terem az irodalom, milyen egy óda vagy egy regény, hanem a szövegben megjelenő üzenet is tartalmaz előzetes ismereteket (feltételezéseket), többek között arról, hogy milyennek kell vagy kellene lennie az irodalomnak és kit szeretne vagy nem szeretne megszólítani a szerző címzettként. Nem tagadom a köznapi és az irodalmi nyelv között fennálló különbségeket, de nem hiszem, hogy bármifajta elvi eltérés lenne a kettő kommunikációs helyzetében, dialogikus voltában. (Ilyen általános szinten az írott és a beszélt nyelv különbségétől is bátran eltekinthetünk; az elhangzó párbeszédet akár egy írott szöveg előadásaként is felfoghatjuk.)

2. Bezeckzy Gábor azonban nem éri be a kommunikáció dialogikus természetével. A dialogikus viszony jelölésére olyan fogalmat javasol, amely magasabb nemfogalomként foglalja magában a közönséges párbeszédet is, az olvasó és az irodalmi mű kapcsolatát is. Eszerint a legszélesebb értelemben vett dialogikus viszony: *kölcsönhatás*, melynek során a viszony szereplői „kölsönösen változásokat idéznek elő a másokban”.

Nem gondolom szerencsésnek e meghatározást. A kölcsönhatás terminusa túlságosan általános. Számos természeti folyamat írható le kölcsönhatásként, s amikor például ellentétes elektromos töltésű felhők ütköznek egymásnak és hatalmas villámások közepette kölcsönösen változásokat idéznek elő a másokban, nem biztos, hogy erre a dialogikus viszony lenne a legtalálóbb elnevezés.

Azt sem hiszem, hogy az olvasó és az irodalmi mű találkozása minden esetben kölcsönösen változásokat idézne elő a két félben. Ebből a szempontból túlságosan megszorítónak vélem a definíciót. Maga Bezeckzy is jelzi, mennyire nehéz fölmérni, hogy az *olvasó miképp változtatja meg a művet olvasás közben*. Joggal hátrítja el azt a tipikusnak mondható ellenvetést, hogy a kollektív érvényű nyelv fogságába zárt műalkotást nem befolyásolhatja az egyén. Én sem értek egyet a nyelv uniformizált elképzelésével, osztom Bezeckzy nézetét a nyelvi változatok/változások társadalmi szóródásáról és ennek a befogadásban játszott szerepéről. De az olvasatok eredendő sokfélesége csak a mű olvasótól való függését teszi nyomatékoská, nem ad választ az eredeti kérdésre: arra, hogy a művet miképp változtatja meg az olvasat.

A probléma tüzetesebb értelmezése hosszabb kitérőt igényelne, itt be kell érnem egy-két utalással. Bár az irodalmi műveknek nincs egyetlen „eredeti”, „igazi”, „voltaképpen” jelentésük, gyakorlatilag mégis úgy működik a dolog, hogy az olvasatok túlnyomó része „igazodik” valamely reprezentatív, mértékadó értelmezéshez. A művekhez társított jelentésváltozatok kialakításában döntő szavuk van az ún. véleményformáló személyeknek, csoportoknak, intézményeknek. Ezek nem föltétlenül az irodalommal hivatásszerűen foglalkozók soraiból kerülnek ki, sőt nemritkán azok ellenében érvényesítik ízlésüket (például a diák olvasóra nagyobb hatással lehet egy-egy családtagja vagy barátja, mint az irodalomtanára). Ugyanakkor *csak a hivatásos értelmezőnek van igazán esélye* arra, hogy olvasatával, pontosabban olvasatának nyilvánosság előtti képviselésével számottevő hatást gyakoroljon a mű jelentésének alakulására, másszóval a mű hatástörténeti pozíciójának megváltoztatására. Már csak azért is, mert egyedül a hivatásos értelmező *érdekelt* egy-egy mű jelentésváltozatainak megismerésében és gyarapításában.

Más kérdés, hogy a professzionalizmus önmagában nem jelent garanciát az olvasat minőségére. Laikus olvasók esetében is találkozhatunk igen érdekes és elmélyült véleményekkel, amikor az értelmezést különösen nagy személyes érintettség, illetve egzisztenciális érdekelttség motiválja. (Valamennyien átélünk olyan, elementáris erejű olvasmányélményeket, amelyek „sorsunkba vágó” kérdéseket segítenek megvilágítani, olykor egész szemléletünknek új irányt adva.) Másfelől

hivatásos olvasó is lehet kevésbé érzékeny egy-egy mű problematikája iránt, nem beszélve a szakmai rutinnal járó vakság veszélyéről.

De a laikus olvasat nem kerül be az irodalomról folytatott nyilvános diskurzusba, illetve csak a hivatásos közvetítésével juthat el oda. A professzionalista olvasó – az esztéta, a kritikus, az irodalomtudós vagy maga az író – viszont tudatában van feladatának és jelentőségének, véleményét reprezentatívnak hiszi és hirdeti. A reprezentáció valójában sokkal inkább szociológiai, mint szellemi pozíció. A hivatásos értelmezés talán még kevésbé lehet meg intézményesülés nélkül, mint maga az irodalmi szöveg.

Ha így van, akkor semmiképp sem állítható, hogy az olvasó minden esetben változást idéz elő a műben. Az átlagos olvasó – ha teheti – szívesen hagyatkozik rá az általa megbízhatónak vélt véleményre. Valójában inkább nevezhető kivételesnek, mint általánosnak az érdemleges elmozdulás a meglévő (éppen adott) jelentésuniverzumhoz képest. Talán az is megkockáztatható, hogy az alapvetőnek feltételezett dialogikus viszony az olvasó és az irodalmi mű között többé-kevésbé *függő helyzetben van* attól a származékosnak tekintett dialógustól, melyet a hivatásos és nem hivatásos véleményformáló csoportok (személyek, intézmények) folytatnak egymással.

3. Bár a megértés (a hermeneutikai tapasztalás) átfogó tulajdonsága a *nyitottság* és a *körkörös folyamatszerűség*, különbséget kell tenni a megértés egyénileg és kollektíven fennálló mechanizmusa között. Az egyes olvasó is (elvileg) szüntelenül változtatja pozícióját a művek hatására, átalakul értelmező apparátusa és ennek eredményeként az értelmezett is. De az ő esetében a személyiségjegyek, az életkori és nemi adottságok hasonlóképp fontos szerepet kapnak e folyamatban, mint a szűkebb-tágabb szociokulturális környezet. A laikus olvasó érzékenységét és érdeklődését irodalmi és nem irodalmi motívumok egyaránt befolyásolják.

Más a helyzet kollektív szinten, ahol az irodalom hivatásszerű értelmezése legfeljebb oktatási szituációban számol az említett személyiségjegyekkel. A professzionális olvasó érzékenységét és érdeklődését mindenekelőtt a történetileg kialakult, egymással versengő *értelmezésirányok* alakítják. Míg a laikus olvasatban az irodalom mimetikus oldalára vetődik több fény, a hivatásos értelmezésben legalább akkora figyelmet kap a szövegszerűség. A paradigma rangjára emelkedő, dominánssá váló értelmezésirány ideig-óráig uralmi helyzetbe kerülhet, ami igencsak lecsökkentheti képviselői dialóguskészségét. Hogyha erre a helyzetre alkalmazzuk a *monologizálás* terminust, akkor az nyilvánvaló módon pejoratív értelmet kap.

Bezaczkzy Gábor az egyéni olvasattal is számol, ami az én szememben előnyösen különbözteti meg kérdésfeltevését a hermeneutikai irányzatétól. Például Gadamer – miután bemutatja, hogy az olvasó és a mű találkozásában jelen és múlt folytat párbeszédet, s a hagyomány ebben aktív kommunikációs partnerként viselkedik, miért is a dialogikus viszony az Én és a Te kapcsolatának mintájára írható le – nem győzi hangsúlyozni: ez semmiképp sem jelenti azt, hogy „a

hagyományban tapasztaltakat egy másik személy, egy Te véleményeként érténék meg. Ellenkezőleg: állítjuk, hogy a hagyomány megértése az öröklött szöveget nem egy Te életmegnyilvánulásaként érti meg, hanem olyan értelemtartalomként, amely teljesen független az elgondolóktól, az Én-től és a Te-től.” Mintha kizárólag szövegek folytatnának, folytathatnának párbeszédet, s az olvasó csupán ezek médiuma volna.

Nem annyira a nyelv uralhatatlanságának gondolata, mint inkább a „hermeneutikai nihilizmustól” (az egyéni jelentésváltozatok relativizáló hatásától) való félelem készítette Gadamert deperszonalista álláspontjára, s arra, hogy a megértést némiképp a platóni ideákban való részesedés mintájára írja le. Az újkori polgári gondolkodás karteziánus és kantiánus öntudatán „keresztülnevezve” korábbi, mondhatni, *archaikus* ismeretelméleti tradíciókhoz kapcsolódik. Jauss találóan állapította meg róla, hogy bár a jelenre hivatkozik, de a múlt felé nyitott, s amikor a megértést „úgy értelmezi, mint »bekerülést abba a hagyományozási folyamatba, amelyben a múlt és a jelen állandó kölcsönhatása lejátszódik«, akkor a »megértésben rejlő alkotó mozzanat« szükségképpen háttérbe kell szoruljon.” Gadamer példáiban a dialógus *aktívabb szereplője* a hagyomány, mint a befogadó.

4. Elfogadva a kommunikáció eredendően dialogikus természetét, nyitva marad, hogy hol lehet szerepe, illetve milyen szerepe lehet a monológnek. Ha Bezeczky Gábor Bahtyinra és Buberre való hivatkozásait vesszük alapul, aligha jutunk messzire. Buber megközelítésében az Én-Te viszony az ember egész személyiségét érvényre juttató dialogikus kapcsolat, amely szembeállítható az Én-Az viszony-nyal; az Én-Te kapcsolat legmagasabb rendű lehetősége az Istennel való párbeszéd; a dialogikus kapcsolat mintegy a személyiség érvényesítésének záloga (mert csak másban, illetve más által találja meg önmagát), a perszonalista bölcelet által megcélzott (közép)út az individualista monologizálás és a kollektivista uniformizálás szélsőségeihez képest. Hasonló logikával – de eltérő értékpremisszák alapján – akár a monologikus attitűdöt is helyezhetnénk értékkrangosorunk élére.

Bahtyin megközelítése első pillantásra kevésbé látszik ideologikusnak, mint Buberé. Dialogikus (illetve polifonikus) és monologikus regényről beszél, ami *műfaji* megjelölést sejtet. Valójában *világnézeti* tipológiáról van szó; a dialogikus regényen egyenrangú világlátások kölcsönös játékát biztosító, nyitott struktúrát ért, míg a monologikusan minden szereplőt egyetlen világlátásnak alárendelő, zárt struktúrát, s nem hagy kétséget afelől, hogy az elsőt tartja többre. (Nem vagyok biztos benne, hogy – mint Bezeczky értelmezi – a Dosztojevskij-könyv második kiadása jelentősen módosítaná ezt a felfogást.) Ebben az esetben is elmondható, hogy hasonló logikával, ám eltérő nézőpontból kaphatná a palmát a Tolsztojnak tulajdonított monologikus regény is. (Mint ahogy ez történt Lukács György esetében, aki fiatalon írt regényelméletében – amely bizonyíthatóan hatott Bahtyinra is – még Dosztojevskijt ünnepelte, később azonban marxistaként megtért Tolsztojhoz.)

Gyümölcsözőbbnek tűnik Bezeczkynek az a javaslata, hogy az értelmezés dia-
logikus jellegétől meg kellene különböztetni az *irodalomban kimutatható dialogikus*

struktúrákat, mint amilyen a metafora vagy a polifón regény. S nyilván ezen a szinten lehet szembeállítani velük a *monologikus struktúrákat*. Ez azt is jelenti, a monologikus szerkezet ontológiai státusza eleve „mintha” jellegű, azaz abban az értelemben mindig idézőjelek közt értendő, hogy a dialogikus viszonyt feltételező kommunikáció része. De nem hiszem, hogy ennek túl nagy jelentősége volna. Sőt, eltörpülni látszik ahhoz képest, hogy *elsőként a drámai monológ tette láthatóvá az irodalomban a külvilág elől gondosan eltitkolt emberi szándékokat és indítékokat*. Mint ahogy nem lehet eléggé méltányolni az ún. *belső beszéd* megjelenítésének történelmi súlyát az individualitásról alkotott tudásunk alakulása szempontjából.

*

5. Külön szólnék a *dialóguson belüli monológ* (hatás)lehetőségének problémájáról. Én is úgy gondolom, hogy a párbeszéd nem föltétlenül dialogikus jellegű – például lehet kifejezetten *monologikus célzatú* is, mint Platón *Parmenidész* című dialógusának alábbi részletében, ahol a mester (Szókratész) szavait mintegy visszhangozza a tanítvány:

- *Ha az egy: egyetlen, nemde sok nem lehet.*
- *Hogy is lehetne!*
- *Tehát sem része nem lehet neki, sem önmaga egész nem lehet.*
- *Miért nem?*
- *Mert a rész valamiképpen egy egésznek a része.*
- *Az.*
- *S mi az egész? Nemde az, aminek egy része sem hiányzik.*
- *Teljesen így van.*

A párbeszéd két szereplője nem egyenrangú fél, kettejük közül csak az egyik állít, a másik helybenhagyja ezt vagy jelzi, hogy nem ért valamit. A párbeszéd egésze mégsem merül ki ebben, magasabb célt szolgál. Szókratész állításai végül nem vezetnek a szándékolt eredményre: nem tud megnyugtató választ adni a maga által föltett kiinduló kérdésre. De nyilvánossá tett monológja révén mintegy demonstrálja hallgatóságának, hogy mennyire nehéz megválaszolni a látszólag egyszerűnek tűnő kérdéseket is.

Platón dialógusaiban Szókratész *ironikus* módon jár el, amikor kétségeket ébreszt a magától értetődőnek tekintett szójelentések és értékek iránt. Ezzel nemcsak a naiv, reflektálatlan (a fogalmak használatát kritikátlanul elfogadó) köznapi gondolkodást próbálja meg kikökönteni öntudatlan állapotából, hanem a hagyományos értékek megszokott értelmezését is megkérdőjelezi. Tehát az ellenfeleinek tekintett szofistákhoz hasonlóan relativizálja azokat, ugyanakkor iróniája nem öncélú: annak szellemében jár el, hogy az ember nevelhető – olyanná formálható, aki képes különbséget tenni jó és rossz között, és ha már látja a különbséget, szükségképpen a jót fogja választani. Kérdései azt célozzák, hogy a vi-

szonylagos igazságok mögött rátaláljon a végső, abszolút igazságokra, melyek nélkül nincs tudomány és nincs erkölcs.

Platón valamennyi filozófiai munkáját (a levelek kivételével) dialógusnak szokás nevezni, azonban nem mindegyik műve tisztán párbeszéd formájú. A *Szókratész védőbeszéde* szónoki beszéd dialógusbetéttel, a *Phaidrosz* két, a *Lakoma* hat (illetve hét) beszédet tartalmaz. Tehát mindenekelőtt két műfaj keveredik e szövegekben: a rövid mondatokból álló (szűkebb értelemben vett) párbeszéd és a hosszabb, szónoki beszéd. Különösen összetett a *Lakoma* struktúrája, aminek részletesebb bemutatására vállalkozom a továbbiakban.

6. Platón mintegy harminc-harmincöt évvel írta művét a nevezetes lakoma után, melyen a tragédiaköltők versenyén nyertes Agathónt ünnepelték. Az elbeszélte időpontban Athén már túl volt hatalma csúcsán, de éppen akkor átmeneti nyugalom honolt a váltakozó szerencsével háborúskodó városban. A következő évben indította meg katonai hadjáratát Szicília meghódításáért, s az elszenvedett kudarc végzetesnek bizonyult – többé nem volt képes kiheverni emberi és anyagi veszteségeit. A *Lakoma* megírásának időpontjában Athén hanyatlása már előre haladt, s ebből a perspektívából nosztalgikus fény ragyogta be a letűnt idők emlékét.

Nem véletlen, hogy Platón művének szereplői jelentős személyiségek: Erüximakhosz neves orvos, Agathón sikeres tragédiaköltő, Arisztophanész még sikeresebb vígjátékíró, a kalandos sorsú Alkibiadész, Periklész unokaöccse, a peloponnészoszi háború utolsó szakaszának egyik vezéralakja, Szókratész pedig a kor legnagyobb filozófusa. A könnyed társalgásnak induló beszélgetés idővel magas intellektusú, a korabeli Athén *szellemi elitjének* gondolkodásmódját és kultúráját reprezentáló alkalomnak bizonyul. Figyelemre méltó, hogy – a kölcsönösen kötelező udvariaskodást leszámítva – mennyire egyenrangúnak tekintik egymást a szereplők, s beszélgetésüket nem árnyékolja be sem az, ha különben egymás ellenfelei (mint Arisztophanész és Szókratész), sem az, ha egymás lekötelezettjei (Phaidrosz, Pauszaniasz és Alkibiadész valamennyien Szókratész tanítványai).

Mint arra már utaltam, a *Lakoma* filozófiai dialógusnak fölöttébb szabálytalan. Elbeszélés, monológ és párbeszéd váltakozik benne; az elhangzó beszédek túlnyomó többsége nem bölcséleti természetű (Szókratész filozófiai fejtegetése már csak ezért is kitűnik a többi közül); a szónoklatok pedig *egyénítik* elmondóikat. Komoly tétje van a lakomán elhangzottaknak: *a filozófus Szókratész kel itt versenyre a költőkkel*. Arisztophanészt és Agathónt tekinti igazi vetélytársának, az ő hatását próbálja meg semlegesíteni. A mű zárata az asztal alá ivott és beszélt költőkkel s a mindvégig józanul és frissen maradt Szókratésszel egyszerre humoros és mély példázat arról, hogy hol a helye a drámaíróknak a bölcselőhöz képest.

7. A *Lakoma* különösen nagy műgonddal megírt szöveg; érdemes röviden áttekinteni építkezését, dramaturgiáját. Keretbeszélgetéssel indul: Apollodórosz mondja el barátjának, ahogy Glaukónnak mesélte korábban, aki Phoinixtól értesült ró-

la, amit Apollodórosz is, Phoinix is Arisztodémosztól hallott, aki személyesen vett részt a hajdani lakomán. E narrációs szerkezet egyszerre *távolító* (az elbeszéli eseményt a legendák világába utalja) és *közelítő* (az olvasót mintegy részesévé teszi a hagyományozási folyamatnak, melynek során a filozófiai tanítás szájhagyomány útján terjed az avatottak körében).

A lakomán történetek elbeszélése is körülményesen kezdődik, csupán lassan bontakozik ki a szónoklatok tulajdonképpeni tárgya és célja: Erósznak, a vágy és szerelem istenének dicsérete. Am szükség van e hosszadalmas fölvezetésre, amely támpontokat ad a későbbi eseményekhez (pl. Szókratész alakját már a bemutatásakor misztikussá avatja különös viselkedése, hirtelen rátört révülete).

A beszélgetés során rövid párbeszédok és terjedelmes monológok váltják egymást, sajátos ritmust teremtve. Az első szónok, Phaidrosz többnyire közhelyeket mond; semmitmondó és unalmas beszéde megfelelő kiindulópont ahhoz, hogy folyamatos emelkedés érvényesülhessen a szónoklatok intellektuális színvonalában, ami végül Szókratész szereplésében éri el a tetőpontot.

Phaidrosz és Pauszaniasz az átlagosan művelt athénieket képviselik. Erüximakhosz már szakember, ha nem is a szavak forгатásának szakembere. Arisztophanész és Agathón viszont művészek. Utánuk következik a filozófus Szókratész – várhatóan a legnagyobb. Erre készít elő Erüximakhosz szellemes riposztja is, amit Szókratész szabódására válaszol. „Nem a jós beszélt-e belőlem, mikor azt mondtam, hogy Agathón csodálatosan fog beszélni, én pedig tanácstalan leszek?” – mondja Szókratész. „Valóban jóstehetséggel mondtad, hogy Agathón szépen fog beszélni; de hogy te tanácstalan lennél, azt már nem hiszem” – jegyzi meg Erüximakhosz.

Szókratész hozzászólása három részből áll. Az első közvetlenül gyakorolt filozófiai dialógus (a partnernek fölszólított Agathón alárendelt szerepet játszik ebben a párbeszédben). E közjátéknak kettős célja van: egyrészt lerontani Agathón szárnyaló szónoklatának hatását, másrészt bevezetni a következő részt, amely *megidézett* filozófiai dialógus: ebben Szókratész tölti be a tudatlan tanítvány és a bölcs asszony, Diotima a mester szerepét. Voltaképpen *behelyettesítés*ről van szó: Szókratész Diotimát tolja maga elé, akinek tekintélyét bátran magasztalhatja (nem úgy, mint a magáét). A második rész mintegy áttűnik a harmadikba, ahol Diotima tanítása monologikus formát ölt.

Tehát Szókratész szereplése a szándékolt tetőpont, az olvasó azt gondolná: nem lehet fokozni, nincs tovább. Valóban nem lehet fokozni, mégis van tovább. Nem akármilyen ötlet, hogy az utcáról betévedt Alkibiadész szónoklata lesz az utolsó. Alkibiadész Szókratészről beszél, holott az eredeti téma Erósz. S a látszólag oda nem illő beilleszkedik a sorba: Szókratész mintegy *megfeleltetődik* Erósznak. A korábbival ellentétes retorikai fogásnak leszünk most tanúi: Szókratész el akart rejtőzni, Alkibiadész viszont kirakatba állítja őt. Mindez még komikus is, mert Alkibiadész a viszonzatlan szerelmes pozíciójából dicséri őt. A gyönyörű, gazdag és okos ifjú szerelmének elhárítása nemcsak a kárvallott szempontjából

tűnik föl abszurdnak; igaz, a megközelíthetlenség ismét csak Szókratész rendkívüliségének a bizonyítéka.

A zárlat döbbenetesen lakonikus, kivált a terjengős és körülményes bevezetéssel összehasonlítva.

8. Hasonlóképp fontos a szónokok nézőpontjának különbözősége: mindegyik a maga *szakmája*, illetve *hivatása* szerint (a kettő mintha egy lenne) szól Erósról. Az orvos Erüximakhosz orvosként írja le, a költő Agathón költőként, a filozófus Szókratész pedig arra a következtetésre jut, hogy Erósz szeretete a szépség tudásához, azaz bölcséleti vizsgálatához vezet.

Phaidrosz nem túl eredeti dicshimnuszot ad elő Erósról, aki az ő számára alapjában a testi vágyat és szenvedélyt jelenti. Phaidrosz önállótlanágát finoman jelzi, hogy Spártából átvett divatnak hódol, amikor a fiúszerelem élteti és spártai ízü az az érve is, hogy Erósz kelti fel leginkább a harci becsvágyat – egy csupa szerelmesből álló hadsereg legyőzhetetlen volna. Abban viszont általános irodalmi konvenciót követ, hogy hőse származásával kezdi magasztaló beszédét. Szerelem-felfogása is konvencionálisan *harmonikus*: mindenekelőtt Erósz összetartó erejét hangsúlyozza.

Pauszanasz erkölcsi szempontból elégedetlen Phaidrosz beszédével: amiért nem tett különbséget méltó és méltatlan szerelem között. Pauszanasz – a szókratészi etika talaján állva – abból indul ki, hogy minden emberi tevékenységben megvan a jó és a rossz lehetősége, s így a szerelemnek is két fajtája lehet, az égi és a földi. Innen eljut olyan mélyebb meglátásokhoz is, mint hogy a méltó szerelem nem függ a testi szépségtől és vonzerőtől. Pauszanasz azonban nemcsak rangsorol, hanem *tipologizál* is: az égi szerelemet a fiúszerelemmel azonosítja.

Erüximakhosz, aki orvos és tudós ember, nem tekinti magától értetődőnek a szerelem meghatározását: számára ez *feladat*, amely körültekintő vizsgálódást igényel. Erósz dicsőítését valójában arra használja fel, hogy az orvostudomány (pontosabban az általa képviselt szicíliai orvosi iskola) alapelveit ismertesse. (Erüximakhosz ábrázolása sem nélkülözi az iróniát. Amikor az orvostudomány már annyira fejlett, hogy a csuklás elmulasztására is három módszert tud, hogyan képzelné, hogy a szerelem dolgában is illetékes.) Erósz lényegét az ellentétes erők szüntelen játékában látja, aminek hatása nem szűkíthető az emberi lélekre, hiszen az emberi szervezetben és a világegyetem szerkezetében is felfedezhetők nyomai. Erüximakhosz szónoklata új irányt ad a társalgásnak, mert ő az első, aki úgy beszél a szerelemről, hogy a szexualitással nem foglalkozik. Azzal pedig, hogy felhívja a figyelmet a fogalom kozmikus jelentőségére, Szókratész megközelítésmódját előlegezi.

Arisztophanész, vérbeli vígjátékíróként, mulatságosan kezdi és fejezi be szónoklatát, de közben igencsak komolyra fordítja a szót. Ő nem Erósról, a szerelem istenéről, hanem az *emberi szerelemről* beszél, ami szerinte is a lélek sóvárgása sajátos és igaz java után. Ám a tárgyi szűkítés hangnembeli fokozással párosul; tulajdonképpen a földi szerelem *mítoszát* beszéli el. Eszerint az emberi nemek

száma eredetileg három volt, a férfi és a nő mellett volt még egy harmadik is: a kettő együttese, a férfinő (androgünosz). A gömbformájú embereket elbizakodottságukért azzal büntette Zeusz, hogy kettévágta őket, s most már elszakadt felüket keresik a szerelemben. Arisztophanész szerelem-felfogása *diszharmonikus*, a kölcsönös hiányon alapul. S bár ő is tipológiával él, ez *emberközpontú* tipológia, amely egyszerre indokolja meg a férfi és női homoszexualitás, valamint a különeműek szerelmét. (Már a romantika idején is Arisztophanész elbeszélését tartották Szókratészé mellett vagy az övét is felülmúlva *A lakoma* legsúlyosabb szövegének.)

Agathón szónoklata szó szerint *költészetbe* csap át, sőt annyira elmerül saját szépen formált szavainak örvényében, hogy már az sem világos előtte, melyik Erósz magasztalja tulajdonképpen, az égit vagy a földit. Agathón szövege a szofisták stílusát parodizálja: olyan mesterien előadott retorika, amely nélkülöz minden gondolatot – a szó lehető legrosszabb értelmében vett irodalom. Szókratész nem is mulasztja el, hogy ezt finoman szóvá tegye.

Tulajdonképpen Erüximakhosz és Arisztophanész útján megy tovább Szókratész, aki megtagadja Erósz isteni státusát: daimónná fokozza le, azaz kifejezetten *közelíti az emberhez*, hogy azután később az embert emelhesse meg Erósz segítségével. Olyan valakinek írja le, aki se nem isten, se nem halandó; egyazon nap él és meghal, majd újraéled; éhezik és megtelítkezik és mégis többre sóvárog. Erósz a legfőbb filozófus – hiszen az istenek nem sóvárognak a bölcsesség után, mert már bölcssek, ahogy a tudatlanok sem, mert ők még a bölcsesség hiányát és szükségét sem ismerik fel, következésképp csak az lehet a bölcsesség szerelmese, aki a kettő között áll. (Szókratész szükségesnek látja hangsúlyozni, hogy Erósz tévesen ábrázolják tökéletesen szépnek: az emberek összekeverik a vágyott jót a jóra vágyóval.)

Miután elsorolta Erósz tulajdonságait, rátér arra, hogy miben van hasznára az embereknek. S kiderül, hogy nem kevesebbről van szó, mint *a halandó ember részesedéséről a halhatatlanságban*. Szókratész is *mítoszt* ad elő, akárcsak Arisztophanész, csak hogy ő nem elbeszél, hanem értekezik. S *tipologizál* is, ámde másként, mint a többiek. Szerinte nem az égi és a földi vagy a férfi és a női között húzódik a határ, hanem a test és a lélek között. A testi szerelem is halhatatlanságra törekszik, hiszen mi más a gyermekáldás, mint a faj fenntartása, az ember örökkévalóságának biztosítása. De magasabb rendű a lélek törekedése a halhatatlanságra, mert ennek köszönhetjük a csodálatos szellemi alkotásokat.

Szókratész azonban még egy harmadik, legmagasabb rendű szintet is megjelöl: a szépség *filozófiai tanulmányozását*. Ehhez pedig a megismerés sokféle stációján át vezet az út: a testi szépség iránti fogékonyságtól a lélek felsőbbségének felismerésén és a törvényekben, szokásokban rejlő szépség felfedezésén át a tudás intellektuális szépségének megéléséig. Végül a filozófia segít hozzá, hogy megpillanthassuk a legfőbb szépet, ami örök és tökéletes, amely minden változás fölött áll. Ez a szépség *ideája*, melyben minden általunk szépnek nevezett dolog

részesül, az a soha nem változó fény, amelynek minden más, az utunk során megismert szép csupán imbolygó árnyképe volt. Szókratész nézőpontja nem az átlagpolgáré, a tudósé vagy a költőé, hanem *a teljességet belátó* vagy belátni törekvő filozófusé. Ebből a nézőpontból a dolgok egymásba érnek, így a szép és a jó is, a tragédia- és a komédiaköltészet is.

9. *A lakoma* szereplői nem magukban és maguknak beszélnek, hanem mintegy közös láncot képezve gyarapítják tudásukat Eroszról. Nem (illetve nemcsak) egymás mellett szónokolnak, hanem egymáshoz is szólnak. De e dialógusra nem a dialogikus szerkezet a jellemző. Retorikai és tartalmi szempontból inkább tűnik *monológok sorozatának*, mint folyamatos párbeszédnek. Ki-ki mondja a magáét, a maga szájíze szerint, mondhatni, a maga rögeszméit. (Különösen nyilvánvaló ez Alkibiadész esetében, aki az utcáról belecsöppenne a társaságba nincs is egészen tisztában, hogy miről folyik a szó.)

Nem elhanyagolható sajátossága a beszédhelyzetnek, hogy mindenki csupán *egyszer kap lehetőséget* véleménye kifejtésére, ami *egyirányú reflektálást enged meg*. Már csak ezért is Szókratész számára *megkülönböztetett pozíciót* biztosít, hogy ő beszélhet utolsónak, ami ellen nincs apelláta. A többiek szónoklata viszont az ő álláspontjának előzményévé fokozódik le. Úgy is fogalmazhatunk, hogy végső soron ugyanaz az egyenlőtlen, „féloldalas” dialógusforma érvényesül itt rejtett módon, ami másutt nyíltan. Sőt *A lakomában* is előfordul filozófiai dialógus – Szókratész szónoklatában –, még hozzá közvetlen és közvetett formában is. A szöveg felszíni síkján szemben áll a többi megnyilatkozással, mélyebb szinten azonban mintha ő reprezentálná az egészket.

Így meglehetősen ambivalens helyzet alakul ki. Olvashatjuk úgy is *A lakomát*, mint *különböző álláspontok versengését*, de úgy is, mint *egyetlen (igaz) álláspont kialakításának kísérletét*. Melynek során a dialógus monológok sorozatává törik szét, illetve éppen ellenkezőleg, egyetlen monológot leplez. Az első esetben a monologikus forma az egymással egyenrangú világlátások megjelenítésének eszköze (emlékeztetnék rá: Bahtyin szemében éppen ez a dialogikus regény elengedhetetlen feltétele), a második esetben viszont egyetlen kitüntetett világlátást érvényre juttató retorikus fogás. A dialógusok Szókratésze ugyanis nem személyiség, nem a kiválóan erényes athéni polgárok egyike, hanem maga az erény. Nem autonóm etikai személy, hanem magának az erénynek személytelen autonómiája: a szókratészi etikában erényesnek lenni annyit jelent, mint ismerni Szókratészt és engedelmessé válni neki.

10. *A lakoma* szemléletes példa lehet rá, hogy a dialogikus alapszerkezeten belül milyen nagy jelentőségre tehet szert a monológ, illetve a monologikus struktúra. Értelmezésem (és reményeim) szerint arra is bizonyosággal szolgálhat, hogy a dialógus és a monológ nemritkán egymásba játszhat, sőt *a meggyőzés retorikájában* nehezen húzható meg a kettő között a határ. Mert nem csupán képviselünk egy véleményt, de meg akarjuk nyerni partnerünket is a véleményünknek. Nyilván figyelembe kell vennünk a fölmerülő ellenérveket, de hajlandóságunk e téren

szükségképpen korlátozott (föltéve, hogy komolyan vesszük saját álláspontunkat). Úgy is fogalmazhatunk, hogy a meggyőzés alapvetően monologikus indítékú, hiszen aki meg akarja győzni a másikat, *a saját premisszáit mint a partnerével egyezőt* gondolja el vagy legalábbis ilyen közös premisszák megteremtésének lehetőségét feltételezi. (Közös premisszák hiányában logikai szempontból fölötébb kétséges a művelet sikeressége; ilyenkor gyakorlatilag két párhuzamos monológ folyik egymás mellett.)

Következésképp ideologikus leegyszerűsítésnek gondolom azt a beállítást, hogy a monologikusság csupán az elzárkózó tudat sajátossága volna (szemben a dialogikus nyitottsággal). Sokféle párbeszéd lehetséges; a fogalom nehezen védhető szűkítése lenne, ha kizárólag az egyenrangú és nyitott felek között létesülő dialógust fogadnánk el dialógusnak. Talán nem olyan nagy baj, ha folyamatos összjátékot feltételezünk a dialogikus és monologikus struktúrák között, s elfogadjuk, hogy a diskurzus szereplői egyszer előidéznek változásokat egymásban, másszor viszont nem vagy legalábbis nem kölcsönösen.

KÁLMÁN C. GYÖRGY

A metakritikáról

0. Írásom az írásról szól; nem arról tehát, hogy hogyan válaszolnak a kritikai írások az irodalmi szövegekre, hanem hogy hogyan vizsgáljuk e válaszolás (vagy párbeszéd) tényét?, lehetőségét?, hipotézisét? – vagyis: a metakritikáról.* A fő kérdés nagyon általánosan megfogalmazva az, hogy függetleníthető-e egymástól – ebben a speciális esetben – a kommunikáció és a kommunikációról szóló kommunikáció; másként (S. J. Schmidt terminusai szerint) megfogalmazva, hogy az „irodalmi kommunikáció” és annak „megfigyelése” elkülöníthető-e (és hogyan) egymástól (Schmidtnél az igenlő válasz egyenesen előfeltevésként szerepel).

Jóllehet egyikünk sem szívesen válaszol arra a nagyon régi kérdésre, hogy mi az irodalom, általános megegyezés látszik lenni az újabb kérdésre, a mi a kritika kérdésére adandó válasszal kapcsolatosan, legalábbis ami a válasz elmosódott körvonalait illeti. Azt szokás mondani, hogy a kritika az irodalomról szóló írás. A kritika szöveg a szövegről, vagy – pontosabban – az irodalomkritika irodalmi szövegről szóló szöveg. A(z irodalom)kritikát általában úgy tekintik, mint ami egy bizonyos irodalmi műről szól, míg a metakritika magáról a kritikáról szólna. Csakhogy számos megszorítást kell tennünk, mielőtt továbbmennénk, és megkísérelnénk kétségbe vonni ezt a megfogalmazást.

1. Először is nézzük a történelmi dimenziót. Vajon az utóbbi kérdés (hogy mi a kritika) valóban sokkalta újabb, mint az előbbi? Mondhatjuk-e egyszerűen azt, hogy az irodalom valami nagyon régi dolog, és ezért a természetére, meghatározására, *differentia specificájára* vonatkozó kérdés nagyon régi, míg másfelől a kritika csak a legutóbbi századok fejleménye, talán a felvilágosodás korához köthető, amikor a mai értelemben vett kritika intézménye elkezdett kialakulni? Helyes ez a leírás? Az érvelés mindkét ágára rá lehetne kérdezni. Mi van akkor, ha azt mondjuk – márpedig mára már ezt is kevesen vonják kétségbe –, hogy maga az „irodalom” is mozgó és változó kategória, nem kevésbé, mint a „kritika”? Feltételezhető, hogy a „Mi az irodalom?” kérdés mindig is megváltoztatta a tartalmát,

* A szöveg a Kairóban 2000. november 24–28. között rendezett II. Irodalomkritikai Konferencián elhangzott előadás átdolgozott változata. – A „meta-” előtagot itt abban az értelemben használom, ami a magyar „-on/-en/-ön” ragokkal vagy a „rajta” névutóval fejezhető ki (mint a *metakommunikáció* szóban), és nem a „túl”, „fölött” névutóval vagy a „vmit meghaladó” szerkezettel kifejezett értelemben (mint a *metafizika* szóban, amely egyébként persze eredetileg nagyon is *fizikai* „túl”-t fejezett ki, amennyiben ez a könyv a *Fizika* után következett.)

hogy a fogalom, amelyet a kérdés céloz, nem állandó, örökéletű, stabil. Közhely, hogy az irodalom fogalmai (s így a kérdés hatóköre) időről időre, kultúráról kultúrára, területről területre változtak; a kérdés egyáltalán nem *ugyanaz* a kérdés évszázadokon át. Némileg analitikus filozófiai szellemben tehát úgy kell átfogalmazni a kérdést, hogy „Mikor irodalom?“, vagy „Mi számít irodalomnak?“, vagy „Mit látunk irodalomnak?“

S ha mindez igaz, nem mondható-e el ugyanez a kritikáról? Vagyis elgondolkozhatnánk azon, hogy mindig is voltak reflexiók irodalmi művekre (bármit nevezünk is így), kommentárok, magyarázatok, értelmezések, újraírások stb. alakjában. Az irodalmi művek (még ha nem is a modern értelemben vett irodalmi művek) mindig is a (tudós vagy nem tudós) diszkurzus részei voltak, hiszen a befogadás – sőt: a közösségi befogadás – tárgyai voltak. Így azután ha feltételezzük, hogy a „Mi a kritika?“ kérdését csak a legutóbbi évszázadokban fogalmazták meg, amikor a kritika intézménye alakot öltött, akkor nem vesszük figyelembe azt, hogy a szövegek mindig is ott voltak a szövegeket befogadók között. Jóllehet ez a kérdés nem tetszik annyira rejtélyesnek és reménytelennek, mint a „Mi az irodalom?“ kérdése, mégis hasonlít hozzá, amennyiben egyáltalán nem világos, hogy mi is az a fogalom, amelyre rákérdez. Az viszont világos, hogy mindazt, amit az emberek az irodalmi művekről mondtak, nagyon sokáig nem nevezték kritikának; és az is, hogy az értelmezést nem tekintették *problémának*. Azokban a boldogabb időkben, amikor az értelmezésnek megvoltak a maga hallgatólagos szabályai, állandó törvényei és megkérdőjelezhetetlen gyakorlata, nem volt szükség arra, hogy megkérdézzük, mi is az voltaképpen. A kritika olyan korban bukkan föl, amikor az értelmezés immár nem világos, evidens és nyilvánvaló tevékenység többé; vagyis amikor már nem *magától értetődő*. Valahogyan *meg kell értetni* azt, ami történik, *mondani* kell róla valamit, reflektálni kell a kritikai/értelmező tevékenységre; meg kell születnie a kritikának.

Összefoglalva: a kritikának mint a diszkurzus elkülönült formájának sok száz évvel azután kell megszületnie, hogy már szövegekről *beszéltek*; a kritika ezektől a tevékenységektől nemcsak annyiban különbözik, amennyiben immár van egy meghatározott műfaja, vannak meghatározott kontextusai és intézményei, de annyiban is, amennyiben megtestesíti a szövegekről történő beszéd *problematis* természetét. A kritika a szövegekről történő beszédéről (vagy írásról) *beszél* (vagy ír).

2. A következőkben arra a közismert nézetre szeretnék reflektálni, amelyet mindezidáig is felhasználtam, s amely szerint a kritika szöveg a szövegről. Álláspontom szerint jóllehet a kritika az irodalmi folyamat részeként hagyományosan valóban azt a pozíciót tölti be, hogy az irodalmi szövegről *szól*, ez a leírása korántsem kimerítő, s nemcsak nem pontos, hanem félrevezető is.

2.1. Első érvem ezen nézet ellen a kritika „referenciális“ felfogását veszi célba. Ha a kritikát úgy jellemezzük, hogy ilyenkor írunk *valamiről* (és ez a megfogalmazás maga is erősen kérdéses. l. később), akkor ez a jellemzés távol van attól,

hogy bármiféle leírása legyen a kritikai írásnak (szövegnek). Éppúgy, ahogyan a megnyilatkozások sem írhatók le „szó szerinti jelentésük” szerint vagy „referenciájuk” alapján, hiszen minden megnyilatkozást mindig valamilyen meghatározott kontextusban meghatározott célra *használnak*, éppígy a „szöveg a szövegről” megközelítés is túlságosan leszűkítő, megszorító, s egyenesen téves. Amikor azt állítjuk, hogy a kritikai szöveg *valamiről szól* (jelesen az irodalmi szövegről), mindössze a kritika szöveg közvetlen referenciális kontextusát határoztuk meg. Holott a szövegnek (bármely szövegnek) szükségképpen más kontextusai is vannak: közvetett, szövegszerű, paradigmatis stb. – tehát beleszövődik más szövegek benyolult szövetébe.

Az első érvre példák (bár korántsem *bizonyítékok*) lehetnének a kritikai szövegek közötti műfaji különbségek. Teljesen világos, hogy az irodalmi mű számos egyéb szöveg „tárgya” lehet: fülszövegé, kiadói hirdetésé, napilap-híradásé, tudományos folyóirat közleményé, irodalmi lap tanulmányáé: vajon meg tudjuk-e ítélni, hogy közülük melyik *utal* jobban vagy hűségesebben vagy pontosabban a szóban forgó tárgyra? Lehetséges-e mindezen szövegeket egyetlen rubrika alá besorolnunk, azon az alapon, hogy egy és ugyanazon dologra utalnak? A referálás ezen aktusai közül némelyik érvényes lehet (vagy kielégítheti a boldogulás kritériumait) bizonyos olvasók számára, bizonyos kontextusokban, bizonyos feltételek között, éppen úgy, ahogyan Austin példájában a „Franciaország hatszögletű” mondat szolgálhat normális, sőt akár igaz megállapításként is – holott számos más tekintetben elégtelen, hamis és „boldogtalan”, és referenciáját tekintve súlyos hiányosságok jellemzik. Ezért a referálás aktusa – és azt gondolom, a „referálás aktusa” kifejezést, nem pedig a „referenciát” kell használnunk – a kontextus és a befogadás függvénye, és bizonyos kontextusokban és bizonyos olvasók számára a szöveg megfelelő referáló aktusnak számíthat, míg más kontextusokban és más olvasók számára a szöveg nem így fog működni. Tehát egyszerűen a szöveg *referenciájáról* beszélni – mintha csak ez a szöveg *tulajdonsága* volna – legalábbis félrevezető.

A kritika referenciális felfogása elleni első érvem alátámasztására másik érv a kritika szövegszerű jellege. Az irodalomkritikai szöveg nemcsak valaminek a jele, van textúrája, struktúrája, nyelve, és így tovább: ilyen vagy olyan módon meg van csinálva, meg van alkotva, össze van szöve, van valamilyen pozíciója más szövegekhez – kritikákhoz vagy nem kritikákhoz – képest. Az irodalomkritikát nem csak az információ miatt olvassuk; bár nem irodalmi mű, hajlamosak vagyunk neki tulajdonítani legalább néhányat az irodalmi művek jellegzetességei közül. A kritika gondos olvasása a kritikai szövegben motívumokat, megfeleléseket, párhuzamosságokat, érdekes szerkezeteket fog feltárni; s akárhogyan is, a kritikai szövegek valahogyan (jobban vagy rosszabbul) meg vannak írva. A kritikai szöveg maga is lehet irodalomkritikai elemzés tárgya – sőt gyakorta éppen az a bevallott ambíciója, hogy azzá váljon.

2.2. Második érvem a kritika mint szövegről szóló szöveg felfogás ellen az, hogy az irodalomkritikai szöveg soha nem csupán szövegről szól: mindig és szükségszerűen megtestesít és implikál értékeket, ítéleteket, normákat, attitűdöket, előfeltevéseket, és így tovább. Márpedig amint a kritika értékítéleteket sugall (és szükségképpen ezt teszi, még ha nagyon implicit, rejtett módon is), akkor a világról (a világ állapotáról) fog szólni, az egyénről ebben a világban, és az egyént körülvevő közösségről. A kritikus mindig számot ad arról, hogyan látja a világot és benne az irodalmat; a kommunikáció azon módjairól, amelyekben ott-honosan mozog; azokról a konvenciókról, amelyeket a szöveg olvasásakor preferál. Mint utaltam rá, az értelmezés már nem világos, evidens és nyilvánvaló aktus többé; a kritikának tehát mindig utalnia kell magára, önreflektív lesz, megmutatja saját működési módjait, valamit *mond* arról, hogy mi is történik. A kritika ennél fogva önmaga metakritikája.

2.3. Mi több, a kritikai szöveg elkerülhetetlenül intertextuális is: nemcsak más szövegekre támaszkodik (tudniillik az irodalmi szövegre, amely maga is szükségképpen intertextuális jelenség, „válasz” számos más szövegre, ahogyan Bahytin mondja), hanem saját irodalomkritika-írási kontextusára és hagyományára is. Sohasem pusztán egy magányos beszélő megszólalása: soha nincs *egyedül*. Nézzük tehát kontextuális természetének néhány elemét.

A kritikai szöveget mindig valamely közösségi értékrend (egy értelmező közösség, egy bizonyos embercsoport értékrendje) manifesztációjaként olvassák; ha a kritikai szöveg célja az, hogy meggyőzze olvasóját, vagy legalábbis számot adjon a személyes, egyéni benyomásokról, a minimális célhoz az is hozzátartozik, hogy legalább két ember között valamiféle közösség jöjjön létre, jelesen az olvasó és a szerző között. De legtöbbször az a feltételezés, hogy ebben a közösségben sokkalta többen vannak, mint ez a két ember. Bizonyos esetekben a célközösség még akár az egész nemzet is lehet, vagyis mind a kritikus, mind közönsége osztja azt az illúziót, hogy amit ők képviselnek, az a nemzet nagy közössége. Más esetekben ez a közösség a művelt értelmiségieké lesz, a modern írás elkötelezettjeié, a konzervatívoké, a nőolvasóké vagy nőíróké, és így tovább; vagyis az értelmező közösség megalakítása és/vagy képviselete minden kritikai szövegben benne rejlik.

Továbbá a kritikai szöveg mindig hagyatkozni fog arra a tapasztalatra, amelyet olvasói más (régőbbi) kritikai szövegekkel kapcsolatban már megszereztek: a kritikai szövegnek van műfaji hagyománya és kortársi műfaji kontextusa. Intertextualitása messze túlmehet a szóban forgó irodalmi műre történő referencián; felvethető az a kérdés, hogy az irodalomkritika intertextuális természete akár felül is kerekedhet metatextuális természetén, s így lemond informatív jelegéről. Az irodalmi mű olykor számtalan, a kultúrában jelen levő szövegre utal, magába foglal és mozgásba, játékba hoz sok-sok irodalmi vagy más szöveget; ily módon áttekintését vagy panorámáját adja a mű kontextusának, s ugyanakkor elhelyezi önmagát a szövegek birodalmában.

Továbbá azért tudjuk mindig, hogy kritikai szöveget olvasunk, mert szocializációs folyamaton mentünk keresztül, amelynek során megtanultuk ezeknek a szövegeknek szabályait és konvencióit. Valamicskét még a kritikai szövegek történetéről is tudunk (még a laikusok is, legalábbis annyit tudnak, hogy van egy műfaj, amelyet kritikának neveznek), összehasonlítjuk a kritikákat más kritikai szövegekkel; éppen úgy, ahogyan az irodalmi szövegek esetében, itt sincs első találkozás, az olvasás soha nem első olvasás, és ennél fogva az értelmezés sem – sohasem – igazán a miénk. A kritikai szövegek tehát a kritikai szövegek végtelen sorába illeszkednek, a kritikai diszkurzus mezején vannak, és így nem fogadhatók be (történelmi) kontextusuktól függetlenül.

A kritikai szövegek intertextuális természetének ezen (és számos más) aspektusai azt implikálják, hogy a kritikai szöveg mindig túlmutat mind tulajdonképpeni tárgyán, mind pedig tulajdonképpeni célján: rákérdez és felmutatja kontextuális szituáltságát, és messze túlnyúlik önmagán.

3.1. Van *kontinuitás* az irodalmi és a kritikai szövegek között: nem abban az értelemben, hogy bizonyos kritikai szövegek „irodalmibbak”, mint mások, s hogy folytonos átmenet volna az irodalmitól a kritikaiig, hanem abban az értelemben, hogy a különbség nem a szövegeknek maguknak a természetén vagy szerkezetén *belül* keresendő. Az imitáció vagy a paródia olyan szöveg, amely egy másikra hagyatkozik (vagyis, ha úgy tetszik, szöveg a szövegről) – tehát akkor az imitáció vagy a paródia kritikai szöveg volna? S ha továbbá a nagy írók mindig is felmérték, latra vetették kultúrájuk egész mezejét – ahogyan Bourdieu mondja –, és műveiket e mezőhöz *képest, arra tekintettel* alkották meg – akkor ez nem egyfajta kritikai tevékenység, az őket környező szövegek kihívása, vagy rájuk adott reakció? Nevezzük Dantét vagy Cervantest kritikuskoknak? Bizonyos, hogy figyelembe vették koruk irodalmi életét, utaltak szövegekre szövegekben, kifejezésre juttattak értékítéleteket, és mondtak valami fontosat az irodalom természetéről. Vagy nem olvashatunk-e úgy kiváló kritikusokat, mint ahogyan nagy írókat, akik finoman struktúrált narratívákat, bonyolult metaforákat, szubtilis szövegközi allúziókat, az egyén belvilágának kifejeződéseit adják át olvasóiknak? Kereshetünk a kritikai szövegben metaforákat, különböző szinteken megvalósuló ismétlődéseket, paralelizmusokat, chiasztikus és tükör-szerkezeteket; megfigyelhetjük a mondatok ritmusát (mondathosszúság, központozás, szerkezet-ismétlés); a szöveg mögötti *persona* pozícióját (egyes vagy többes szám, aposztrophé, az olvasóhoz fordulás vagy ennek hiánya stb.); kereshetjük bizonyos műfajok nyomait az elméleti szövegekben is, a drámától a lírai költeményen át az elbeszélő műfajokig. És mi van az irodalomra és esztétikára történő olyan reflexiókkal, mint amilyenekkel Flaubert *Bouvard* és *Pécuchet*-jében találkozunk? Heidegger költeményei filozófiájának részei-e, vagy irodalmi művek? Mi van írók ezreinek költői hitvallásaival, amilyeneket több ezer éve írnak? És ott az esszé irodalmi műfaji hagyománya, amely legalább a romantikáig vagy Montaigne-ig vezethető vissza,

de talán egészen Platónig, ahol is az elmélet nem válik el a művészi formálástól; hogyan osztályoznánk e hagyomány képviselőit?

3.2. Az irodalmi és kritikai írás közti folytonosság elgondolása vonzó is, és bizonyos értelemben tartható is. A gyakorlatban azonban a legtöbb kultúra igenis különbséget tesz az irodalmi és a kritikai között, a legtöbb olvasó felismeri az irodalmi illetve a kritikai szövegeket. Még ha nagyon súlyos nehézségekbe ütközünk is akkor, amikor az elméleti határok meghúzása a dolgunk, a gyakorlatban ezek a határok mindig is megvannak. Ugyanakkor a kontinuitás eszméje nem afféle elméleti trükk, hanem mind az irodalmi, mind a kritikai írás természetének számos érdekes jellegzetességére világíthat rá – viszont számot kell adnunk a kettő között különbségtétel mindennapi gyakorlatáról is, vagyis arról a *diszkontinuitásról*, amely a mindennapi gyakorlatot jellemzi. Számos esetben világos (noha korántsem szükségképpen mindig), hogy mi számít kritikai szövegnek, és mi irodalminak. Általában elég szilárd konvencióink vannak a szövegek pozíciójára vonatkozólag; tudjuk, hogy milyen diszkurzus az, amelyben benne vagyunk, és tudjuk a megértés hallgatólagos szabályait, bármik legyenek is azok.

Ennélfogva a *diszkurzusok* különbségéről kellene beszélnünk: az, hogy a kritikai szöveg „szövegműfaj” („discourse genre”) volna, nemcsak az utóbbi harminc év nyugati szakirodalmában bukkan föl újra meg újra, de implicit módon akár Bahtyintól is eredeztethetjük. Ez pedig azt jelentené, hogy az irodalmi és a kritikai szövegek közötti különbség (és diszkontinuitás) kommunikatív funkciójukban rejlik, a kommunikáció mezején betöltött pozíciójuk függvénye. Nagyon egyszerűen fogalmazva: másként használjuk őket.

Ez egyáltalán nem holmi csekély különbség: alapvető, döntő különbség. És talán éppen ezért nagy kihívást jelent mind az irodalom kritikussai, mind pedig az irodalom alkotói számára. A különböző kommunikatív szituációk, diszkurzustípusok közötti határáthágással (transzgresszióval) való játék, a szövegek funkciójának problematizálása egy bizonyos kommunikatív szituáción belül – mindez fontos célpont volt és maradt a modern korban, Nietzschétől Duchamp-ig és Borgesig; s ez együtt jár azzal, hogy szembeállítják egymással a kommunikáció kulturálisan különböző konvencióit, és azokat a kulturálisan különböző funkciókat, amelyeket a szövegek a meghatározott kommunikációkban betöltenek. Napjainkban a diszkurzus státusa vagy nem konvencionális, vagy éppen ez a státus az, ami kérdésessé válik, vagy különböző olvasási konvenciók egyidejűleg működhetnek. Éppúgy, ahogyan az irodalom maga mindig is nagyon szeretett elköborolni kommunikatív konvencióinak határára, a kritikai diszkurzus is mindig az irodalom határsértője szeret lenni.

4. Nem egyszerű megválaszolni tehát azt a kérdést, hogy van-e egyáltalán metakritika. Van, amennyiben vannak kritikai szövegek, olyanok, amelyek „válaszolnak” az irodalmi szövegekre, és vannak olyan szövegek is, amelyek ezt a „párbeszédet” teszik mérlegre, megítélik a választ, válaszolnak a válaszra. Mindaz, amit eddig írtam, erről a „párbeszédéről” szólt, ennélfogva bizvást

nevezhető maga is metakritikának: a kritikáról írtam. És mégis metakritika, mert a metakritika már benne van, inherens módon, minden kritikai szövegben, vagyis a kritikai szövegek már tartalmazzák saját metakritikai mozzanataikat.

4.1. Ugyanaz mondható a metakritikáról, mint ami a kritikáról: vagyis hogy jó volna elkerülni az „erről-és erről szól” felfogást. Jóllehet a metakritika biztosan a kritikáról szól, meghatározásának ez nem elégséges (és talán nem is szükséges) feltétele. Az eset némileg hasonló az elmélet-nem elmélet megkülönböztetéshez, amennyiben a megkülönböztetés csak mint diszkurzusok közötti megkülönböztetés létezik, ahol e diszkurzusoknak az irodalomrendszer résztvevői és intézményei tulajdonítanak bizonyos pozíciókat; mindez nem azt jelenti, hogy ne volna különbség a kritika és a metakritika között, vagy az elmélet és nem elmélet között. Viszont arról van szó, hogy e különbség az irodalmi folyamat egészéhez, intézményeihez és résztvevőikhez képest, ahhoz fűződő viszonyában érvényes.

4.2. Végül pedig a metakritika nem pusztán még egy lépés előre: az irodalomkritika–metakritika séma tökéletesen hamis. Éppen úgy, ahogyan az irodalmi szövegnek a kritikához fűződő viszonya szövevényes, bonyolult, kényes kapcsolat, ahol is a kritikai szöveg nem pusztán ártatlan megfigyelő, aki hűvösen regisztrál, hanem beszélgetőtárs, a párbeszéd résztvevője, beleavatkozik a szövegek szövetébe – ugyanígy a metakritika sem csak egyszerűen szöveghalmaz más (kritikai) szövegekről, hanem funkciója van az irodalmi kommunikáció egész rendszerén belül.

A kritika referenciális (szöveg a szövegről) felfogása azzal a dialógus-felfogással mutat rokonságot, amely a kérdést és a választ olyan diszkrét megnyilatkozásoknak tekinti, ahol is a válaszban van valami olyan „szubsztancia” (vagy propozicionális tartalom), ami már a kérdésben is megvolt; s az erre vonatkozó reflexió (viszontválasz, kommentár, vagy a párbeszéd elemzése – a metakritika) ugyanezt tárja föl, keresi vagy értékeli. (Eközben pedig eltekint, többek között, mindkét párbeszélő retorikai teljesítményétől, a szövegalkotás műveletétől, mindattól, ami nem tartozik szorosan az – általa vélt – „maghoz”). Holott a kritika olyan „válasz”, amely megváltoztatja „azt” (s kérdés, hogy ez a bizonyos „az” megvan-e egyáltalán a kritika előtt), ami a „kérdésben” benne volt; a metakritika pedig nem pusztán a „válaszról” szól, hanem legalább annyira a „kérdésről” is. A párbeszéddel és a párbeszéd elemzésével való analógia (hogy tudniillik a kritikát a művel folytatott párbeszédnek, míg a metakritikát a párbeszéd elemzésének feleltetnék meg) annyiban hamis, amennyiben ez az „elemzés” nem rég lezajlott, az időben valahol magunk mögött hagyott, ezért változhatatlan, tárgyyszerű, mintegy az időbe kövült dologról szól, hanem ismételt megszólítás, rákérdezés, belebeszélés a párbeszédbe: megváltoztatja azt, amiről látszólag csak kívülállóként „szól”. A kritikai álláspontokról folytatott viták nemcsak az irodalmi szövegek termelésére vannak

befolyással (az eljövendő „kérdésekre”), de az irodalom értelmezésére általában is (azaz a „válaszokra”) – vagyis éppen az irodalomra; mert az irodalom mindig is valami értelmezett. Az arról folytatott viták, hogyan olvasandó egy mű, hogyan lehet „megfelelni”, „válaszolni”, kommunikációba bocsátkozni az irodalmi szöveggel, hogy mit dicsérjünk és mit kárhoztassunk, nem tisztán elméleti jellegű kérdések, és voltaképpen nem is pusztán a „válaszokról” „szólnak”: nagyon szorosan összekapcsolódnak azzal, ahogyan az olvasók olvasnak (vagy olvasni fognak), amilyen értelme tehát maguknak a „kérdéseknek” lesz. Ha tehát van metakritika, akkor felelőssége nem kevesebb, mint a kritikáé. Az értelmezés forog kockán. Nem minden – de nem semmi.

ODORICS FERENC

A dialógus tropológiája *Hogyan olvasódik Kanyó Zoltán Paul de Mannal?*

*„A metaforák sokkalta szívósabbak,
mint a tények”¹*

Ez az írás a dialógust menthetetlenül tropologikus dimenzióban használja: szövegeket állít egymással dialogikus viszonyba. Az olvasás intencionális ereje ez esetben nem úgy antropomorfizálja a szövegértelmezést, hogy „szöveggel beszélget”, azaz a „pretend” („tettetés”) illokúcióját működtetve párbeszéddé állcázza az olvasás magányát, hanem – az antropomorfizáció totalizáló ernyőjét tovább nyitva – „szövegeket beszélget egymással”: a transztextualitás mind tágabb² értelmét engedi érvényesülni. Így az olvasás intencionalitása az értelmezés interaktív terében szövegek valamilyen – előre nem rögzített – modalitás mentén történő összekapcsolását hajthatja végre.

A dialógus tropológiájában különbség mutatkozik a párbeszéd és a dialógus retorikai ereje között. A párbeszéd – élve a face-to-face kommunikáció érzéki státuszával – implikálja a interakció térbeliségét, a dialógus – eltekintve a kommunikáló felek jelenlététől – az interakciót temporalitásában értelmezi.³ Így az antropomorfizáció mozgásának a párbeszéd esetében nagyobb távolságot kell bejárnia, mint a dialógusban. Eltekintve a párbeszéd/dialógus kettősében folyamatosan jelenlévő beszéd/írás és jelenlét/távollét oppozicionális struktúráktól, közöttük egy más szempontból releváns viszony tételeződését problematizáljuk. Kétségtelen, hogy a köznapi (s talán nemcsak a köznapi) diszkurzus gyakran szinonimákként használja őket, ezért a térbeliség/temporalitás nyelvhasználatbeli különbségének könnyen eltörölődhetősége miatt a dialogikusság normatív fogalmát hívjuk segítségül.

¹ Paul DE MAN: Szemiológia és retorika = *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999. 15.

² „... transztextualitás, azaz a szöveg textuális transzcendenciája, amit nagyjából egyszer úgy határoztam meg, hogy »mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel.«” Gerard GENETTE: *Transztextualitás*. = *Helikon* 1996/1–2. 82. Ford. Burján Mónika. (Kiem. O. F.)

³ „Az idővonatkozásokat minden nyelv eredetileg térbeliséget jelentő szavakkal fejezi ki.” Friedrich NIETZSCHE: Retorika. In: *Az irodalom elméletei IV*. Szerk. Thomka Beáta. Ford. Farkas Zsolt. Pécs, Jelenkor, 1977. 23.

A dialogikusság az interakció eseményvolta mellett érvel: abban az esetben minősít valamely érintkezést⁴ kommunikációs eseménynek, amennyiben a játékba („transzba”) hozott szövegek modális kapcsolódása megváltoztatja az interaktív teret, azaz a tételezett (antropomorfizált) ágensek aktivitása inter-aktivitásként lép működésbe: jelentéstulajdonítás, értelemadás, participáció, (disz)szemináció, instruálás, perlokúció történik. S ezen a ponton visszaolvasódik a dialogikusság fogalma a dialógusra, ekképpen megfogalmazódik a párbeszéd és a dialógus terminológiai különbsége. A továbbiakban dialógus alatt olyan kommunikációs helyzet értendő, amelyben az interaktív tér változásai következtében valamely kéznélévő létező (szövegtest⁵) képes megnyilatkozni a jelenvaló-lét (olvasó) érintése nyomán.⁶ A dialógus iménti definitív fogalma alkalmasnak mutatkozik az egyértelműsége töre teoretikus diszkurzus számára, azonban ez a terminus csak a filozófia (de)metaforizációs folyamatában jelenik meg így: a kettős eltörlődés játékában. Derrida szerint a szavak kezdeti áttetszősége egyszerre – s elválaszthatatlanul – hordoz metaforikus és szó szerinti értelmet. A filozófiai diszkurzus elnyúví⁷ a szavakat: eltörli a szó szerinti jelentést (a jelentés kettősségének megszüntetésével demetaforizál), s a megtartott-megszüntetett metaforikus jelentést a továbbiakban tulajdonképpeni értelemben használja (újabb metaforikus törlődés).⁸

A dialógus (felidézve a párbeszéd térbeliségének szemantikáját) folyamatosan figyelmeztet a transztextualitás toponógiájára. Az értelmezést egyszerre mozgatja a referencialitástól nem fertőzött textualitásban („Bármely szöveg bármely szöveggel modálisan összekapcsolható.”) és meríti meg a referencialitás érzékiségében, amellyel visszahozza a kronológia, a korszak, az életmű, a szerzőség, az ismerős-

⁴ „Érintésről» szigorúan véve azonban sohasem lehet szó, mégpedig nem azért, mert ha pontosabban utánanéznünk, mindig megállapítható valami térköz a szék és a fal között, hanem mert a szék – legyen bár ez a térköz a nullával egyenlő – elvileg nem érintheti a falat.” Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*. Ford. *Vajda Mihály* és mások. Budapest, Gondolat, 1989. 159.

⁵ A jeltest analógiájára bevezetjük a szövegtest fogalmát, amely a „még olvasatlan” szöveget (mint az – ingardeni – reális tárgyat) jelöli.

⁶ „Létező egy világon belül kéznélévő létezőt csak akkor érinthet, ha e létező eleve a benne-lét létmódjával rendelkezik – ha jelenvaló-létével már valami világféle is feltáru a számára, amelyből létező nyilatkozhat meg az érintés során, hogy így a maga kéznél-létében megközelíthetővé váljon.” Martin HEIDEGGER: i. m. 159.

⁷ Vö. Jacques DERRIDA: A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben. = *Az irodalom elméletei* V. Szerk. *Thomka Beáta*. Ford. *Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán*. Pécs, Jelenkor, 1997. 8–9.

⁸ „Az őseredeti értelem, az eredeti alakzat, mely mindig érzéki és anyagi (...), nem pontosan metafora. Egyfajta áttetsző alakzat, mely egy tulajdonképpeni értelemmel egyenértékű. Akkor válik metaforává, amikor a filozófiai beszély forgalomba hozza. Ekkor egyidejűleg felejtjük el első értelmét és első elmozdulását. Nem vesszük észre a metaforát, hanem azt vesszük tulajdonképpeni értelemnek. Kettős eltörlődés. A filozófia nem más, mint ez a metaforizációs folyamat, mely magát ragadja el.” uo.

ség és az életrajzi hatás normatíváit: „Olvashatta-e Paul de Man Kanyó Zoltán írásait?”.

Valóban beszélgetnek?⁹ Dialógus van-e?

*

Ugyanazon évben jelent meg Kanyó Zoltán a *Helikon. Világirodalmi Figyelő*-ben *Beszédmód, műnem, műfaj* című tanulmánya és Paul de Man *Semiology and Rhetoric* című írása a *Diacritics*-ben. Mindkét dolgozat érvényesíti a bölcséleti gondolkodás nyelvi fordulatának előírásait, de Man az akkor megerősödni látszó referenciális értelmezési gyakorlattal szemben a formalista és immanens irodalomkritikát átértelmezve jut el többek között annak problematizálásáig, hogy a folyvást szubverzióra kész retorikát miképpen dekonstruálja ellenlábas, a grammatika. Kanyó Zoltán pedig a korabeli német irodalomelméletnek azzal a kísérletével szemben, amely „az irodalmi műnem kategóriáit az egyszintenciálfilozófia és a fenomenológia kategóriáira próbálja visszavezetni”¹⁰, egy nyelvi-szemiotikai alapozottságú műfajelméletet kísérel meg létrehozni. Az időbeli egybeesés dacára/mellett de Man írását a Kanyó-tanulmány olvasataként is olvashatjuk, viszonyukat dialogikusként is felfoghatjuk. Amit 1973-ban a Kanyó-tanulmány nem végezhetett el (s amit a de Man-írás elvégezhetett volna), arra tesz – transztextuális – kísérletet ez a dolgozat.

Egyszerre olvasódik a Kanyó-szöveg, a de Man-szöveg és a Kanyó-szöveget olvasó de Man-szöveg: „*Napjaink irodalmi szemiológiájának egyik legfeltűnőbb jellegzetessége (...) abban áll, hogy a grammatikai (...) struktúrákat retorikai struktúrákkal együttesen használják, (...) a grammatikát és a retorikát tökéletes folytonosságban látják működni, és minden nehézség vagy zökkenő nélkül siklanak át a grammatikai struktúráktól a retorikai struktúrákhoz.*”¹¹ (Kiem. O. F.) A Kanyó-szövegben miképp tematizálódik a retorika és a grammatika viszonyrendszere: problémátlan folytonossággként avagy szubverzív játékként?

Kanyó Zoltán szemiotikai alapozású klasszifikációs kísérletet hajt végre: „*a hagyományos műfajelmélet intuíción nyugvó megállapításait egy tudományos rendszeren nyugvó, interszjektíve ellenőrizhető kijelentésekkel*”¹² kísérli meg helyettesíteni. Ebben a tanulmányában megelőlegezi egy későbbi, 1982-es dolgozatában (*Elbeszélés és kommunikáció*) pragmalingvisztikai pozícióból megvalósított struktura-

⁹ Ha azt kérdeznénk, hogy „Beszélgetnek valóban?”, akkor a „beszélgetés”-re kérdeznénk, hogy vajon nem mást csinálnak-e, mint beszélgetnek (például: nem teniszeznek, nem sétálnak, nem nézelődnek stb.). Mivel nem ezt, hanem azt kérdezzük, hogy „Valóban beszélgetnek?”, így a beszélgetés cselekvése nem kérdőjeleződik meg, az azonban igen, hogy amit beszélgetésnek nevezünk, az valójában az-e. Dialógus van-e?

¹⁰ KANYÓ Zoltán: *Beszéd, műnem, műfaj. = Szemiotika és irodalomtudomány.* JATE Kiadó, Szeged, 1990. 230.

¹¹ Paul DE MAN: i. m. 17.

¹² KANYÓ Zoltán: i. m. 245.

lizmus-kritikáját, miszerint – mintahogy valamely szöveg irodalmiságáról – úgy műfaji hovatartozásáról sem áll módunkban csupán „retorikai vagy poétikai sajátosságok alapján”¹³, immanens módon állást foglalni, definíciós algoritmusunkat végig kell futtatnunk a kommunikáció pragmatikai meghatározottságain is. Mit jelent a Kanyó-projektben a pragmatika eszközkészletének mozgósítása? S milyen viszonyba állítható egymással program és annak végrehajtása?

Műfajelméleti elgondolása arra az orosz formalistáktól eredeztetett irodalomelméleti tételezésre épül, miszerint „az irodalom voltaképpen egy másodlagos szemiotikai rendszer, amely a természetes nyelv elsődleges rendszerén nyugszik, azonban olyan törvényszerűségek alapján épül fel, amelyeket az elsődleges rendszer nem tartalmaz.”¹⁴ A két rendszer közötti különbség nyelvi természetű: a megszövegezés folyamatában különbözik el egymástól irodalmi és nem-irodalmi, illetve ez a mechanizmus termeli ki a műfaji differenciákat is. „Könnyen belátható ugyanis, hogy (...) a megszövegezés nyelvi momentumai alapján nevezünk egy irodalmi műalkotást lírainak, epikainak stb.”¹⁵ Milyen eredményre vezet a Kanyó Zoltán által is kedvelt, s gyakran alkalmazott fogalomexplicáció? Másfelől: miféle implikációkkal rendelkezik a „megszövegezés” használata? „[A] műfajok (...) elsősorban a nyelvi anyag struktúrájában, megjelenítésében, pontosabban a szöveg mélystruktúrájának eltérő voltában különböznek egymástól.”¹⁶ Egy bizonyos szöveghez több mélystruktúra rendelhető, s viszont: „az absztrakt nyelvi rendszernek (langue) a generatív és transzformációs grammatikában egységesnek feltételezett mélystruktúrája a szövegalkotás során különbözőképpen artikulálható”¹⁷: ugyanazt a mélystruktúrát különböző-, azaz többféleképpen artikulálhatjuk. Itt esik fény a strukturalisták vakfoltjaiban meghúzódó interpretációk polivalens természetére. Kanyó Zoltán a felszíni és a mélystruktúra megkülönböztetésével olyan pragmatikai utat nyit, amelyen haladva eljut az irodalmi művek műfaji rendszerezését lehetővé tevő felosztási alapokhoz, amiket a „grammatikainál absztraktabb logikai”¹⁸ mélystruktúrában fedez fel: a logikai argumentumok pragmatikai jelöltségében, illetve jelöletlenségében és az igében kifejeződő pragmatikai viszonyokban, azaz az egocentrikus partikulákként működő személyes névmások és a kopula logikai összefüggéseiben. A *Beszédmód, műnem, műfaj*ban megfogalmazódó műfajelméleti elképzelés modellje három, hierarchikusan rendezett szintet foglal magában:

1. a megszövegezett szintje: a (grammatikai) felszíni struktúra,
2. a megszövegezendő szintje: a logikai (mély)struktúra,
3. és az e két szint közötti közvetítést végrehajtó grammatikai mélystruktúra.

¹³ ua.: 231.

¹⁴ ua.: 230–231.

¹⁵ ua.: 231. (Kiem. O. F.)

¹⁶ ua.: 232. (Kiem. O. F.)

¹⁷ uo.

¹⁸ ua.: 234. (Kiem. O. F.)

A logikai és a grammatikai mélystruktúra elemei megfeleltethetők egymással, a két szint közötti transzformációk végrehajtása nem jár episztemológiai veszteséggel: logikai és grammatikai mélystruktúrák leképezhetők egymásra. A grammatika szintjein, a felszíni és a mélystruktúrában elhelyezkedő elemek pedig – épp a nyelv pragmatikai meghatározottsága miatt – nem feleltethetők meg egy az egyben egymással, transzformációik veszteséget termelnek. Mi ennek a transzformációs veszteségnek az ismeretelméleti státusza, s ebből adódóan irodalomelméleti, egyben irodalomtudomány-történeti jelentősége? Amit az irodalmi interpretációban a pragmatikai működés során az irodalomértelmező elveszít, azt a tudományos módszerek révén a tudós irodalmár, a profi interpretátor vajon visszaszerezheti-e? Kanyó Zoltán modelljében a felszíni és mélystruktúra közti nyelvi mozgás transzformációs veszteségét, mondjuk így: a szintaktika és a szemantika játékából adódó információhiányt a pragmatikai elemzés, a pragmatikai tényezők feltárása pótolni képes. Egyszerűen arról van szó, hogy amit a nyelvhasználó a lingvisztikai struktúrák mozgatása során, a tárgynyelv szintjén elveszít, az a metanyelvi szinten, pragmatikai elemzéssel a tudományos belátás révén visszaszerezhető. Amit a laikus olvasó a szövegfeldolgozás során nem lát, azt a pragmatikai vizsgálódások a tudomány laboratóriumában láthatóvá teszik. Kanyó Zoltán pragmatikai modellje a szemantikai mozgás nyitottságát a pragmatikai elemzésben megszünteti, a tárgyszinten tételezett, s így engedélyezett polivalens jelölőmozgást a metaszínten leállítja, az irodalmi interpretáció terét lezárja.

Úgy gondolom, hogy ennek a grammatikai transzformációs veszteségnek az ismeretelméleti státusza döntött afelől, hogy Kanyó Zoltán pragmatikai alapozású irodalomelmélete – mintahogy a későstrukturalizmusnak az episztemére irányuló számos meghaladási kísérlete is – az értelem, a jelentés elvi helyreállíthatóságának engedélyezése következtében maradt meg a kartéziánus episztemológia keretein belül. A Kanyó-pragmatika *kvázi-pragmatika*: tételezeten kontextuális, de interpretációs áttörést közvetlenül nem előidéző irodalomelmélet: monologikus interpretációelmélet.

De Man írása a Kanyó-tanulmány alapterminusát, a „megszövegezés”-t a (grammatikai) mélystruktúrának a (grammatikai) felszíni struktúrába való transzformációjaként olvassa, így a (grammatikai) felszíni struktúra megfeleltethető a (de Man-i) retorikának, a (grammatikai) mélystruktúra pedig a (de Man-i) grammatikának. Vajon problémátlan folytonosság vagy szubverzív játék írja a felszíni és mélystruktúra, a grammatika és a retorika közös terét? Mint láthattuk az imént, az irodalmi olvasást lehetővé tevő, a felszíni és a mélystruktúra különbségében folyamatosan termelődő transzformációs veszteség feszültsége és izgalma a metapragmatikai térben eltörlődik, az olvasás különbségeit a tudományos vizsgálódás megszünteti. Az itt konstituálódó Kanyó- és de Man-olvasatok arra keresnek választ, hogy termékeny-e, s ha igen, mennyiben termékeny vállalkozás a grammatika és a retorika közti feszültség fenntartása? Mit tesz a retorika? Mit tesz a retorikai?

A retorika egyik – talán számunkra sem elhanyagolható – alapvető dilemmáját a devianca-tétel szívóssága okozza. Jól tartja magát az a retorikai és az erre épülő irodalomelméleti hagyomány, miszerint a költői/irodalmi nyelv magyarázata a nem-irodalmi nyelv normáitól való eltérésben keresendő. Ezzel a nézettel főleg azok állnak szemben, akik nem ismerik el a nyelvek homogenitását, akik a természetes nyelveket sokféleségükben, nyelvjátékaikban látják működni. Nincs egy norma, normák vannak. Kanyó Zoltán *Stílus és konnotáció* című tanulmánya is emellett érvel: „Egészen bizonyosan nem arról van itt szó, hogy a költő bizonyos normáknak nem tesz eleget, hanem éppen ellenkezőleg arról, hogy az eredeti szabályokat – akár alkalmazási feltételeiket, akár alkalmazási területüket, akár tartalmukat illetően – módosítja.”¹⁹

A nyelvek heterogenitásának állításán ebből a szempontból egy XIX. századi, a XX. század retorikájára jelentős hatást gyakorló szerző, Friedrich Nietzsche jóval túl megy, noha úgy tűnik, hogy *Retorikájában* épp eltörli a nyelv tropikus és nem-tropikus regiszterei közti különbségeket: „Önmagában és kezdettől fogva, a jelentésére vonatkozóan azonban minden szó trópus.”²⁰ Avagy: „Egyáltalán nem létezik a nyelv nem-retorikus »természetessége«, amelyre apellálhatnánk: a nyelv maga szintisztán retorikai fogások eredménye.”²¹ Mindezt arra alapozza, hogy az érzékelés – azzal, hogy sosem a dolgokkal érintkezünk, hanem csak ingerekkel – szinekdochikus műveleteknek van alávetve: a dolog mint egész helyett annak csak valamely jegyét fogja fel.²²

Paul de Man egy másik írásában, *A trópusok retorikájában* *A hatalom akarását* olvasva a nietzschei gondolkodás szupplementáris jellegére hívja fel a figyelmet. A szupplementáris logika a tudat fenomenalizmusából adódik: „olyan mentális eseményeket, mint az emlékezés vagy az érzelem, a jelenségvilág tapasztalataiból nyert fogalmakkal írunk le, amilyen az érzékelés, a térbeli struktúrák értelmezése”.²³ Megfordul a külső/belső és az ok/okozat sorrendje, „amit pedig okozatnak tartottunk, az pedig olyannak tűnhet, mintha saját okának okaként működne.”²⁴ Paul de Man egy másik Nietzsche-tanulmányában²⁵ (*A meggyőzés retorikája*) ezt a viszonyt az „előtte” és az „utána” metaleptikus megfordításának nevezi. Ami az érzékelés működésére vonatkozóan *A trópusok retorikájában* szinekdoché (a dolog mint egész helyett annak valamely jegye áll), az *A meggyőzés retorikájában* metonímia. Ez utóbbi esetben a metonímia nem retorikai kategória, azaz nem trópus, hanem episztemológiai fogalom: az érzet létrejöttének esetlegességét jelöli. Amennyiben a szinekdoché és a metonímia

¹⁹ KANYÓ Zoltán: *Stílus és konnotáció = Szemiotika és irodalomtudomány*. 221.

²⁰ Friedrich NIETZSCHE: i. m. 22.

²¹ ua.: 21.

²² uo.

²³ Paul DE MAN: *A trópusok retorikája = Az olvasás allegóriái*. 147.

²⁴ ua.: 148.

²⁵ Paul DE MAN: *A meggyőzés retorikája = Az olvasás allegóriái*. 163–180.

között úgy teszünk különbséget, hogy a szinekdoché szerkezetét a szükségszerűvel, a metonímiáét pedig az esetlegessel írjuk le, akkor az érzékelés egyszerre szinekdochikus és metonímikus jellegének paradoxitása (az esetlegesség és szükségszerűség egyidejű fennállása) miképpen oldható fel?

A dolog és valamely (így az összes) tulajdonsága között *szükségszerű* (belső szemantikai) viszonyt tételezünk (hiszen a dologhoz szükségszerűen tartoznak hozzá tulajdonságai, vagy legalábbis szükségszerűnek tartjuk, hogy *vannak* tulajdonságai), az azonban esetleges, hogy az összes tulajdonság közül miért arra az egyre (azaz nem az összesre) esik a választásunk, miért épp azt a tulajdonságot tüntetjük ki érzékelésünk során. Az érzékelés alapvetően esetleges volta a fogalomképzés során metaforikus (totalizáló) műveletekkel szükségszerűséggé erősödik, az esetleges érzet szükségszerű fogalommá, azaz episztémévé legitimálódik; tehát fogalmainkat metaleptikus műveletekkel, azaz tropologikusan alkotjuk meg. Ebben az értelemben mondhatja Nietzsche, hogy minden szó trópus, pontosabban (ahogy *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*²⁶ olvasható): minden szó „eredetileg” (azaz keletkezésekor) trópus (volt), azonban a nyelvhasználat során a szavak tropikus volta elfelejtődik, s mint az érmék felületének domborulatai, lekopik.²⁷

Milyen konzekvenciákat rejt magában Nietzsche univerzális tropológiája? Mindenekelőtt végrehajtja saját dekonstrukcióját: A „*Minden szó trópus.*” tropológiai olvasata – a jelentések folyamatos tropológiai, azaz szemantikai mozgása, eltolódása, egymásra csúsztatása következtében – amellet, hogy azt állítja, hogy minden szó trópus, azt is állítja, hogy „Nem minden szó trópus.”²⁸ Ahelyett, hogy szabadjára engednénk ennek a tropológiai mozgásnak látványosan végtelen logikai játékát, a „minden” univerzális kvantor univerzalitásának *elvi* egyetemességére hívom fel a figyelmet, azaz arra, hogy nem minden szó trópus, azonban minden szó trópus *volt*, s elvileg bármikor azzá válhat. Ennek az egyetemességnek, azaz elvi univerzális lehetőségnek, mely minden szó temporalitására mutat rá, két (ami talán mégiscsak egy) igen erős implikációja van: egyrészt azt állítja, hogy minden szónak volt tropikus működése, tehát elvileg felderíthető, így mozgósítható valamikori tropológiája, másrészt bármikor trópusként léphet működésbe,

²⁶ Friedrich NIETZSCHE: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról.* = *Athenæum* I. kötet 1992. 3. füzet 6–7. Ford. Tatár Sándor.

²⁷ Jacques DERRIDA: i. m. 5–20.

²⁸ Gondoljunk csak a jólismert „krétai” paradoxonra (Minden krétai hazudik – mondta egy krétai.). Amennyiben „minden szó trópus”, akkor ennek az állításnak minden szava is trópus (sőt, ha – nem teljesen indokolatlanul – „szó” alatt mondatot/állítást értünk, akkor maga a „Minden szó trópus.” is tropológiai állítás.), azaz rendelkezik „egy szó szerinti” és egy ettől eltérő, másik jelentéssel is, amely nem lehet azonos az ún. „szó szerintivel”. S mivel mondatunk univerzális kvantort tartalmaz („minden”), így minden elmozdulása a „szó szerintitől” egy „másik” felé a kvantor univerzalitását vonja kétségbe: mintegy „kicsúszik a mondat alól saját igazsága”. Lehet-e tropologikusan használni önreflexív univerzális kvantorokat, hogy ne érvénytelenítenénk egyúttal univerzalitásukat?

azaz bármilyen olvasható trópusként. Módosítva megerősítem de Man mondatát. A *Szemiológia és retorikában* azt írja: „A dekonstrukció nem olyasmiről, amit mi adunk hozzá a szöveghez, hanem eleve az alkotja magát a szöveget.”²⁹ Nehezen tarthatónak gondolom, hogy a dekonstrukció eleve alkotná magát a szöveget (ekkor minden szöveg mindig dekonstruálódna), inkább úgy mondom, hogy a szöveg lehetővé teszi eleve, azaz nem tiltja le a dekonstrukciót.

Projektünk módosult. Nem az a kérdés, hogy érdemes-e az irodalomolvasás szemantikai játékát a tudományos diszkurzusban korlátoznunk, gátolnunk, leállítanunk, hanem azzal kell szembenéznünk, hogy tudományos diszkurzusunk is eleve tropologikus, hogy tudományos dolgozataink is tele vannak potenciális metaforákkal, szinekdochékkal, metalepsziszekkel, hogy értekezéseink is olvashatók paronómázikusan, hogy egy tudományos kísérlet tudományos leírása is lehet allegória, hogy tudományos ismereteink a világról jó esetben a világ szinekdochéja, rosszabb esetben csak metonímiája stb. A de Man-i megfontolások egy olyan irodalomelméleti gyakorlatot hagynak jóvá, amely felszabadíthatja az (irodalom)-tudományos szövegek tropológiáját, amely nem hisz a tudományos diszkurzus szemantikai rögzítettségében sem, amely a tudományt is a jelölők folyamatos játékának tekinti. Mivégre? Mire jó, ha tudományos ismereteinket tropologikusan kimozdítjuk, mire vezet, ha a doktori disszertációk disszeminatív mozgásba kerülnek?

Nem tudom. Tegyük próbát. Kanyó Zoltán *Beszédmód, műnem, műfaj* című tanulmányában található a következő mondat: „Egy argumentummal ugyanis minden mondat rendelkezik”.³⁰ Valószínűleg mindannyian úgy értjük ezt a mondatot, hogy minden mondatnak van egy alanya, amelyről állítunk valamit. Szó szerint ez annyit tesz, hogy állításaink mindig legalább egy valamiről szólnak. Ezt a mondatot az argumentum és a mondat közti izotópiatörésből, avagy kategóriakülönbségből hozhatjuk tropikus mozgásba. Az „argumentum” ugyanis logikai kategória, a „mondat” pedig grammatikai.³¹ Egy kategorikusan tiszta nyelvben, amelyet a szószerintiség próbál – végtére sikertelenül – fönttartani, mondat argumentummal nem rendelkezhet, a mondathoz az alany mint grammatikai, az argumentumhoz pedig az állítás mint logikai kategória tartozik. Esetünkben a logikai argumentum a grammatikai alany helyett áll: az argumentum az alany

²⁹ Paul DE MAN: *Szemiológia és retorika*. 32.

³⁰ KANYÓ Zoltán: *Beszéd, műnem, műfaj = Szemiotika és irodalomtudomány*. JATE Kiadó, Szeged, 1990. 237.

A mondat és az állítás logikai használatára lásd: RUZSA Imre: *Klasszikus, modális és intenzionális logika*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.

„Az állítás fogalmát használva a kijelentő mondat fogalma helyett”. 16. (Kiem: O. F.)

„A terjengősség elkerülése érdekében a továbbiakban az »állítást kifejező kijelentő mondat« helyett röviden a »mondat« kifejezést használjuk.” 19. (Kiem. O.F.)

³¹ Az argumentum az érvelés logikáját, a mondat pedig a mondás performativitását idézi fel.

szinekdochéja.³² A szó szerintiesség szerint a „mondat” a szintaktika szabályrendszere révén grammatikailag rendelkezik az „alannyal”: kijelöli a helyét a mondat keretei között. Így megfordul a Kanyó-tanulmány szemiotikai hierarchiája: szinekdochikusan a grammatikának rendelődik alá a logika. A tropikus olvasat egyszerre mozgósítja a szó szerintiesség és a tropológia stratégiáit: egyszerre több jelentést tart mozgásban, de legalábbis „tartalékban”.

Az itt performálódott szinekdochikus olvasat korántsem pusztítja el a szó szerintiességet, sokkal inkább él vele: arra figyelmeztet, hogy a logika és a grammatika hierarchiája törekeny, utasításokat mindkettő adhat egymásnak, közlekedésük nem egyirányú, viszonyuk kölcsönös. Ez a tropológia szubvertálja a Kanyó-tanulmány strukturalista szerkezetét: ahogy a grammatika és a logika viszonyát relativizálja, úgy érvényteleníti a metapragmatikai pozíció kitüntetettségét. A de Man-szöveg átírja a Kanyó-modellben a grammatika és retorika monologikus viszonyát dialógikussá.

Valóban beszélgetnek?

³² Abban az esetben szinekdoché, ha elfogadjuk Kanyó Zoltán rendszerét, s a grammatikát a logika alá rendeljük. Amennyiben a logikát és a grammatikát mellérendelt viszonyban látjuk, akkor a logikai argumentum és a grammatikai alany funkcionális hasonlósága alapján metaforáról beszélhetünk. Ha két fogalmi rendszer érintkezése alapján definiáljuk a fellépő szemantikai anomáliát, akkor diszkurzusunkban metonímia van.

SZILI JÓZSEF

Dialogosz a líratörténettel

A „dialógus”-elv mint az irodalomkutatás szakkifejezése szóhasználatunk szerint első sorban Bahtyin dialógus-értelmezéseinek szűkebb és tágabb lehetőségeire utal. E lehetőségek belső „dialógusa” (mármint Bahtyin saját szövegein belüli) tisztázatlanságot, ellentmondásosságot sejtet. Feltehetően nem „fejlődő” terminus technicusról van szó (olyanról, amely egy szerző munkásságán belül lép fel, „fejlődve” követi a hozzá tartozó elméleti tételek kritikájából következő igazításokat, úgy, hogy e változások révén az egyetlen szakkifejezés több egymástól eltérő, valamely szinten esetleg egymásnak ellentmondó fogalomra vonatkozik. Valószínű, hogy miként Bezeczky Gábor feltételezi, Bahtyin szóhasználatában vannak eltérések, de ezeknek a különbségeknek a szféráján belül az egyes jelentésszintek meglehetősen jól strukturáltak.¹ Eszerint az irodalomértelmezés vonatkozásában létezik egy olyan általános érvényű *dialogikusság*, amely az irodalomnak, az irodalmi műnek stb. megfelelő dialogikus értelmező eljárás („módszer”) alapja. Elvileg ez a módszer megfelel (egyedül ez felel meg) a vizsgált tárgy természetének. A tárgy inherens *dialogikussága* minősíti az értelmezés eredményét is. Ez lehet a feltevések szerint „értékmentes”, „pusztán leíró” értelmezés, de az értelmezett szöveg inherens, illetve ilyenként feltárt minősége már pusztán e minőség szövegbeli jelenléte folytán értékvonatkozású. A vizsgált tárgy *természete, lényegisége* kategóriális jellege folytán megköveteli, hogy a tárgy mint jelenség megfeleljen természetének: ez szükségképp teljesítendő feladat, hogy önmaga lehessen. Amennyiben az adott minőség mint lényegiség jelen van a tárgyban, kimutatása leíró érvényű lehet. Az azonosítás azonban önmagában jelenthet értékelést is: amennyiben a tárgy összemérésre alkalmas tárgyak univerzumában létezik, elfoglalhatja helyét a vonatkozó tárgyak értékhierarchiájában. Ez az értékhierarchia nem örök és egyetemes; a maga szintjén, belső strukturálódásával vagy külső viszonyaival, például mint az irodalmi kánonok rendje (egyidejűsége és egymásutánisága) ugyancsak dialogikusságot feltételez.

¹ Például: „Az értelmezés dialogikus jellegétől – melynek talán nincs alternatívája – meg kellene különböztetni az irodalomban felfedezhető dialogikus struktúrákat. Ilyen – valószínűleg – a metafora vagy a polifon regény. Ezek a szerkezetek már önmagukban is egymással szembeállított, nagyjából egyenlő súllyal jelentkező tényezők kölcsönhatásán alapulnak. De az irodalom nem ezek miatt dialogikus. Ezek (öntükröző szerkezetekként?) kicsiben utánozzák az eredendő, elkerülhetetlen dialogikusságot. Amikor a dialogikusságnak ezt a fajtáját keressük, egymással szembeállított, egymásnak alá nem rendelhető, egymással vég nélkül felelő szerkezeteket kívánunk találni.” BEZECZKY Gábor: *Mi dialogikus, mi nem?* = *Helikon* 2001/1., 8.

A dialogikusság területei és típusai

Ha feltételezzük, hogy a nyelv egyetemlegesen dialogikus természetű, aligha lehet nyelvnek tekinteni olyan jelenséget, amelynek nem ilyen a természete. Ha viszont ez a minőség fokozatokban létezik (vannak jelenségek, amelyekben csak részlegesen jelenik meg) s ha a nyelv nyelvként létezésének „tisztasága”, „teljesége” (dialogikussággal telítettsége) értéktényező, már a „természet”, illetve „lényegiség” egy másik felfogásánál tartunk. Eszerint a dialogikusság a nyelvek számára funkcionális feladat, például azért, hogy minél jobban megfeleljenek használhatóságuknak, egy vagy más ilyesféle funkciónak.

Máris érzékelhető, hogy egy vagy több gradáció lehetséges a dialogikusság fogalmának alkalmazásában. Esetleg szükség lehet a „dialogikusság” valamilyen *típuselméletére*. Vagy elegendő, ha belátjuk, hogy az ugyanazzal a szóval megnevezett fogalom *pluralizálódik*, mindenekelőtt azért, mert nem tudja kivonni magát a mi gondolati műveleteink reflektív hatása alól, sőt csak ilyen műveletek kölcsönhatásában létezik. Ez is dialogikusság, de nem jelenti azt, hogy e műveleteink során nem kell igazodnunk a logika azonosság-elvéhez. Bizonyos határok között, bizonyos kontextusokban magától értetődő az áttérés az egyik fogalomtípusról a másikra. Olykor a gondolkodó előtt is homályban maradhat, hogy ilyen átváltás történt, s az egyik fogalomtípus sajátjaként felismert tulajdonságot (például az értékmentességet) átviszi a fogalomnak egy olyan típusára, amelyre ez nem érvényes. Ezáltal értékmentesnek álcázza az érték, illetve az értékelő normatíva szempontját.

A „dialogikusság” más dimenzióban is „típuselméletre”, esetleg „típuselméletekre” szorul. Maga a szó az irodalomkutatás közhelyévé vált mind a modern irodalomtudományi hermeneutika, mind a Bahtyin elméleteit hasznosító egyéb irányzatok vagy iskolák szóhasználatában. A legkülönbözőbb poétikai szinteken bukkan fel, s jelentését nemegyszer diszkrét homály teszi érdekessé. Úgy látszik, magánál Bahtyinnál sem egységes a szó használata. A Bezeczky Gábor által jellemzett gradációt elfogadva még mindig van Bahtyin elméletein belül is egy olyan dimenzió, amely a „dialogikusság” egyik különleges esete számára van fenntartva.

Ez az a „műfajelméleti” származástan, amely *Az eposz és a regény (A regény kutatásának metodológiájáról)* címmel jelent meg (1970), illetve első megjelenésekor *A regény mint irodalmi műfaj* címet viselte (1941).² Itt a regény természete „natura nascens”, míg az összes többi műfajé „natura nata”.

Eszerint a regény nem egyszerűen dialogikus, vagy ha ez a terminus technicus foglalja össze az itt mintegy kanonizált (abszolutilizált?) tulajdonságait, ez a minősége mint *befejezetlenség*, mint nyitottság a *jelen mint a jövő felé*, sőt mint *állandó jövőképzés* jelenik meg. Kánonja a *kánontalanság*, pontosabban a kánon állandó

² Az eposz és a regény (A regény kutatásának metodológiájáról). Lásd Thomka Beáta (sorozatszerk.): *Az irodalom elméletei III*. Jelenkor Kiadó, Pécs 1997, 27–68. Ford.: Hetesi István.

túllépése, lebontása. Átalakító hatása mint *regényesedés* kiterjed a maga műfaján kívül eső műfajterületekre is (amennyiben ez a *regény hatása*, s benne nem magának „a regény korának”, e kornak a kanonikus műfajiság ellen irányuló egyetemes tendenciáját kell látnunk).

Természetesen a regénynek a többi műfajhoz képest parodizáló, travesztáló, önkritikus vonásai összefügghetnek, összemosódhatnak vagy egyesülhetnek a regény *dialogizáló* karakterével: „Miben fejeződik ki más műfajok fentebb említett regényesedése? Szabadabbá és formálhatóbbá válnak, nyelvük az irodalmon kívüli tájnyelvvvel, az irodalmi nyelv regényi rétegeivel újul meg, dialogizálódnak, továbbá nagymértékben áthatják őket a nevetés, az irónia, a humor, az önparodizálás elemei, végül ami a legfőbb – a regény problémafelvetést, specifikus gondolati lezáratlanságot és a nem kész, keletkező jelenkorral (a befejezetlen jelennel) való eleven kontaktust visz beléjük. Ezeket a jelenségeket, mint ahogy a továbbiakban látni fogjuk, a műfajoknak a művészi képek felépítése új, sajátos zónájába (a befejezetlen jelennel való kontaktus zónájába) való transzponálása magyarázza, abba a zónába, amelyet először a regény vett birtokba. A regényesedés jelenségét természetesen nem lehet csak magának a regénynek az egyenes és közvetlen hatásával magyarázni. Sőt, még ott is, ahol az ilyen hatás pontosan megállapítható és kimutatható, szakadatlanul összefonódik a valóságban végbemenő változások hatásával, amelyek a regényt is meghatározzák és lehetővé tették az adott korban a regény uralmát.”³

Csak azt akarom jelezni, hogy itt a fordításban előforduló „dialogizálódás” a dialogikusság specifikus jelentése, egy a felsorolt egyéb (egy más dimenzióban, a dialogikusság szélesebb értelmezése szerint ugyancsak dialogikusnak felfogható) vonások között, szemben azzal az általánosabb dialogizáló viszonyal, amely a regény és a műfajiság egész kanonikus rendje között áll fenn. Sőt ezen a kettősségen túl lehetséges egy harmadik dialogikus viszony is, nem egyszerűen az adott sorban harmadikként, hanem ismét egy következő (n+1) dimenzióban: az a viszony, amely a kanonizált és antikanonikus műfaji korokat szemlélve mintegy rajtuk kívül felvett „szilárd” (noha lényege szerint mozgó, változó, antikanonikus, dialogikus) támpontonról mozdítja ki fundamentumaiból a jelenvaló gondolkodást.

A múlt az irodalomtörténet jelene

A múlt nyilvánvalóan nincs velünk, de azért azt sem mondhatjuk, hogy sehogy sincs velünk. Következmenyként van velünk, ami persze változik, s állandó jelenlétként, amihez képest csak a változók, amilyenek mi is vagyunk, fizikai, biológiai alkatunkkal, tudatunkkal, öntudatunkkal, társadalmunkkal és társadalmainkkal, *időlegesen, azaz ideiglenesen*. Minden őrzi a múltat, a maga múltját

³ i. m., 31.

és a mindenség múltját. A múlt jelene a mindenkori jelen, ahogyan azt megalapozza, megelőzi, magára vonja. Mi mint tudatos lények másképp bánunk a világegyetem múltjával, mint a saját múltunkkal, amely közvetlenül nem a világmindenség, hanem annak valamilyen módon ránk tartozó, jelenünkben, mivoltunkban, sorsunkban, sok-sok közvetítés ellenére viszonylag közvetlenül összegződő része. A világegyetem múltja más: ez jelenként közvetlenül a mi világunk. Benne egymással egy időben számtalan időbeli távolság, számtalan helyi jelen van „jelen” úgy, hogy „hic et nunc”, bennünk, sorsunkban, tudatunkban valóságos jelenünként ér össze. Legtávolabbi pontjai – a mindenség, a tejútrendszer, a naprendszer, bolygónk, az élet keletkezése, ezekben a tekintetekben a jelenkori állapotok kialakulása – elválnak sorsunk számunkra megnyilvánuló arculatától, csak változatlan adottságként, mintegy egyetemes háttérként vannak jelen. Tulajdonképpen még akkor is, amikor a fizikai lét törvényei folytán közvetlenül hatnak ránk, tudatunkra vagy biológiai integritásunkra, egészségünkre. Igaz, mint élményt élhetjük át valamilyen antropomorfizáló értékrend alapján, baráti vagy ellenséges megnyilvánulásként, ahogy az esemény jellege sugallja, de nem emeljük olyan értelemben magunkhoz, emberi, személyes szintre, mint ahogyan például egy tragikus világfelfogásnak megfelelő értékrend megszemélyesül társadalmi és egyéni tettek érzékelésében.

Ami az irodalomtörténetet illeti, számára több egymást metsző síkon vagy dimenzióban ilyen emberméretű lépték a viszonyítás alapja. Abban a dimenzióban, amelyben az irodalmi alkotások tárgy- és formálásszintje helyezhető el, s abban is, amelyben a műalkotások és csoportjaik tőlünk bizonyos, számunkra jelentőséggel bíró időbeli távolságra helyezkednek el. Ezek a dimenziók fikatív logikai világok, megsokszorozhatók és belsőleg oszthatók, részletezhetőek. Az irodalmi alkotások formálásszintjén ugyancsak megjelennek az egyén és a társadalom részére fontos időbeli vonzatok és vonatkozások. Megírható a szonett története, de olvashatunk egy szonettet úgy is, hogy semmibe vesszük a szonett történetével együtt azt az időbeli távolságot, amely fennáll a megírása és a mi olvasásunk időpontja között. Ez többé-kevésbé mindig így megy végbe: a műalkotásszerű szövegek történeti kontextusa csak egyik része annak az összefüggésrendszernek, amely által s amelyben *poétikailag* „létezik”. Ugyanígy semmibe vehetjük a kultúrkörök közötti bonyolult különbségeket, sőt az egyszerű nyelvi különbséget is. Shakespeare nem magyarul írta szonettjeit, de magyarul is olvashatunk Shakespeare-szonetteket. Ezek Shakespeare angol nyelven írt szonettjei nélkül elképzelhetlenek lettek volna nemcsak számunkra, de általában is a magyar irodalomtörténet számára. Legyünk szigorúak, s mondjuk ki, ezek nem Shakespeare-szonettek, hanem a műfordítók „Shakespeare-szonettjei”. De rá kell jönnünk, közük van a szonettíró Shakespeare-hez, sőt hozzá mint auktoritáshoz van közük: a fordítások értékelésében kikerülhetetlenül súlya van a (bizonyos kanonikus konvenciókkal) az eredetihez mérhető „hűségnek”.

Ha a szövegértést dialogikus viszonyoknak fogjuk fel, előbb-utóbb be kell látnunk, hogy a „dialogikus viszony” önmagában meglehetősen tág, s a tágasság-

nak megfelelően kiüresedő absztrakció. Metaforikus értelme nem több mint az állatszeliidítő dialogikus viszonya az oroszlanal, a fehér egérrel kísérletező tudósé az egérrel. (És fordítva.) Igaz a példák azt is jelzik, hogy minden dialogikussággal jellemzett viszony nagyon egyedi: ez az oroszlan és ez az egér kell hogy érdekeljen bennünket, sőt nem is általában minket, hanem azt a személyt, azt az „ént”, aki személy szerint és aktuálisan folytatja vele a maga speciális párbeszédét. Amit persze a maga módján vele is folytat az oroszlan vagy a kis egér. Általánosíthatunk a történetek alapján, de ami történt vagy történni fog, mindig egyedi és egyedi viszonyok közt megy végbe. Akkor is, ha egy teljes irodalom- és irodalomtörténet-kánonnal folytatunk párbeszédet.

Ez a kényszerű személyesség készlet arra, hogy személyes tapasztalatokkal álljak elő, és ne általánosságban monologizáljak az irodalomkutatásban érvényesülő dialogikusságról.

A szoros olvasás történeti iróniája

Pályám elején jó ideig nem kerültem dialogikus viszonyba az irodalomtörténet-írás hagyományaival. Amikor valamennyire megismertem, magamtól, irodalomkedvelő indíttatásomtól idegennek éreztem eljárásait, formuláit, érdeklődésének irányait, s persze: hiányait. Nem is hihettem, valaha még beszélő viszonyba kerülünk egymással. Amit tudásként megszereztem, meg- vagy betanultam, idegen anyag volt, idegen anyagként „in vitro” vizsgáltam, s ekként rendeződött bennem időnként publikálható alakzatokba. Így foglalkoztam például az irodalomtörténeti korszakolás kérdésével. Inkább állt fenn dialogikusnak mondható beszélő viszony köztem és az alkalmazott módszerek logikája között, mint köztem és a korszakolás irodalmi, irodalomtörténeti értelme vagy értéke között. Azt azonban nem állíthatom, hogy ez a „monologizálás” nem válhatott utóbb egy intenzív „dialogikus” viszony fontos tájékozódó pontjává.

Negatív előjellel ugyan, de ugyanilyen monologizáló viszonyt alakított ki idegenkedésem attól, hogy az irodalmi alkotások *műfaji* és ún. *tartalmi* kérdéseivel foglalkozzam. Beszélő viszony itt is köztem és a megismert módszerek logikája között keletkezett. A műfajokkal kapcsolatban úgy, hogy miközben magukról a műfajokról alkotott felfogásom meglehetősen szkeptikus, sőt agnosztikus, a műnemekről „genetikus” rendszerelméleti feltevésekbe lelkesültem. Az irodalmi műalkotás „tartalmi” kérdései az irodalomtörténet politika-, eszme- és mentalitástörténeti elgondolásaiban (többféle ilyen koncepció volt és van) közvetlen ideologikus töltetként („gondolati tartalom”, „mondanivaló”, „üzenet”), az irodalmi mű strukturalista felfogásában pedig egyetlen lényegi struktúraelemként („alapvető metafora”, „paradoxon”, „tenzió”, „centrális kép”) fogalmazódtak meg. Közös volt bennük, hogy ezeket a tényezőket lényeginek és megismerhetőnek vélték.

Egy olyan feltételezés, mint John Crowe Ransomé, hogy a költemény konkrét világ teljességét nyújtja, amely teljességgel megismerhető, noha ez a megismerés

nem más, mint a *költemény* megismerése, elvileg már magában foglalja, hogy a költemény megismerése végtelen folyamat. Erre azonban nem esik különösebb nyomaték sem az elméletben, sem magában a kritikai eljárásban. „Szétértelmező közösségek legitimálása” címmel írtam le azt a jelenséget, hogy az Allan Tate és Cleanth Brooks által elemzett Donne-költeményekben nem egyszerűen az általuk kifejtett kétpólusú paradoxon a megoldás, amely implicit feltevésük szerint végleges és kimerítő, hanem elemzéseikben folyton fellép, szerepet kap, bár minden különösebb elismerés nélkül, egy harmadik pólus is. Ez az, ami tovább mozdítja, új szintérre, egy következő eszmei dimenzióba helyezi át magát a problémát s így a „megoldást” is, miközben a „szó szerinti” jelentést mind szigorúbb „szó-szerintiség” alapozza meg.⁴

Az értelmezésnek ez a *progressio ad infinitum* jellege azonban nem önként, automatikusan adódik, s nem is következik mindig, mint Donne költeményeiben, a költemény „alapvető, kiterjesztett metaforájából” (Brooks). Feltételezhető, hogy minden az olvasataiban önmaga esztétikai tételezésére alkalmas műalkotásnak van egy vagy több olyan mozgó elve, amely a „befogadó” megfelelő receptorai révén folytonos megújulásra, újszerű önátadásra képesíti. Csakhogy ebben a folyamatban nem az a döntő, hogy egy ilyen recepcióesztétikai vagy dekonstrukciós elgondolás érvényesül, hanem az, hogy *hogyan* tud érvényre jutni. Nem nyomhatja el az értelmezés absztrakciós terhe, az elméleti megfeleltetések kellettára a műalkotás hozzájárulását ehhez a folytonossághoz. Nem lehet kritika-elméleti vonatkozásban mellékes körülmény, ha maga az elméleti hozzájárulás teremt absztrakt teret önnön megnyilvánulásai kedvéért a műalkotás szövege, egyáltalán, bármely szövegszerűség révén.

Ami az „eszmei mondanivalót” illeti, jó ideig értetlenül álltam az előtt a gondolat-panteon előtt, amelyet irodalomtörténész- és kritikusnemzedékek a költemények eszmeisége jegyében alkottak meg. Volt idő, amikor már-már magamra gyanakodtam: esztézisem deviáns, mivel a verses és prózai műalkotások *mondanivalójához* képest egyoldalúan csak *zenéjüket* tudom poézis gyanánt élvezni és elfogadni. Ebben a zenében nem a hangzó effektusok számítanak, hanem olyanok, melyek megszólaltatásához nincs hangszer a közönséges szoros olvasás körében.

Erre az ízlésficamra jó példa az a vita, vagy ha tetszik: dialógus, amelyet a *Halotti beszéd* értelmezéseinek két évszázados sorával folytattam. Megállapításaimból ki kell tűnnie annak, hogy a *Halotti beszéd* által szerzett műélvezetben döntő az átható zenei szerkesztettség. Fő vonásaira Szabolcsi Bence mutatott rá. Ez azonban az általános, viszonylag absztrakt szerkezet. Van több más aspektus is: például amikor a nyelv fonemikus szintjén folyik mimézis, s nem is feltétlenül

⁴ A legitimization of disinterpretive communities = *Hungarian Journal of English and American Studies*, 1997/1, 107–115.

a hangzás dimenziójában. Látszólag a szó szoros értelmében hangeffektusokról van szó a szövegben ott, ahol az egymást viszonylag hosszú szekvenciában követő mássalhangzók képzési helye folytán a szájbéli hangképző szervek működése a szöveg szerint éppen folyamatban levő „gyimelcsevással” is kapcsolatba hozható. Ez a megfelelés nyilvánvalóan redundáns a szöveg szó szerinti jelentéséhez képest, de megfelel annak a szervezetségi foknak, amely a lírában újra meg újra szerepet kap, s amely a jelentéshez képest „legalacsonyabb” szintű jelentéshordozó nyelvi réteg önmagukban jelentéssel nem rendelkező összetevőit is célirányosan rendezi. Nem a fonémák hangzása (mint a rím vagy az alliteráció esetében), hanem szájbéli képzésük módja játszik szerepet a *Halotti beszéd* szövegét a „túl szoros” (túl figyelmes?) olvasás révén költeménnyé emelő „verszene” összhangzatában. Juhász Ferencnek köszönhetem, hogy folyóiratában feltétel nélkül helyet adott az ilyen és hasonló, több kollégám által akkoriban még extravagánsnak tartott kísérleteimnek.⁵

Az ideologikumnak először az improduktív félreértésben (ilyen is van, s alighanem ez a gyakoribb) játszott szerepét sikerült némi figyelmes olvasással (a „szó szoros értelme szerint” jelentéshűen) demonstrálnom. A nagyobbik Gellért-legendából a „magyarok szimfóniájának” főlemelő tanúságát kiolvasó nemzeti öntudat az elemi szövegkörnyezetet sem vette figyelembe, nem tette fel magának azt a kérdést, min kacagott Gellért még ágyba menet is olyan megállíthatatlanul, ha nem saját sikerült és jámbornak nem mondható poénkodásán: kitalálta, hogy a primitív magyarok „szimfóniája”, *tekerő lantja* a kézzel forgatott malomkő, illetve *basszus kontínuója* a kézimalomnak az őrlőné énekét orgonaponton kísérő zúgása. Ez a képi kettősség igazi *conchetto*, nem csoda, ha a tudós írásaiban az együgyűséget dicsőítő, de a maga személyében igen-igen művelt püspök odáig volt saját szellemes ötletétől.⁶

Ugyancsak nemzeti és irodalmi öntudatunknak köszönhető ideologikum van abban is, hogy kritikátlanul elfogadtuk a bizánci krónikás, Kinnamosz állítását, miszerint 1165-ben, Zimony ostrománál, egy magyar varázslónő ősi magyar varázskénekét kántál „félhangon” az ostromlott vár falán. Nos, a magyar folklórban napjainkig fennmaradt az ellenséges bizánci sereg elbájolása végett a csupasz ülepét mutogató hősnő szövege. Az irodalomtörténészek műfaji tévhitének (írott történeti forrás megbízható adata az ősi varázskének-műfaj létezéséről a XII. század második felében) leleplezésében azonban abszolút „szoros” olvasatom játszott fő szerepet. Így jöhettek rá, hogy a legalább nyíl-lőtávolságban tartózkodó

⁵ Dekonstruáljuk a Halotti Beszédet = *Új Írás*, 1987/6, 65–95. Az „engede ürdüing intetüinek...” kezdetű részben a szavak nyáltalan nyeldekletést, száraz torkú lihegést imitálnak, szomjúhozást a szövegben már több ízben felmutatott tiltott gyümölcsre, s csak a palatálissal és affrikátával csurrano „gyimilcstül” *m* hangjának kimondásával zárul be az artikuláció során addig nyitva tartott száj.

⁶ Adalékok a fiktív honfoglalás műfajelméletéhez. Árpádház-kori források defingálása. „A magyarok szimfóniája” c. fejezet = *Új Holnap*, 1975, 8–11.

megfigyelő a csatazajtól nem hallhatta az amúgy is csak „félhangon” s számára idegen nyelven kántált varázsdal szövegét, s ha netán hallotta és értette, az illem, pláne az udvari, nem hagyta, hogy a görögök császárijának szó szerinti tolmácsolja az obszcén felszólítást. S ebből következik a történetmondásnak az ősmagyar lírai műfajok kutatóit megtévesztő eufemizmusa.⁷

Mindezt komolyan gondolom, akkor is, ha úgy látszik, ezek után illik komolyra váltani a szót. Talán úgy, hogy beismerem: a *regényesedés* oldalán állok, noha a fenti jelenet korábbi értelmezéseinek a regényességét bírálom. Döntő azonban az így kialakított kánon lebontása, a szószerintiség mind teljesebb érvényesítése, annak az ellentmondásosságnak a megragadása, amely ugyebár a fenti bájgroteszknak is mintegy az eszmeiségét ülepítve, pátoszat batoszra váltva *alapvető paradoxona*.

Hymnusunk – lebegőben

Az ellenkező véggel, egy olyan szöveggel folytatom a példalózást, amely fennköltségét ironiánk ellen (a *new criticism* fogalmai szerint) a magába beépített önironiájával megvédeni képes.

Kölcsey: *Hymnus*.

Milyen párbeszédbe bocsátkozhatunk egy olyan szöveggel, amely a maga fennköltségében is egy széles magyar nyelvű értelmező közösség számára mindennapi használati tárgy? Nyilván már mindent tudunk róla.

Retorikája mesteri. Legutóbb Kibédi Varga Áron *Retorika és strukturalizmus* című tanulmányában vele illusztrálta a retorika irodalmi alkalmazását. Eszerint az első versszak az *exordium*. „Megadja az érzelmi hangot, és megmondja az utolsó két sorban azt a témát is, melyet a következő hat versszak fejt ki”.⁸ A következő rész „ügyesen megszerkesztett *narratio*, mely nemcsak a tények felsorolását, hanem a *confirmatio* érvelését is magában foglalja, és majdnem észrevétlenül vezet át a befejező részbe, a *peroratioba*. A tények az időrend, és ugyanakkor a helyes érvelés sorrendjében követik egymást. A második és harmadik versszakot érvelésbeli engedménynek tekinthetjük: igaz, hogy *Őseinket felhozád / Kárpát szent bércére*, igaz, hogy *Értünk Kunság mezein / Ért kalászt lengettél*. Az engedmény lefegyverzi a hallgatót, megfosztja az ellenérvtől, és ugyanakkor hatásosabbá teszi, antitétikus volta miatt, a rákövetkező pozitív érvelést. A negyedik és ötödik versszak van hivatva a bevezetésben kimondott főtéma racionális bizonyítására, a növekvő fokozás módszerével: mongolok, törökök, és végül a legszörnyűbb: *Hányszor támadt tennfiad / Szép hazám kebledre, / S lettél magzatod miatt / Magzatod hamvudre?* Az ötödik és hatodik versszak a történelmi katasztrófa után az egyéni

⁷ Adalékok a fiktív honfoglalás műfajelméletéhez. Árpádház-kori források defingálása. „Egy ősi varázsnékünk szövegproblémái” c. fejezet = *Új Holnap*, 1975, 11–15.

⁸ KIBÉDI VARGA ÁRON: *Szavak, világok*. Jelenkor Kiadó, Pécs 1998, 53.

szenvedést részletezi: a racionális érvelésből átjutunk az érzelmi meggyőzés területére, így vezet át minket Kölcsey a befejező versszakhoz.⁹ Az utolsó versszak „a hallgatóságot megragadó és gyönyörködtető befejezés (*peroratio*)”.¹⁰ Tegyük hozzá: néhány szó különbséggel az első versszak megismétlése. Inklúziós forma *progresszív* változata ez: a két versszak lényegében azonos (ez is, az is Istenhez fordul, az utóbbi az áldás-kérésbe már belefoglalja a *narratioba* beleértett *confirmatio* elfogadtatását, a szájalom indokolását a szenvedéssel /„tengerén kínjának”/, ha ez feltétele az áldásnak).

Kibédi Varga Áron elemzése alapján azt feltételezem, hogy a szónoki beszéd műfajai közül a *Hymnusé* leginkább a *genus iudiciale* lehet, amely „a jogosat védi és a jogtalant vádolja”.¹¹ Első kérdésünk: vajon az a védőügyvéd, aki ezt a kérelmet és indokolását előadja, maga a költő-e egyes szám első személyben, a maga személyében? Vagy az alcím (a kéziratban ez nem a „Hymnus” szó *alatt* helyezkedik el, hanem egy vessző közbejöttével vele egy sorban folytatódik) fikciója szerint, egy régi énekes szerepében, kinek prédikatori vagy prófétai hangvétélű fohásza „a magyar nép zivataros századaiból” való?

A cím a kézirat szerint:

*Hymnus, a' Magyar nép
zivataros századaiból.
Cseke. Januar. 22d.
1823*

Feltehető azonban, hogy a költő *narratori* szerepe nem önkéntes vagy kirendelt prókátorként szólni a magyarokért vagy a magyarok nevében.¹² A „magyart” kifejezés az első versszak ötödik szavaként harmadik személyre utal, de ettől még mondhatja ezt a távolságtartó „Magyart” az a „magyar”, aki a fohászban a kért áldás megnevezett céltárgya, aki „e nép”, és aki a második versszakban többes szám első személyben szólal meg. Mégpedig úgy, hogy ez a többes szám nem újdonságként kerül elő a költeményben, hanem egyszerű, természetes folytatása egy már fennálló helyzetnek. Az együttes ima hangneme uralkodik, s ha ezt nem értjük a verskezdetől fogva, a második versszak ránk olvassa, ránk kényszeríti a visszamenőleges szituálást. A „szép hazám” azonban (az ötödik versszakban, és csak ott, ami azonban véleményem szerint nem érv sem az egész költemény szituálása mellett, sem ellene) egyértelműen az énekes énjét állítja középpontba. Mint Vasi Géza írja, „A szép hazám birtokos személyjele a könyörgő legszemélye-

⁹ i. m., 53–54.

¹⁰ uo.

¹¹ i. m., 51.

¹² Ennyiben ez nem mond ellent DÁVIHÁZI Péter: A Hymnus paraklétoszi szerephagyománya c. tanulmánya alap gondolatának. = *Alföld*, 1996, 12. sz., 124–140.

sebb vallomásának rejtett kifejezése. Olyannyira, hogy utána az *üldözött* sorshelyzetébe magát a költőt is beleérthetjük, ő az, aki »nem lelé / Honját a hazában«. Ezen a helyen válik a történelmi képsor múlt idejű igehasználata jelen idejűvé, s már ez is fölöslegessé teszi a vitát, hogy vajon eljut-e a költő a történelmi képsorokban a jelenig. Különbözik sem az eseménytörténeti teljesség, hanem a kétféle sorshelyzet megragadása a költői cél. És ezt igazán nem keresztezi az sem, hogy a dicső múlt sem volt egészen büntelen, hiszen akkor nem jött volna a mongol pusztítás; s a bűnhődő múlt és jelen is fel tudja mutatni a magyarság pozitív tartalmait, hiszen az *üldözöttek a szép hazával* azonosulnak mintegy.¹³

A múlt idejű (néhány feltevés szerint a cenzúra miatt, azaz külső kényszerből vállalt) szereplőre és a jelen idejű „legszemélyesebb vallomás”, az egyes szám harmadik, többes szám első vagy egyes szám első személyű megszólalás között van különbség. Összbenyomásunk alighanem az, hogy nem valaki szól a magyarok nevében, még ha közülük is egy, hanem valakik, akik egy közös ima és a közös sors többes számának részesei. Az egyes és a többes szám váltakozása természetes egy ilyen helyzetben. A sokaság minden tagja egyes szám első személyben is a sokaság nevében, annak részeként szól. A *Miatyánk* szavai az ilyen szó szerinti értelmezés alapján csak a többes szám első személyben elkövetett bűnökre és megbocsátásukra vonatkoznak. Világos azonban, hogy ez közösségi ima, egyszerre minden ember és minden egyes ember imája.

Hankiss János úgy látja, hogy a *Hymnus* nyelvi-nyelvtani személyességének megosztottságában a költemény „fönséges »személytelensége«” nyilatkozik. Az áldás tárgya: „»A magyart« – nem minket, vagy engem”¹⁴. Ez az egyes szám sem az egyes emberé. A „nem minket” hangsúlyos állítás: jelzi az egyes számmal nyilvánított egyetemességet.

Ennek a nyelvi kifejezésben egyszerre reális és fiktív azonosulásnak képi megfelelője a költeményben a hatodik versszak „üldözött”-je. Egyes, konkrét, individuális személyként tűnik föl, sőt mint Vasi Géza jelzi, értelmezhető a költő, illetve a narrátor egyes szám első személyű megjelenítésének harmadik személyre való áthelyezéseként (ez is *metaphora* = „el és másuva vitel”¹⁵). Igaz, a nyelvi kifejezés olyan, mintha a szövegben korábban már szóba került volna. Ez nem *egy* üldözött, ez *az* üldözött. S ha eddig nem esett szó róla, ő az egyetemes Üldözött. Csakhogy ha itt „*az* üldözött” a cselekvés alanya, annak értelmezési következményei vannak. Az „üldözött” ugyanis „szertenézett s nem lelé honját a hazában”. Mármost ha vannak ott és akkor nem üldözöttek is, akik a hazában honjukat lelhetik, ezek vagy nem magyarok, vagy nem üldözött magyarok. A képnek a magyarság egészére kell vonatkoznia, vagy a magyarság egy olyan megosztására,

¹³ VASY Géza: *99 híres magyar vers és értelmezése* c. kötetben. Móra Könyvkiadó, Budapest é. n., 118.

¹⁴ HANKISS János: *Ima és sorsvizsgálat. = A magyar irodalom közelről.* Bp., Forrás, é. n. [1924], 132.

¹⁵ SOLTÉSZ Ferenc-SZINYEI Endre: *Görög-magyar szótár.* Sárospatak, 1875. 409.

amely a „tennfiad kebledre” kifejezésnél szorosabb egységet bont meg, s nem szülő elleni támadást, hanem önpusztítást jelent.

Csakhogy ez sem ilyen egyszerű. Van Kölcsey-versben példa rá, hogy konkrétan kell felfogni, ki és mi „az üldözött” – : „Ezüstkehelyt ürített a gonosz asztalodnál, / Kívül az ajtón sírt az üldözött...” (Zsarnok, 1823. április.) Ez „az üldözött” a vers által megszólított zsarnok üldözöttje.

A nyitó és a záró versszak utolsó szava (*jövendőt*) olyan paradoxont rejteget, amely, ha szó szerint vesszük (s vehetjük-e másképp), teológiai válaszút elé állít. Követelést tartalmaz egy paradox számítás-számadás alapján: „e nép” nemcsak, jogosan, a múltat bűnhődte meg, hanem a jövendőt is. A szituáció valamiképp a Jóbé, de a fohászban istenkáromló fenyegetés rejlik: nem képviselhet isteni igazságot olyan hatalom, mely tovább bünteti a jövendő bűneiért is már megbűnhődött magyarságot. Tulajdonképpen ez a kettősség, ez a paradox módon keserű, az istenivel szembeállva fölösleges dacra ajzó öntudat teszi versgondolati fogantatásában egyedülállóvá ezt az amúgy minden ízében tökéletesen kivitelezett költeményt. Olyan kritikus hatalmi és morális egyensúlyt tételez, amilyen az Ószövetségben van a két szövetséges, az Úr és választott népe között.

Szörényi László a költemény „eszmei kulcsát” az áldást és a büntetést taglaló versszakok aszimmetriájában jelöli meg: „Ugyanis ha teljes párhuzamosságban állna egymással az *áldás* és az *átok* következménye: a nép virágzása és pusztulása, a fohász akkor mintegy követeléssé fajulhatna: levezekeltük a múltat, Isten mintegy köteles helyreállítani a bűnbeesés előtti állapotot. Csakhogy Isten kegyelme Szent Ágoston és Kálvin teológiai felfogásában – és Kölcsey ezt tette magáévá – teljesen *ingyenes*: ki nem érdemelhető. Hozzá csak szánalomért esdekelhetünk, nem jogos jóvátételért. Az önmegváltás lehetetlen: ezt a költő az előző versszakban tisztázta. Mégis, a redundáns szakasz átbillenti az egyensúlyban lebegő mérleget, a szenvedés túlnyújtott mértéke lehetővé teszi, hogy nemcsak a múltat, de a jövendőt is történelme purgatóriumával levezekeltnek tudja a magyar, mikor az ingyen kegyelemért sóhajt – s ez már nem teológia.”¹⁶

„A redundáns szakasz átbillenti az egyensúlyban lebegő mérleget” – nos, a mérlegnek a *lebegése*, átbillenésre készsége, azt hiszem, döntő, nemzetsorsvallásba, a nemzet sorsának, múltjának, jövőjének vállalásába vágó mozzanat. Követelés vagy könyörgés: a hangmagasság legfelső szintjéről indulásával Erkel zenéje is alkalmat ad rá, de a szöveg is – figyeljük meg az öntudat torokszorító beledübörgését a spontán éneklésbe, amikor ebbe a „megbűnhődtebe” fog a

¹⁶ SZÖRÉNYI László: A Hymnus helye a magyar és a világirodalomban. = *Lukácsy Sándor* (szerk.): *A Hymnus költője. Tanulmányok Kölcseyről*. Szabolcs-Szatmár Megye Tanácsa, 1974. 11. – Márton László szerint sem az: „Hogy az utolsó kijelentés nem keresztény indíttatású, arra többen fölhívták a figyelmet; viszont következik belőle, hogy a jövendőben is lesz bűnhődnivaló (továbbá mértéken felüli bűnhődés.) MÁRTON László: „Törvényem él”: A sors princípiuma Kölcsey költészetében = *Holmi*, 1999. 911.

templomi vagy ünnepi gyülekezet. Ha csak a logika működtetné ezt a rendszert, fel lehetne fogni az első és az utolsó versszak két záró sorát kegyelemért sóhajlásnak. „Hozz rá víg esztendőt, mivel már megbűnhölte...” Sorrendben: ok, indok = megbűnhölte; következmény, következtetés = jöhet a víg esztendő. A retorika azonban szétfeszíti ezt az okfejtést, megfordítja az ok-okozat rendjét, ejti a kapcsolat kifejezéseit (ezért, mivel stb.), egyenrangú mellérendeléses viszonyt állít fel. Ekkor ez a megkésett gondolat, a kérés után elhangzó utólagos morfondírozás, ez az ingyen kegyelem nem kért árú odavetett ráadás, hogy „Megbűnhölte...”, sóhajlásnak keserű, s keserűségre vádol.

Annyira megszoktuk, s talán már nem is tudunk ügyelni rá, hogy a *Hymnus* szövege milyen lakonikus, mennyire lapidárisan egyszerű és monumentális. Mint Szörényi László megfigyelte, Kölcsey közösségi lírájában „egyre erősebb és kopárabb szavakat használ, míg végül eljut a *Rebellis vers* átkáig”¹⁷. Ez utóbbi ugyan kétes hitelű, de egy ilyen irányt más versek is kijelölnek.

A mindnyájunk által énekelt első versszakban nincs sem hasonlat, sem metafora. Később sem sok.

Jelzőhasználat egyszerű, „természetes”. A jelzők szinte egy test s vér a jelzett szóval (*védő kart, víg esztendőt, szent bércére, szép hazát, hős magzatjai, ért kalászt, vad török, bús hadát, büszke vára, dörgő fellegekben, rabló mongol, vad népének, szép hazám*). Mintha e főnevek állandó jelzői, afféle eposzi jelzők volnának. A *haza* a költeményen belül kétszer is megkapja a *szép* jelzőt, s csakis ezt. Mindegyik jelző magából a jelzett szóból fakad: *jó kedvvel, vert hadunk, győzedelmi ének, kínzó rabság, hő szeméből*. Milyen is lehet a kedv, ha nem rossz, a had, ha nekikeseredett, a rabság, ha nem kellemes, a szem, ha kisírt...? Kölcsey e jelzős szerkezetei nyelvészeti szempontból úgy jellemezhetőek, hogy a jelzők a jelzett szó szemantikai magját – tehát a lényegét – emelik ki (B. Gergely Piroska szíves szóbeli közlése).

Az olyan összetételek, mint a *vérözön* és a *lángtenger*, a korabeli emelkedett verses beszéd közhelyeinek szintjén foglalnak helyet. (Van „kíntenger” is: *tengerén kínjának*). Nem e kifejezések eredetiségét firtatom, csak viszonylagos egyszerűségüket és egyneműségüket állítom. A *vérözön* előfordul Kölcsey korábbi költeményeiben, de nem a *Hymnus*ban hordozott jelentéssel: „Vedd e csókban forró lelkemet, / Néked minden órát életemből, / Érted vérözönrel szívemet!” (*Jegy-váltó*) „S mért, hogy szívem nem reped meg / Vérözönrel keblemen?” (*Elfojtódás*) A *Hymnus*-beli *vérözön* a biblia korszakváltást jelző *vízözön*éhoz méri magát. A *tengerén kínjának* a *Doboziban* felhangzó *örvényén fájdalmanak* kifejezéssel alkot párhuzamot.

A főnévhasználatot választékosság, hellyel-közzel *emelkedettség* jellemzi (*kebel, nektár, felleg, magzat, hon, hamveder*). Különösen az *igék* lépnek ki nyomatékosan a mindennapiságból: a balsors *tép*, a víg esztendőt *rá* kell *hozni* valakire, kalászt

¹⁷ SZÖRÉNYI László, i. m.

lengetni, nektárt csepegtetni, magzatoknak felvirágozni, zászlót plántálni, várnak hadat nyögni, énekek zengeni, kardnak az üldözött felé nyúlni, hont lenni, bércre hágni, völgybe szállni (mint a ráolvasókban: „lőtöt lépék, hegyet hágék”), kedv- s örömmek röpkedni, halálhörgésnek, siralomnak zajlani, szabadságnak virúlni kell.

Erkel *Hymnus*-zenéje a szöveghez méltóan puritán. A dallam soronként tercnyi vagy ennél tágabb hangközökkel emelkedik fel, majd a viszonylag meredek emelkedés után menedékesen, a hangsor lépcsőin ereszkedik alá. Az utolsó előtti sor dallama minden korábbi foknál magasabbról indulva szólaltatja meg a skála minden egyes hangját s az alaphangig ereszkedik. A dallam az emelkedett szóbeli előadás intonációjának mimézise, nem kántálásszerűen, nem is a *recitativo* módján, hanem azt a tendenciát villantva fel, amely Bartók *Kékszakkálújában* megvalósult. Hankiss János ugyan elégedetlen volt a *Hymnus* megzenésítésével, de úgy értem, főleg a ritmustörések, illetve a *hajlítások* („bösé-éggel”, „ellensé-éggel”, „ho-ozz rá” stb.) miatt. Az első versszak végére utalva írta: „Az utolsó két sor is megmutatja, mennyire megváltozott a zenében a vers eredeti ritmusa.”¹⁸ A hajlítás elhagyása jelzi az énekelt *Hymnus*-szöveg folklorizálódását: a „Ho-ozz rá víg esztendőt”-ból „Hozz reá víg esztendőt” lesz.¹⁹ Ez is értelmezés, afféle szövegtani népi etimológia.

A stílus mintha archaizálna. Érdekes, Kölcsey más költeményeiben, a későbbiekben is, a nyelvezet avittabbnak tetszik, de a költészeti köznyelv korabeli költöttségei alapján. Ebben a műben mintha nyoma sem volna az almanachlírás szókincsnek, fráziskészletnek. Mintha éppen a viszonylagos szűkszavúság, tömörség, célratörő szóválasztás keltené azt a benyomást, hogy hangvétele a régebbi magyar költészetével rokonítható: a zoltárfordítók, a prédikátorok hanghordozásával. Helyenként az inverziók Zrínyi (Arany szerint) latinos inverzióira²⁰ emlékeztetnek: „S nyögte Mátyás bús hadát / Bécsnek büszke vára”; „Majd tö-

¹⁸ HANKISS János, i. m., 127.

¹⁹ Reá és meghalnod. *Szép Szó*, 1938. VII., 174–175. Radó Antal úgy tudta, hogy a „rá” átalakítása „reá”-ra Erkelről származik: „Sokszor, kivált a »mértékes-rímes« versekben nehézkesnek fogjuk találni Kölcsey verselést. Még a »Hymnus«-ban is vannak ilyen gyengébb helyek, melyek a megzenésítésnél zavart okoztak és Erkel Ferencet arra bírták, hogy kizökkenjen a szöveg ritmusából; sőt egy helyütt egy szótaggal meg is toldatták vele az eredeti szöveget (»Hozz rá víg esztendőt« helyett, ami három trochaeus kellene hogy legyen, ezt kell énekelni: »Hozz reá víg esztendőt«).” RADÓ Antal: Kölcsey Ferenc [Bevezetés]. = *Kölcsey Ferenc Munkái, Költemények, tanulmányok és emlékbeszédek. Parainesis*. Budapest, Franklin-Társulat, é. n. (Nem világos előttem, a „rá”-val miért nincs ki a három „trochaeus”. Azért, mert tulajdonképpen három spondeus? – Mellesleg: a *Hymnus* trocheusai jobbra spondeusok, s a fennmaradt kéziratban Erkel-kottában nincs szótagbetoldás, a „hozz” szóra hajlítás esik. Vö.: FALVY Zoltán: A Hymnus kézírata. = *Muzsika*, 1960 3. sz., 14–19.

²⁰ „Igaz, hogy Zrínyi előtt a római költő látszik lebegni, midőn a magyar szórendben efféle erőszakot tesz: »Földre megtompítván esék maga vasát«, (a dárda), sőt Gyöngyösi, a magyar rhythmust annyira érző Gyöngyösi is mond ilyent: »Forgatják a habok munt a mely hajókat«. Az elsőnél kétségkívül a latin költői szabadság vétetett igénybe, azért nem is tűri azt a magyar rhythmus, melynek jelleme nem az *elszórás*, sőt ellenkezőleg egy góc köré gyűjtése az odatartozóknak...” S. Varga Pál (szerk.): *Arany János Tanulmányok és kritikák*. Kossuth Egyetem Kiadó, Debrecen 1998. 321.

röktől rabigát / Vállainkra vettünk”; „Hányszor zengett ajkain / Ozman vad népének / Vert hadunk csonthalmain / Győzedelmi ének”. Viszont a vonatkozó névmás szokatlan helyzetbe ültetése pontosan az a mód, melyet Arany a régiségben és a népköltészetben „a magyar nemzeti versidom” értelmében indokolt inverzióknak tekint: „Bal sors akit régen tép, / Hozz rá víg esztendő”.²¹ Ezzel a két sorral Szegedy-Maszák Mihály Kölcseynek a költői mondattan megújítására irányuló erőfeszítését példázza: „A későbbi évek legjobb verseiben azután Kölcsey a versfelépítés tudatos kísérletezőjének, a magyar költői mondattan megújítójának bizonyult. A mondatfelépítés iránt a költői gyakorlatban a tízes évek közepétől megnyilvánuló érdeklődése ellentétben áll az ugyanekkor bírálataiban kifejtett szemlélettel, mely szerint a szókincs képezi a költői nyelv sarkkövét. Még a *Hymnus* (1823) első szakaszán is érezhető ez az újító törekvés: a tárgyi mellékmondat (»Bal sors akit régen tép,«) nem a hozzá legközelebb álló főnévre (»ellenséggel«) vonatkozik, hanem egy tőle sokkal távolabb álló szóra – a mondattani kidolgozottságnak ilyen fokát a klasszicizmus nem engedte meg.”²²

A költemény tömören tagolt stílusának, soronként, sorpáronként, négy soronként felbukkanó párhuzamos és ellentétes szerkezeteinek, közmondásszerű tömörségének szinte nincs is a *Hymnusszal* egyenértékű előzménye Kölcsey költészetében. Nemcsak teljes költemény formájában nem találunk ilyet, de általánosságban sem jelenik meg, azaz mintegy tendenciaként, ilyen határozottan ez a törekvés. Csak elszigetelten, némelyik korábbi versének egyes képeiben, egyes soraiban lelhető föl az az erő, amely a *Hymnus* minden egyes képét, sorát áthatja. Ilyen az *Élet* (1814. március 10.) utolsó előtti versszak: „Erőt a férfiú lelkébe, / Ne fogja szívét csüggedés, / S öröm ha jön s ha szenvedés, / Egyformán lépjen ellenébe. / Történet vagy sors: egyiránt / Zúg itt örök tenger körülünk, / És partot érünk vagy merülünk, / Csak istenségnek karja ránt.” A *Fejdelmünk hajh...* ugyancsak az utolsó előtti versszakban ér el ilyen erőt, lendületet: „S rohan, mint ár, a győzelem / Kelettől nyúgotig, / A lánca zúg, a lobogót / Magas szellők viszik...” A *Rákos nimfájához* (1814. augusztus) mintha a *Hymnus* egyszerű és kemény hangnemét óhajtana magáéul: „Egy dalt, mely egyszerűen, / Egy dalt, mely égi hévvel / A szívhez szóljon és tehozzád”, de a költemény belemerül a díszletezésbe; az érzelmeket ugyan néven szólítja, de úgyszólván csak felkiáltásokkal érzékelteti: „Ó szent, ó szent! / De fájdalomnak érzete / Mely rólad sugárzik reám”; „Ah, mert omladékidon / Reszketve fognék szétomolni / Ha-

²¹ Arany példáiból: „Szörnyű halál / kit meggyőzött” (Sz. Bernát); „Azt egészen akik / beszállották vala” (Istvánfi); „Örök kinra / kiket hogy vonsz” (Dies irae). (I. h., 321–322.) Leginkább a második példa jelzi, hogy a metszethez képest úgy is előfordulhat a vonatkozó névmás átvetése, ahogyan a „Balsors akit régen tép” esetében láthatjuk.

²² SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Kölcsey világszemléletének és költészetfelfogásának összefüggéséről. = Lukácsy Sándor (szerk.), i. m., 51.

zám, hazám!” A *Dobozi* (1821. november 4.) viszont már bővelkedik a *Hymnus* ellentétes szerkezeteihez, lapidáris kijelentéseihez, világos és határozott kontúrú képeihez fogható leleményekben: „De hátra néz s előre fut / A hú magyar nejevel, / Nincs gát lovának s vészes út, / A bérc egy lesz völgyével”; „Küzd és lankad, fagy és hevül, / Száll s újra kél félelme”. Egészében ilyen a *Bordal* (1822. december 7.). Más természetű a *Csolnakon* (1822. december 28.) kiválósága, de különösen a nyitó és a záró versszak pontos és takarékos szóválasztásával, a gondolat párhuzamos-ellentétes menetével ez már az a világos, tiszta, határozott hang, amely egészében a *Hymnus*é.

Ennek a hangnak van folytatása a későbbiekben. Leginkább a *Vanitatum vanitas* (1823. február–április) ilyen, de idesorolható a *Vigasztalás* (1824. március), s tetszik, nem tetszik, a *Pipadal* (1826. november) egy-egy passzusa, az olyanok, mint „Kín s kény, miként füst kél s enyész, / Más lép nyomaiba”, vagy „Sovárg, eped, száguld, csapong / Az ember untalan, / Bár kedv és szándék, tett és gond / Lesúlyed nyomtalan”. S méltán visszhangzik a *Hymnus* szózatossága a *Zrinyi dalában* (1830. július) és a *Zrinyi második énekében*.

Ha a *Hymnus* hatáskeresztmetszeire figyelünk, mindenekelőtt a mondatok, tagmondatok ritmikus mozgásrendjét érzékelhetjük. A nyolcsoros versszakok két négyesoros gondolategységre tagozódnak. A négyesoros egység tovább tagozódik két- és négyesoros mondatokra (tagmondatokra). Mindössze egy olyan hely van, ahol megállíthatatlanul egyetlen, inverzióval is egybevonatott mondat tölti ki mind a négy sort (az ötödik versszak első négy sorát: *Hányszor zengett ajkain / Ozmán vad népének / Vert hadunk csonthalmain / Győzedelmi ének*). Ritkák, még tagmondatként is az ilyen egysoros mondatok: *Kedv s öröm röpkedtek; Bú, kétség mellette; Vérözön lábainál; S lángtenger felette*. (A tömörítést az utóbbi három példában a névszói állítmány, illetve ha úgy fogjuk fel, mert ez is „lebegtetett”, a pusztán helyhatározók hozzáfűzésével felskiccelt kép fokozza.) Két mondat egy soron belül mindössze kétszer fordul elő: *Vár állott, most kőhalom; Bércre hág és völgybe száll*. A *Hányszor zengett ajkain...* kezdetű, inverzióval feszessé tett mondat verssoronként szintagmatikusan jól tagolt egységeinek sorból sorba nyomulását leszámítva igazi *enjambment*-szerű átívelés az egyik sorból a másikba tulajdonképpen csak egy helyen fordul elő: *Bújt az üldözött s felé / Kard nyúl barlangjában*. A „felé / Kard nyúl” esetben a két szótagos, önmagában befejezett jelentést nem hordozó „felé” fezszes inverzió árán történő előrehozatala hiányérzetet keltve alakít *enjambement*-t, melynek itt igazán figyelemre méltó mimetikus értéke is van. A „felé” különleges kiemelését szolgálja az is, hogy a trochaikus ritmus itt nem váltható át meggyőzően hangzó „magyaros” (szimultán) versritmusra: az 5/2 vagy 2/3/2 szótagosztódás szerint való ritmizálás kivihető, de erőltetett; szóátvágással (ami népdalainkban nem ritka) 4/3 érződik természetesen lejtésnek: „Bújt az üldö - zött s felé...” Ha helyes a „feléje” = „föleje” értelmezés, az itteni „felé” is lehet „föle”. Mindegy. Viszont nem akármilyen véletlen vagy poétai lelemény, hogy a szövegbeli történések legalacsonyabb szintjén, a „magyar”, illetve az „üldözött” föld-

alatti rejtekében nem védő kar nyúl feléje/föléje. A legmélyebb pont szavai a lemagasabb helyre szánt kérés már-már ironikus, mindenestre *inverz* felidézése: „nyújts feléje ...kart” – „felé / kard nyúl” – „nyújts feléje ...kart”.

A *Hymnus* versformájában a sorpárokon belüli áthajlás a verses közlés „természetes” tulajdonságaként járul a viszonylag rövid sorokhoz, annál is inkább, mert a keresztírím, akárcsak a félírím, nem zárja le a gondolatot, hanem éppen-séggel folytatására késztet, *körmondatolásra*, ahogyan Arany *A magyar nemzeti versidomról* írva leszögezi. Csak két-kétsornyi összezezésben válik ez a forma a prózai „körmondatosságnak” ellenálló páros rímeléssel a nemzeti idomnak megfelelően mellérendeléses gondolathordozóvá.²³ De azzá válik.

Noha a *Hymnus* verselése alapján véve trochaikus, végig, mondhatni: mindenütt, szimultán érvényesül az ütemhangsúlyos magyaros verselés is. A második versszak utolsó sorát kivéve mindenütt van cezúra a sorokban, rendszerint szabályos 4/3//3/3, illetve 3/4//4/2 alakban. Előfordul a páratlan sorban a 2/5 vagy 5/2, illetve 2/3/2 osztat („S lettél magzatod miatt”, „Bújt az üldözött s felé”), s egy páros sorban a 2/4 („Dörgő fellegedben”). Olyan erősen irányítják a versérzéklet a költemény elején megszokott cezúrák, hogy a „rendhagyó” helyeken is az ütemhangsúlyos alak lejtése uralkodik. (Mint utaltam rá, a „Bújt az üldözött...” kezdetű sorban is.) Az egész sort kitöltő hat szótagos szóban pedig mintegy „mellékhangsúlyt” kelt: „Felvirágo-zának”.

A gondolat sor-, sorpár- vagy versszak-végi lezárása a nemzeti versidomot abból a belső *idomteljesség*ből élteti, amelyet Arany a Chladni-féle kísérlet felidézésével érzékeltet: „...e Chladni-féle külön csoportba rázkódása az összetartozó részeknek, mint már főnebb is megjegyzém, a rhythmus természetéből foly s uralkodik a kötött beszéden, kezdve az egyes ütemektől, egész a stropháig, sőt az egész költeményen, a mennyiben nem szereti, ha az értelem egy szakból másba átnyúlik, vagy ha külön strophák oly prózai kötőszókkal fűzetnek egybe, mint a körmondatokat kapcsolni szoktuk.”²⁴

A gondolatmenet sorpáronként esedékes tagolását a *Hymnus* versformája mérsékli azzal, hogy a két soron át tiszta trocheusokban folyó verseléshez képest erősebben késztet sorok szerinti tagolásra: a trocheus folyását ugyanis a páratlan sorok végén egy „fölös” szótag töri meg. Ez inkább kedvez az egysoros, sőt (cezúrával) félsoros (tag)mondatokban való kifejezésnek, mint a pusztán kereszt-rímes sormeghatározás. (Az inkább 2-2 sor egyesítését segíti elő.)

²³ „Minden strophaszerkezet közt legegyszerűbb az, mely a sorokat párosan rímezi egymás után. Oda törekedvén a népköltészet, hogy az értelemnek mielőbb teljességet adjon, nem fúzi hosszan gondolatját, hanem siet azt befejezni, mi külsőleg a második rím által történik. Ezért nem kaphatott lábra népdalainkban a váltogató, vagy *keresztírím*, mint a mely hosszabb elnyújtását a gondolatnak engedi meg; ha pedig a gondolat előbb befejeztetnék, mint a függőben maradt rímnek társa visszafordulna: ugy nem lenne összhangzat külső és benső, gondolat és vers közt: az nem volna *vers*. (339)

²⁴ i. m., 338.

A mondatok mellérendeléses progressziója folytán olyasféle verszenei alakzatokat észlelhetünk, mint amilyenekre Erkel érzett rá. A mondatok lefuttatása, kibontása, elosztása azonban, a zenei feldolgozással szemben, amely minden egyes versszakra ugyanazt a képletet erőltetné, szakaszonként más és más. A nyolcsoros versszakok különböző számú és különböző hosszúságú tagmondatokból építkeznek úgy, hogy a versszak végére a gondolat feltétlenül kiteljesedjen és lezáródjon. Jellemzőes szekvenciák alakulnak ki, általában egyenlő súlyú és terjedelmű, de egyes esetekben fokozatosan növekvő tagokkal. Típusaik:

a) Szekvencia egyenlő hosszúságú tagmondatokkal: 1–4., 8. versszak (2-2 soros mondatagolással).

b) Szekvencia növekvő számú, rövidülő tagokkal: 5. versszak (az első négyesoros mondatot követi két kétsoros mondat).

c) Szekvencia a sorok számát meghaladó számosságú, változatos hosszúságú tagmondatokkal: 6. versszak (az első négy sor négy mondat, de nem a verssorok szerint törve; az ötödik sorban két mondat van, a 6–8. sor soronként egy-egy névszói állítmányú mondatból áll).

d) Szekvencia csökkenő számú, terjedelmesebbé váló tagmondatokkal: 7. versszak. (Az első sor rövid, három szótagos kérdését rövid, négy szótagos válasz követi. A második sort kitöltő újabb kérdésre két soros válasz következik, s ez a válasz folytatódik az 5–8. sorban két kétsoros, de szorosan egymásra vonatkoztatott, s így a gondolatot négy sorra kiterjesztő mondatlall).

Ez a változatoság nem öncélú: a gondolat részletező, ellentételező kibontását (2–5., 7. versszak) vagy éppen gyors, a mellérendeléses szerkesztéssel könnyeden s torony iránt iramló lefuttatását szolgálja. Így a „Bújt az üldözött...” kezdetű kép- és gondolatszekvencia nagy szökellésekkel, de kanyar, tétovázás, megtorpanás nélkül érkezik el a vérözönös, lángtengeres képig.

Ha a strófák záró sorait vizsgáljuk, azt látjuk, hogy a gondolat mindenütt célba jut, sőt helyenként maximaszerű képletben összegeződik:

1. *Megbűnhödté már e nép / A múltat s jövőndőt.*
2. *Árpád hős magzatjai / Felvirágozának.*
3. *S nyögte Mátyás bús hadát / Bécsnek büszke vára.*
4. *Majd töröktől rabigát / Vállainkra vettünk.*
5. *S lettél magzatod miatt / Magzatod hamvedre?*
6. *Vérözön lábainál, / S lángtenger felette.*
7. *Kínzó rabság könnye hull / Árvánk hő szeméből!*
8. *Megbűnhödté már e nép / A multat s jövőndőt.*

A szakaszonként kibontakozó gondolatsor tehát valósággal kikerekedik a strófa-záró sorpárokban. Helyenként (az 1., 5., 8. versszakban) csattanószerűen, a közmondásszerűséget alliterációkkal aláhúzva. Lezáró súlyú a 2. versszak egy szónyi befejező sora, a 3. versszak inverzióval, alliterációval kiemelt több rétű el-

lentételezése (nyögte – büszke vár; bús hadát – büszke vára). Különleges a 6. versszak. A barlangi üldöztetés látomását a 3–4. sorban egy maximaszerű, csattanós záradék követi (*nem lelé / Honját a hazában*), amely az utolsó sor „hon-haza”, e lényegében azonos jelentésű szavak ellentételezésében kulminál. A vers egy hegyet-völgyet átfogó országos látomással folytatódik, miközben az *üldözöttet* négy oldalról emblematisztikus keretbe foglalja: *Bú s kétség mellette, / Vérözön lábainál, / S lángtenger felette*. (Így lesz a hazai hontalanság vér- s lángáradásos képe a Kárpát szent bércevel, Tiszának, Dunának zúgó habjaival keretezett országképből.)

Ez a megidézett múlt tetőpontja, ez a címerpajzsra illő, kimerevített zárókép. Ezt a képet már csak a múltból maradt örökség számbavétele mozdíthatja el a holtpontról. A kérdések, noha formálisan szónokiak, s a megszólaló nem feltétlenül eleven szubjektum (az „elbeszélés szelleme” is feltehet ilyen kérdéseket), a szubjektív tényező most már közvetlenebb jelenlétét szuggerálják. Az érzelmek kitöréséig jutunk: a kínzó rabság, az árvaság könnyhullatásáig. S az „árvánk” érthető szó szerint is: már mi is halottak vagyunk, s kínzó rabságot hagytunk örökül az élőknek.

Ez a szószerintiség, amely a halott megszólalását feltételezi, a jelent és a jövőt egyaránt magában foglalja: az, hogy „szabadság nem virul / A holtnak véréből” egyszerre jelen és jövő idejű esemény és időtlen tételezés.

Ilyen alapon állítható, hogy van valami különös jelentéslebegtetés a vers kijelentéseiben. Mindjárt a második sor is ilyen: *Jó kedvvel, bőséggel*. Mióta A. Molnár Ferenc ráirányította figyelmünket arra, hogy Isten áldása itt nem jó kedv és bőség adományozását jelenti, hanem hogy maga az áldás legyen kegyelmes és bőséges,²⁵ kikerülhetetlen a jelentéskettőződés tudata: *tudományosan* kell erőt vennem spontán (?) jelentésérzékelésem, hogy ezt a későn kelt régi jelentést lebegtessem tudatom előterében. Ha lankad figyelmem, rögvest a másik nyomul a helyére, hogy kiszorítsa. S így mára az is világossá vált számomra, hogy ennek a lebegésnek egy neme akkor is jelen volt, amikor ez a régi-új jelentést még nem tudatosították bennem. A bőség megkívánását ugyanis érteni véltem, de miért pont *jó kedvet* adományozzon a megszólított?

A „nyújts feléje védő kart” *feléje* szava sem kedvez a teljes egyértelműségnek. Arra gondolna az ember, hogy *eléje, köréje* vagy netalán éppenséggel *föléje* kellene kinyújtani a védő kart, hogy a kétségkívül fölülről származó csapásokat fogja fel. Az istencsapásokat, a Zeusz-módján elsújtott villámokat, a ránk küldött rabló mongol fölöttünk zúgatott nyilát. Még a rabigát is fölülről kellett vállainkra vennünk. Ez persze gyermeteg okoskodás, de a szó már másoknak is fejtörést okozott. Sem a velünk egy szinten érkező ellenségtől, sem mástól nem védelmez meg a csak *felénk* nyújtott kar. Kézfogáshoz nyújtunk valaki felé kezét, kart: „Álmaid ha lassan alkonyodnak, / Nyúgalom tán nyújt még hű kezét” (*Minden óráim*); vagy támadólag: „Kezet nyujt már párjára” (*Dobozi*), holott a kérés ez (az utóbb idézett halált hozó kéznyújtást mint végső mentséget kérve): „S terjeszd ki védő karodat /

²⁵ A. MOLNÁR Ferenc: Jól értjük-e a Himnusz első sorait? = *Élet és irodalom*, 1997. augusztus 15., 3.

Örvényén fájdalammak" (*Dobozi*). A többek által ajánlott „föleje”, mely mint tájnyelvi, ritka jelentés *A magyar nyelv értelmező szótár*ában megtalálható, megoldás lehet, még akkor is, ha jelenkori nyelvérzékünk így sarokba szorítva csak jelentéslebegtetésre hajlamos. De nem igazán jó megoldás, ha meggondoljuk, hogy az utolsó versszakban ismét előfordul ez a kifejezés, s ott végképp nincs értelme a kínjának tengerén hányatot hajósféle fölé nyújtani védő kart.²⁶ „Kiterjeszteni” lehet „feléje” vagy „föleje” nélkül is, mint a *Doboziból* vett iménti idézet mutatja. Azt hiszem, valóban a kérelmező *felé, általa megragadhatóan* nyújtott, feléje tárt, neki ajánlott s kiterjesztett kar ez a szükség szerinti értelmes mozdulatra kész óvó-védő kar, s nem értendő úgy, hogy az az ellenség és a védelmezett közé állított, konkrét fizikai irányban elhelyezett személytelen pajzs, fal vagy egyéb fix akadály. Inkább úgy, ahogyan egy anya kitarja védelmező karjait gyermeke felé, midőn hozzá oltalomért közelít. Vagy ahogyan valamilyen tárgyat nyújthatunk elfogadásra valaki felé.

A legkiáltóbb, az egész fohász súlyát, hangnemét meghatározó jelentéslebegtetés, kiterjesztett s egyúttal alapvető paradoxon, a múlt és jövőndő együttes megbűnhődése.

Az „*Árpád hős magzatjai / Felvirágozának*” már-már negatív koordinátájú lebegtetés: a „felvirágzik” halott metafora, s nem érezhetjük megelevenítve azáltal, hogy a „mag” szó (a „magzat” mag-szava) egybevága a növényi életfolyamat kiteljesedésének képletével. Az „ért kalászt lengettél” viszont nem közli egyenesen azt, hogy érett kalászt kaptunk, hanem csupán valaminő (nyilván a szelek segítségével véghez vitt) értünk-lengetésig jutott el a juttatás. Inverzó? Nem inkább „*értünk ért kalász*” lengetéséről van szó? A „leng” egyébként sok Kölcsey-versben előfordul. A szél által mozgatott gabonatóblára illik leginkább, de van az idézhető jelentésekben némi túlzott általánosság, konkrétság hiány, ködösség, homályosság.²⁷

²⁶ Dávidházi Péter: „A »feléje« szót e versben (Kölcsey kelet-magyarországi, »e«-zó nyelvjárására hivatkozva) már Martinkó András »föleje« értelemben olvasta, aki ezt a (helyes) olvasatot így indokolta: »Védőpajzsot, védő kart nem valaki *felé* szoktunk nyújtani, hanem valaki fölé szoktunk tartani.« (Martinkó András: Értjük, vagy félreértjük a költő szavát? Bp., 1983, 106–107.) De a mi szokásunk mint analógia itt félrevezető, hiszen hiába nyújtanánk valaki fölé védőpajzsot, »ha küzd ellenséggel«, azzal csak felülről érkező csapások vagy lövedékek ellen védenénk meg, de az előlről, oldalról vagy hátulról jövőkkel szemben nem; az utóbbiakat csak akkor hárfithatja el a küzdő fölé nyújtott védő kar, ha az egyszerre minden irányból tud oltalmazni, ami már csak természetfölötti módon lehetséges, ahogy például Zeus tehet sérthetetlené egy harcost az aigisz fölébe tartásával.” DÁVID-HÁZI Péter: *Per passivam resistantiam*. Argumentum, Bp., 1998, 372–373.

²⁷ Példák a „leng” többnyire „lebegtetett” alkalmazására: „Boldog, akit isteneink szeretnek, / És teremő szellem ajkán leng...” (*Géniusz száll...*); „Messze lengett szél fuvalmain / Érzem őket hűsen lengeni” (*Jegyváltó*); „Képzetemnek változó lengése” (*Minden óráim*); „mint lengő felleg árnya” (*Küzdés*); „Hú pár nyögdelő csókja leng” (*Az ivó*); „ha képei lengenek elem” (*Rákos nimfájához*); „képed minden este, minden reggel / felém leng a két hajnal szárnyain” (*A reményhez*); „Lenge füvekből / Szőve alája / Hús fedelet” (*A Földhez*); „Még leng a szellem töletek”... „Ó Várna, Várna, fűveid / Lengessék hús Szelek” ...”Nem leng egy sóhajás feléd” (*Fejdelmünk hajh...*); „enyhítve leng az érzetek homálya” (*Képzethez*); „Lengjen fényben, vagy homályon / Hold és nap fejük felett” (*Vanitatum vanitas*).

A zászlóplántálás sem egyértelmű siker, sőt a kékfordulat azt is érzékelteti, hogy ennek a palántának gyakori elültetésével sem sikerült ültetvényessé válnunk: mindig újra kellett plántálni. A „bús” hadról azt gondolhatjuk, hogy Mátyás fekete serege nyújtott ilyen borús látványt. Lehet, hogy a szónak egy elavult jelentése („haragos, dühös, bős” – *A magyar nyelv értelmező szótára*) jut érvényre, de az is lehet, hogy másról van szó. Kölcsey más verseiben ugyanis mintha nem volna ilyen jelentése sem a „bús”, sem a „bú” szónak. Pedig bőven van példa belőlük: Kölcseynek alig van verse, amelyben ne fordulnának elő. A „fekete sereg” látványa nem indokolhatja előfordulását, hiszen a *Doboziban* a tatárok fehér lobogója „bús”: „S magasan mint kőszáli hó / Közelget a bús lobogó”. A „haragos, dühös, bős”, netán „bosszús” jelentést megközelítheti a *Bordal* „bús” szavának jelentése („Békételen, bús / Senyved magába”), de a „bú” ellenpárja ebben a versben is a „kedv”: „Igyunk derűre, / Igyunk borúra, / Úgy is hol kedvre, / Úgy is hol búra”. A *Hősben* „fölpírul rá bús harc reggele”. A *Vérmenyekzöben* a harc reménytelen, elkeseredett, s alighanem ezért „bús”: „Harcol ő, de bús harcában / Keble s arca sebesül”. Mai fülnek a szó titokzatosan meghatározatlan, de ez a meghatározatlanság nem olyan elmosódottságot jelent, mint némely Tóth Árpád-versben, például a *Gesztenye-pagoda* végén: „Míg jó majd halkan, könnyesen / Az ébredés, mint bús, csodás, / Furcsa, ámult feltámadás...” Kölcseynek itt egy egyszótagos szóra volt szüksége. „Legyen” – mondta. És lőn. Mint a vészterhesen közelgő fehér tatárlobogó, mint az elkeseredett küzdelem, mint a nyomasztó előérzet, mint a reménytelen harc jelzője egyebütt. Itt vészterhes – Bécs számára. S ma már nincs is „bús had” egyéb, csak ez, s ezt Bécs vára nyögte. S még ebben a nyögésben is szerepet játszhatott a szótagszám: a versforma együtt alkot a költővel, néha neki köszönhető a nagyobb meglepetés. Az, hogy a vár „nyög”, kissé szokatlan érzésnyilvánítás. „Hadat nyögni” talán szokottabbnak tetsző kifejezés. Persze a Kékszakállú vára sír is, könnyezik is, de a bécsire nem volt jellemző ekkora empátia.

Figyelemre méltó a negyedik versszakban a fentről egyre lejjebb hatoló cselekményegyüttes: az isten keble az első színhely, a Zeuszhoz méltó villámelsújtás még a dörgő fellegekkel egy szinten megy végbe, de a mongol nyíl felettünk zúgatása már megközelíti a fejmagasságot, míg nem az iga önkéntes vállainkra vévése akár földig görnyedést is indokol.

Már csak az marad, hogy az üldözött „felé” nyúl barlangász kard, ez azonban nem jelentéslebegetés, itt ilyen maga a mozdulat: lebegve marad.

Elnézést kérek ezért a szószerintiségbe csököttségért, s még inkább a helyenként olcsó humorizálásért, de alighanem csak így tudom igazán érzékeltetni, hogy a *Hymnus* lapidáris modora, végletes tömörsége milyen áldozatokkal jár, s mivel éri el, hogy minden huzavona nélkül járulunk hozzá követeléseéhez. Magabiztossága nagyszerűsége: a szövegfenség erejével maga alá gyűr minden ellenállást. Esetről-esetre észrevétlenül, egyetlen fensőséges gesztussal hárítja el a leselkedő frivolitást, s olvasztja bele negatívumát a maga pozitív teljességébe.

Amit „lebegtetésnek” nevezek, Hankiss Jánosnak tűnt fel. Ő a költemény „fönséges »személytelensége«” jegyét látta benne: „A közvetlen kapcsolat helyett irányvonalak, tendenciák: »nyujts feléje (nem: neki) védő kart«, »Értünk (nem: számunkra, nekünk) ... ért kalászt lengettél« (nem: adtál, neveltél), s még ebben is van valami előkelő elvontság: »elsujtád villámídat« (a kiindulópontot látjuk, nem a célt, ahova a villámnyaláb egyik villáma lesújt). Másutt is körülírások: »Bendegúznak vére«, »Árpád hős magzatjai«. A jelzők tömege is finomítja és közvetettebbé teszi a hatást. A finom ízlésű művész és a fehér lepleben méltóságteljesen mozduló főpap tapintata ez.”²⁸

Lebegtetés, fönség.

Még tágabb értelmű jelentéslebegtetés az, ahogyan a történelmi korokkal bánik a vers. Nem csoda, hogy vita támad, elvezeti-e saját koráig a történelmi képeket vagy csak összefoglaló utalásokként értendők. Aki pontos kronológiával érvel, zavarba kerül: a bűn és bűnhődés a mongol veszedelem folytán már jóval a Hunyadiak sikerei előtt elkezdődött, érthetetlen, hogy ez utóbbiak miképp nem csak elszigetelt, epizódyszerű kivételek a kellő villámlással, mennydörgéssel megindult büntetésáradatban. A magyar történelem nemzetvallásként átélt üdvtörténeti pillanatairól, a konkrét időbeli és az időtlen lét egybeesésének jelzéseiről van szó. Mindez lényegében egybehangzik Márton László nézőpontjával. „Váromok, halálhörgés, hiábavaló önfeláldozás, kízó rabság: fölösleges egyik vagy másik történelmi pillanatban rögzíteni őket, a magyar üdvtörténet egészére vonatkoznak. A zivataros századok, úgy látszik, nem érnek véget; múltunkból átnyúlnak jövőnkbe, fejünk és pillanataink fölött.”²⁹ Az eszkatológiai időszámítás helyettesítése politikatörténeti kronológiával még politikatörténeti, sőt politikai vonatkozásban is félrevezető eredményeket produkál. Ezt Szabó G. Zoltán a korábbi filológiai kutatásokat értékelő tanulmányában szoros filológiai és logikai olvasattal bizonyítja: „ha elfogadjuk Mészöly Gedeon párhuzamait, akkor (Bersenyinél) a tatár, török, Zápolya és Rákóczi a sorsnak egyformán súlyos csapásai a magyarokra, s ezek megféleléseit kellene felismernünk a *Hymnus*ban is. Mészöly Gedeon viszont – a Bersenyi-vers szöveg szerinti értelmével szemben – nem sorscsapásként, hanem nemzeti és vallási szabadságharcként értelmezi »A« szent rokon vérbe ferösztő / Visszavonás »tüze« kitélt, s ebben az értelemben azonosítja a *Hymnus* »Hányszor támadt tennfiad / Szép hazám kebledre« stb. soraival. Ha elfogadjuk ezt a párhuzamot, ennek szellemében azt is el kellene fogadnunk,

²⁸ HANKISS János, i. m., 132–133. Szerb Antal a „romantikus elvagyódás” kifejezésekként jellemzi a „lebegés” szóval Kölcsey stílusát: „Kerülte a határozott körvonalakat, a realitást, amennyire lehet, ki akarta küszöbölni a költészetből. Nem akarta néven nevezni a dolgokat, csak sejtetni, nüanszokat, zenét. Éterikus lírát akart írni, testetlen lebegést, mint az Úr lelke a vizek felett, és azok a versei sikerültek legjobban, ahol ez a lebegés maga a tárgy. »Ülök csolnakomban...«” SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1972. (5. kiadás.) 270.

²⁹ MÁRTON László, i. m., 920.

hogy Kölcsey versében szintén a Rákóczi-szabadságharcra vonatkoztathatók ezek a sorok, és ebben az esetben – Mészöly felfogásával ellentétben – eme vallási és szabadságküzdelmekben – mindkét vers kontextusának megfelelően – nemzeti sorscsapásokat kell látnunk. Ez nehezen egyeztethető össze azzal a képpel, melyet a Rákóczi-szabadságharcról és a kuruc küzdelmekről egyéb Kölcsey-szövegek alapján kaphatunk³⁰

A *Hymnus*ban van történeti sorrend, de maga a nézőpont eszkhatológiai: a bibliai történetmondás után ez a költemény a *János Jelenéseinek* felel meg: nem stílusával, képvilágával, hanem üdvtörténeti szituáltságával. A *Hymnus* üdvtörténeti pillanata a végítélet pillanata – ami persze (nem aktuális tartamként, de örök aktualitásként) áthúzódik az egész emberi történeten. A jövő megbűnhődésének paradoxona közvetlenül vezet el az eszkhatológiai időképhez. Végső ítékezés kérelme ez, s ezen a ponton nem véletlen a megbűnhődés gondolatában a múlt és jövő egyesítése. Ez nem időnkívülség, ez az emberi történet eseményeinek foglalata egy másik időszámítás dimenziójában. Tulajdonképpen a *megváltás* üdvtörténeti pillanatába helyezkedik ez a kérelem, noha a legfőbb hatalom elvárt beleegyezése folytán ez az önmegváltás pillanata lehet. Az uralkodó hatalom nem akármilyen kegye és bőkezűsége szükségeltetik egy ilyen üdvtörténeti karitatív akció végrehajtáshoz, az égi üdvözülés evilági kihelyezéseért. Ez Arany János nemzetvallás-katekizmus szerint pozitív esetben így hangzik: „S az éretnyes nemzet jutalma nem égi: / Földön jut dicső és hosszú élet néki” (1848. március). Fogadja az uralkodó jó kedvvel a panaszos mégoly háládatlan kifakadását is, miszerint (a célzás világos) elszerencsétlenkedte a dolgát, nincs rend az ügykezelésben, nem hivatottan jár el hivatalában: már lejárt a büntetés ideje, de erről ő, minden dolgok tudója, nem tájékozódik vagy nem vesz tudomást. Kell, hogy jókedvében találjuk, kell a nagyvonalúsága, nehogy sértődés legyen, kelletlenség, pörhallasztás, a hivatalnak packázásai.

Nem mindegy a párbeszédre nézve sem, kivel, mikor kezdeményezzük. Kölcsey le is vonja a tanulságot: a későbbiekben inkább a „sors”-sal dialogizál, azaz a végzettel, ezzel az isten-istenek feletti megkönyékezhetetlen hatalommal.

A jelen az irodalomkritika múltja

A műalkotásszerű szöveg történeti kontextusa csak egy része annak a kontextusnak, amelyben mint műalkotás poétikailag „létezik”, miközben a szöveg értelmezése függ attól, hogy mi reveláns jelentéstulajdonításunk szempontjából. Vagyis a szöveg nemzeti, történeti stb. jelentésének pontosítására, árnyalására alkalmas kutatások, viták nem lényegtelenek. Az értéktulajdonítás persze már magukból ezekből az aktusokból is következik, de nem tekinthető másnak, mint

³⁰ SZABÓ G. Zoltán, i. m., 142.

a fogantatásukból származó, a mű elbírálását eleve meghatározó hitelvek konkretizálásának. A szöveg genealógiai feltárását a *Hymnus* esetében is nagy horde-rejű, elkerülhetetlen lépésnek tartom. Jelen dolgozatom tárgyias megalapozását köszönheti Szabó G. Zoltán *Hymnus*-kiadásának és az eddigi kutatások általa nyújtott új szempontú összefoglalásának.³¹

A poétikai megközelítés tehát magában foglalja a genealógiát is. Ez szintén valamiféle „lebegtetéssel” történik. A poétikai megközelítés nem helyettesíti, nem kioltja a genealógiát, egyszerre vannak jelen az értelmezésben, egymással állandóan párbeszédre, helycserés értelmezésre kényszerülnek. Alapfokon ilyen megállíthatatlan, eldönthetetlen dialógus, vita folyik mondjuk a „bús hadát” jelzőjének lehetséges értelmezése, hangulati effektusainak megválasztása között. Felső fokon folyhat, folyik a teológiai vagy szellemi biográfiai sarkalató vita a „megbűnhődte” lehetséges, a költő szándéka szerinti vagy attól függetlenedő jelentései között.

Ami a „közvetlenül” poétikai, retorikai vonatkozásokat illeti: rendszerint jótékony homály borul arra, hogy a költemény poétikai, retorikai rendszere nem egyszerűen a verstan, a költői mondattan, a trópusok tana stb. külön-külön rekeszekbe gyűjthető vizsgálati adataiból tevődik össze. A megoldás éppen az összetevődés, összeszerveződés vagy éppen egyé szervülés módjában, annak bonyolult részleteiben, akció közben módosuló tényezőiben rejlik. Ezeknek a bonyodalumnak a végén rendszerint csak nagyon egyszerű, egészen hétköznapi képződményeket tudunk kimutatni, amennyiben ezek egyáltalán megfoghatók és *in vitro* bemutathatók. Jelen esetben ilyeneket:

1. A határozott, tömör és „pontos” kifejezés. (Például az első sor mindössze három jelentést hordozó szóval ki tudja fejezni a kérés címzettjét, tartalmát, irányát é. i. t.)

2. A „pontos” kifejezés tömör, a magyarázkodást, cifrázást, cizellálást kerüli (főnévbe, főnévhez szervült melléknevekbe, határozó nélküli igei, névszói állításokba sűrítve). Tömény, de a jelentést „lebegtetheti” anélkül, hogy ez bizonytalanságra vallana és a pontosságra vonatkozó feltevéseinket, illetve benyomásainkat hatálytalanítaná. A látszat az, hogy a jelentés világos, teljes és meghatározott s az értelmezés dolga mindössze az, hogy ezt a világos, teljes és meghatározott jelentést elfogadja, illetve egynemű, egyértelmű jelentésként kimutassa. Ugyanakkor az értelem egyértelműsítése együtt jár annak egyszerűsítésével és *egyszerivé* tételével. Ennek, mint a történeti képek jelentésértelmezésének múltja megmutatta, értelemszűkítő, sőt értelemferdítő következményei lehetnek. Hogy a félreértés a

³¹ Vö.: *Kölcsey Ferenc: Hymnus, Nemzeti hagyományok, Parainesis*. Válogatás. Szerk., s. a. r., jegyz.: Szabó G. Zoltán. *Matúra Klasszikusok*. PannonKlett, Bp. 1997. – L. még: SZABÓ G. Zoltán: *A kéziratától a kiadásig – Kölcsey Ferenc verseinek szöveg-hagyományja*. Irodalomtörténeti Füzetek, Argumentum Kiadó, Bp. 1999. Itt köszönöm meg Szabó G. Zoltánnak a *Hymnus*ra vonatkozó észrevételeim filológiai kontrollját.

szöveg alapján egyáltalán létrejöhetett, mutatja, hogy maga a szöveg fenntart efféle kettős értelmet (avagy „dialogicitást”).

3. A „lebegtetés” nem két pólus között megy végbe. Ha két pólusra gondolunk, akkor itt a másik pólus az ismeretlenség, a homály pólusa is lehet (rendszerint éppen erről van szó), s mivel ez a jelentéseket tekintve meghatározatlanul plurális, önmagában ez a tény is a pólus megsokszorozódását jelenti.

4. A jelentés „lebegtetése” valamilyen ismert vagy ismertnek vélt jelentés és a feltételezhető vagy homályban maradó jelentések között (közéjük értve az olyan jelentéseket is, amelyeket sem feltételezni, sem kizárni nem tudunk) közvetlenül sohasem jelentészavart vagy homályos jelentést eredményez: a pontosság és egyértelműség benyomásának fenntartása a költemény egészében és részleteiben megtörténik. Ez a kezdettől végig sikeres ellenállás a homálynak és a jelentéssokszorozódásnak a költemény poétikai *sine qua non* létfeltétele. Amiből az következik, hogy az, ami „lebegés”, a jelentéshordozó egység rejtett tulajdonsága, nem része „jelentésének”, sőt teljes mértékben meg kell felelnie feladatának, azaz világos, teljes és meghatározott jelentést kell hordoznia. Esetleg egy másik vagy harmadik jelentést... S ennyiben talán túl is lép a párbeszédszerűség metaforáján.

A regény egységességéről

Edgar Allan Poe így ír az *Elveszett Paradicsom*ról: „Ez a nagy mű igazság szerint csakis akkor tekinthető költőinek, ha megfelelkezünk az egységről, minden műalkotás létfontosságú kívánalmáról, és egyszerűen kisebb költemények egymásutánjaként szemléljük.”¹ Mint látható, Poe az egység követelményét olyan magától értetődő axiómájának tekinti az irodalomról való gondolkodásnak, amelyet felesleges bármiképpen is igazolni, vagy valahonnan levezetni. Pozíciója ebben a tekintetben egyáltalán nem különleges: az egység az irodalomértés egyik központi kategóriájaként és a kritika egyik legfontosabb követelményeként csak a közelmúltban kérdőjeleződött meg. Ugyanakkor azonban maga az idézett mondat is utal olyan olvasási stratégia lehetőségére, amely nem az egységre koncentrál, holott ez, mint mondja, létfontosságú követelmény. Egységként olvasva Milton műve nem tekinthető költőinek, kisebb költemények egymásutánjaként viszont igen. Poe persze a költőiségnek egy a nagyromantikával asszociálható felfogását fejt ki a továbbiakban: a költőiséget olyan intenzív befogadássalmiényként határozza meg, amely hosszabb időtartamon át fenntarthatatlan. Ebből következőleg költői mű nagy terjedelmű nem lehet, mert nem lehet képes egységesen intenzív hatást gyakorolni, azaz nem lehet egységesen költői. Egy nem az egységre koncentráló olvasásmód azonban költőinek találhatja külön-külön valamennyi részletét. Poe számára azonban ebből nem adódik az egység követelményének relativizálhatósága: az ilyen olvasásmódot inadekvátnak, a művészet lényegétől idegennek találja.

Az, hogy a probléma exponálásának kiindulópontjául választott Poe-szöveg az egység követelményét kifejezetten a költészetre alkalmazta, egyáltalán nem jelenti azt, hogy máshol nem szokták érvényesíteni, vagy hogy az innen levonható tanulságokat nem lehet felhasználni, ha a továbbiakban a regényre térünk át. Sőt: éppen Poe gondolatmenete mutatja, hogy az egység követelménye nem saját költészetszemléletéből adódott, hanem egy eleve meglevő, általános elképzelést használt fel saját költészetszemlélete kifejtéséhez. Hiszen maga az egység követelménye, logikusan gondolkodva, nem rövid szövegekkel, hanem hosszabb, összetettebb kompozíciókkal kapcsolatban vetődhet fel egyáltalán. Nem volna nagy bravúr egységesen megírni egy kétsoros epigrammát, annál inkább egy többezer soros eposzt. A követelmény a nagyobb kompozíciókra van szabva,

¹ A költőiségről. Ford. Takács Ferenc. = *Válogatott művei*. Budapest 1981, 867. (kiemelés tőlem).

Poe azonban nem kevesebbet állít saját olvasási tapasztalata alapján, mint hogy a nagyobb kompozíciók ennek a követelménynek soha nem tesznek, sőt elvileg nem tehetnek eleget. Ebből a számára a rövidebb műfajok felértékelődése következik – egy nem velük szemben kialakított követelmény teljesítése alapján.

Esetlegesnek tűnhet, hogy egy szépíró elméleti fejtegetéseire hivatkoztam elsőként. Ha a kijelentés elméleti premisszája tényleg paradigmaticus, akkor a példák kiválasztása talán csakis esetleges lehet. Mindenesetre egy szépíró elméleti fejtegetéseiben nagyobb eséllyel találhatunk paradigmaticus elméleti premisszákat, mint egy eredeti elméleti gondolkodó munkájában. De azért rögvest Poe szövege mellé állíthatunk egy meghatározó jelentőségű, nagyjából kortárs elméleti szöveget, amely persze sokkal árnyaltabb, kifinomultabb és igazán magas színvonalú: Schleiermacher hermeneutikáját.²

A hermeneutikai kör schleiermacheri leírása is az egységes mű követelményének premisszájára épül. Az egész előzetes megértése alapján értjük meg a részeket, de az egyes részletek megértése alapján folyamatosan módosítjuk az egészszel kapcsolatos korábbi elképzeléseinket.³ Emögött felsejlik az olyan mű képzelete, amelyben a részek harmonikus egységgé olvadnak össze; mindezek alapján a hermeneutikai művelet főként azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy az egyes részek hogyan illeszkednek az egészbe. A megértésnek ideális esete az volna, ha ezt minden részlet esetében meg tudnánk mondani. Schleiermacher azonban tisztában van vele, hogy ennek a hermeneutikai eljárásnak a valamirevaló szövegek ellenállnak: „Minél nehezebb megragadni az egész tagolását, annál többfelé kell az egyest alapul véve kutatnunk a nyomokat, minél sokszínűbb és jelentésgazdagabb az egyes, annál inkább kell kutatnunk összes vonatkozását, miközben közvetítjük az egész felé. Persze minden műben többé-kevésbé találunk olyan részleteket, melyek nem tisztázódnak teljesen az egész tagolása révén, mert, hogy úgy mondjam, kívül esnek azon.”⁴ Tehát a hermeneutikai kör koncepciója szerint a megértés mindig a rész-egész dinamikája alapján történik, mégis minden szövegben vannak⁵ olyan részletek, amelyekre ez a dinamika mégsem érvényes, amelyeket nem az egész felől lehet megérteni, illetve amelyek mégsem módosítják az egészet.

E „mellék-gondolatok” problémájára Schleiermacher két megoldást is kínál. Ezek egyrészt egy másik egész, tudniillik maga a szerző felől tekintendők: „csak kevésbé vonatkoznak a meghatározott mű nemére, inkább a szerzőt jellemzik.”

² Ami alatt itt a két akadémia beszédét értem: F. SCHLEIERMACHER: A hermeneutika fogalmáról F. A. Wolf fejtegetéseivel és Ast könyvével összefüggésben. Ford. Bacsó Béla és Mezei György. = *Filozófiai hermeneutika*. Budapest 1990, 29–60.

³ SCHLEIERMACHER, különösen 45–50.

⁴ SCHLEIERMACHER 50.

⁵ Úgy tűnhet persze, hogy a „találunk” sokkal finomabb fogalmazás, mint a „vannak”. Ez azonban csak a fordító finomítása; az eredeti úgy szól: *freilich gibt es...*

Olyasféleképpen magyaráznám ezt, hogy ha egy részlet kivonja magát a mű mint egész megértésének folyamatából, akkor különösen jellemzőnek kell lennie a szerző gondolkodására, aki annak ellenére beleírta, hogy nem tartozott oda. Schleiermacher tehát ekkor korábbi, az értelmezés illetve az értelmezők grammatikai és pszichológiai érdeklődés szerinti teoretikus felosztását⁶ hozza játékba: ilyen esetekben mintegy át kell váltani a másik értelmezési horizontra, és a szerző mint egész felől kell az értelmezést folytatni. A mű egészéből kimetszett részletek így mégsem vesznek kárba resztlíként, hanem „bizonyos értelemben együttesen egy egészet alkotnak,” persze egy másik egészet.

Sokkal izgalmasabb Schleiermacher másik megoldása, miszerint a nagy művek tagolása a végtelenbe tart, megértésük mindig tökéletlen: „A tökéletesség ugyanis abban állana, ha ilyen művekkel ugyanúgy tudnánk eljárni, mint azokkal, melyeket ebben a vonatkozásban minimumnak neveztünk, ugyanis hogy az egész és az egyes tagolásából a hasonlóságnak magának legalább bizonyos fokát fel tudnánk mutatni.”⁷ Itt tehát nem kritikai követelményről, hanem az értelmezővel szemben felállított követelményről van szó, amelynek azonban, úgy tűnik, sohasem lehet tökéletesen megfelelni. Mindenesetre kirajzolódik emögött a tökéletesen egységes mű illetve a tökéletes egységként megértett mű ideálképe, amelyben az egyes részek teljes harmóniában illeszkednek – nem egymáshoz, hanem az egészbe.

Mintha az egésznek alapvetően hierarchikus felfogásáról lenne szó, amit a főés mellékgondolat kifejezések is hangsúlyoznak. Még akkor is így van ez, ha jól látható, mennyire tompította Schleiermacher a hermeneutikai elgondolásainak kifejtéséhez reflexiók alapul választott Friedrich Ast⁸ hierarchizáló hajlandóságát. Ast még olyannyira az egészre helyezte a hangsúlyt, hogy Peter Szondi szerint „amit [...] a hermeneutikai kör kérdésének megoldásaként előad, inkább a kör tagadása.”⁹ Ast ugyanis az egészet minden részletben változatlanul és egészében bennelevőnek tekinti. A rész megértése tehát szerinte nem módosíthatja az egész megértését, hanem csak gerjesztheti. A mű egységét ő tehát olyan abszolút módon tételezi, hogy az egységességbe nem illeszkedő részletek az ő koncepciójában teljesen elképzelhetetlenek.

A hermeneutikai körnek ez a totális felfogása különösen szembeűnő lesz majd Schleiermacher kései tanítványának, a XX. század derekán tevékenykedő Leo Spitzernak az elképzeléseiben, aki módszerét filológiai körnek nevezi.¹⁰ Szerinte bárhol megkezdhetjük a megértést: a nyelvnél, az eszméknél, a cselek-

⁶ SCHLEIERMACHER 37–38.

⁷ SCHLEIERMACHER 50.

⁸ F. AST: *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*. Landshut 1808, 165–214.

⁹ P. SZONDI: *Bevezetés az irodalmi hermeneutikába*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest 1996, 144.

¹⁰ A nézeteit teoretikusan kifejítő tanulmány: L. SPITZER: *Linguistics and Literary History*. = *Linguistics and Literary History: Essays on Stylistics*. Princeton 1948, 1–39.

ménynél vagy a kompozíciónál. Lévéen azonban nyelvész, ő mégiscsak a nyelvi jelenségek felől indul el.¹¹ Valamely feltűnő vonás segítségével intuitív belátásra jut a mű egészét szervező lényegét illetően. Egész szemléletének alapja az az elismerten metafizikai jellegű hit, hogy minden mű esetében léteznie kell ilyen középpontnak, amely köré az összes elem szerveződik, mint naprendszer a nap köré.¹² Ez a felismert középpont aztán meghatározza az összes további elem megértését. Spitzer folyton ide-oda mozgásról beszél a részek és az egész között, valójában azonban a megtalált középpont többé nem módosul, hanem csak bebizonyosodhat róla, hogy valódi, vagy nem valódi középpont. Ennek próbaköve pedig az, hogy meg tudja-e magyarázni a részek mindegyikét. Ha nem, akkor újra kell próbálkozni egy másik feltételezett középponttal, mindaddig, amíg meg nem találjuk az igazit. Az igazi pedig az lesz, amelyik a mű minden elemét megmagyarázza: „az én iskolám nem elégszik meg egyetlen vonás pszichologizálásával, hanem több, gondosan csoportosított és integrált vonásra alapozza feltevéseit; tulajdonképpen az adott szerzőnél megfigyelhető összes nyelvészeti vonást át kell fogunk.”¹³ A kiemelés Leo Spitzeré. Jól látszik itt az a premissza, hogy léteznie kell valahol olyan centrumnak, amelynek a műben minden, hangsúlyozom: minden alá van rendelve. Az a helyes értelmezés, amelyik megtalálja ezt a középpontot, a többi helytelen.

Az egységesség követelménye persze egyáltalán nem új még a XIX. században sem, sőt akár azt is mondhatnánk, hogy egyidős az európai irodalmi gondolkodással. Platón *Phaidrosz*ában felbukkan a gondolat, hogy a művészi szöveg részeinek szerves kapcsolatban kell állniuk egymással, és ezt a követelményt az élőlények testfelépítésének analógiája támasztja alá:

„Nem úgy tűnik-e fel, mintha csak úgy össze volnának dobálva a beszéd darabjai? Vagy talán az az érzésed, hogy ami a második helyen áll, szükségképpen került a második helyre, vagy bármi mással így van ez, amit csak mond? Nekem legalábbis, mint valami tudatlan embernek, úgy tűnt fel, hogy az író nemes önbizalommal egyszerűen kimondta, ami épp eszébe jutott. Vagy talán felfedeztél benne valami művészeti törvényszerűséget, amely szerint így sorjában egymás mellé rakta az egyes részeket? [...] De azt hiszem, azt te is aláírod, hogy minden beszédnek olyan felépítésűnek kell lennie, mint egy élőlénynek, amelynek összeillő testalkata van, úgyhogy nem hiányzik se feje, se lába, hanem törzse van és végtagjai, amelyek egymáshoz és az egészhez illenek.”¹⁴

¹¹ SPITZER 18.

¹² SPITZER metaforája, passim, de főleg 19. (Az én parafrázisomban ugyan hasonlat, de Spitzernél metafora.)

¹³ SPITZER 19.

¹⁴ 264 b–c, ford. Kövendi Dénes.

Nehéz azonban megmondani, hogy minek kellene megteremtenie ezt a szükségszerű összefüggést. A beszéd logikájára vagy a műfaji konvenciókra kell-e gondolnunk? Valamivel később ezt olvassuk:

„SZÓKRATÉSZ: Hát ha valaki Szophoklészhoz és Euripidészhez menne el, és elmondaná, hogy ő kis dolgokról hosszú beszédeket tud gyártani, nagy dolgokról viszont igen rövideket; ha meg akar: megindítókat, vagy ellenkezőleg, félelmeteseket és fenyegetőket, s minden effélét; s ezek tanításával úgy véli, hogy másokba is átplántálja a tragédiaírás művészetét?

PHAIDROSZ: Bizonyára ezek is kinevetnék, ha valaki nem látná be, hogy a tragédia éppen az ilyen részek összeillesztése úgy, hogy egymással és az egészszel szervesen összefüggjenek.”¹⁵

Mint látható, ezekből a rövid utalásokból csak az derül ki, hogy a nagyobb kompozícióban fontos, hogy a részek szervesen, valamiféle művészi szükségszerűség szerint kapcsolódjanak egymáshoz, de hogy ez a szükségszerűség miben állna, arra nézve nem kapunk semmiféle fogódzót. Nem is erre épül az egységesség követelményének hagyománya, hanem Arisztotelész *Poétikájára*, amely az egységességet részletesen és fogalmilag elemzi.

A *Poétika* 7–10. fejezetében fejti ki Arisztotelész részletesen a tragédia definíciójának azon részét, mely szerint az „kiváló, teljes, bizonyos nagysággal rendelkező cselekvés utánzása.”¹⁶ Az egységesség normatív szempontja e kifejtés majd minden részletét áthatja, bár első pillantásra úgy tűnhet, hogy pusztán a „teljes” jelzőhöz kapcsolódhat. Az értelmezők azonban arra hajlanak, hogy ezt a jelzőt abundáns kiegészítésnek tekintsék, és az utánzandó cselekvés, a *praxisz* fogalmába már eleve beleértsék a teljesség kritériumát.¹⁷ Ennek alapját a *praxisz* Arisztotelész etikai munkáiban adott leírásai adják, melyek szerint csak a felnőtt ember képes cselekedni, az állat és a gyermek nem, minthogy a *praxisz* bizonyos cél érdekében, tudatos választással megkezdett és a célra való tekintettel véghezvitt cselekvés.¹⁸ Ha ez így van, akkor a *praxisz* fogalmát nem úgy kell elképzelnünk, hogy a világban mindenféle *praxiszok* vannak, és ezek közül a költő a teljeseket kell, hogy kiválassza utánzásra, hanem a világban zajló emberi tevékenységeknek csak egy szűk csoportja *praxisz*, és ezek *per definitionem* teljesek.

A való világ és a *praxisz* világának viszonyát azonban másképp is el lehet képzelni. Rítoók Zsigmond – Vahlennel egyetértésben¹⁹ – úgy gondolja, hogy a világ tarka eseménytömegéből az emberi percepció bizonyos redukciók és átalakítások révén állítja elő a *praxiszok*at, amelyekből a költő a további redukciókat és átala-

¹⁵ 268 c–d, ford. Kövendi Dénes.

¹⁶ 1449b24–25, ford. Rítoók Zsigmond.

¹⁷ A *praxisz* két jelzője közül az első (*szpudaia*) tehát szükítené a fogalom kiterjesztését, a második (*teleia*) csak kifejtené a jelentését.

¹⁸ Aristotle: *Poetics*. Comm. by D. W. LUCAS, Oxford, 1968, ad 49b24.

¹⁹ J. VAHLEN: *Beiträge zur Aristoteles' Poetik*. II. Wien, 1966, 83skk.

kításokat jelentő *mimészis* révén a *müthoszt*, a cselekményt.²⁰ Ebben az esetben a *praxisz* mintha azokat a tudatunkban előzetesen meglevő, nyelvileg konstituált szcenáriókat jelentené, amelyek révén a valóság egyes mozzanatait cselekvésként tudjuk érzékelni.²¹ Kérdés persze, hogy számolhatunk-e valóság és nyelv ilyen viszonyával Arisztotelésznél. Bár a *mimészis* fogalmában Paul Ricoeur is kiemeli a cselekvés világának előzetes megértését mint előfeltételt, és ezt nevezi *mimésis I*-nek, avagy *l'amont de la configuration poétique*-nek,²² ez azonban már nem annyira Arisztotelész-elemzéséhez, mint inkább abból kiinduló saját narráció-elméletéhez tartozik.

Mindehhez azonban még feltétlenül hozzá kell tenni, hogy a *praxisz* nem is feltétlenül a való világban van, hiszen semmi nem kényszeríti a költőt arra, hogy ténylegesen megtörtént eseményeket utánozzon. De ezt is megteheti, ha a ténylegesen megtörtént esemény megfelel a költészet sajátos követelményeinek is.²³ A való világ eseményei és a *praxiszok* világa tehát két külön halmazt alkotnak, amelyeknek azonban van metszete. A költészet nem a való világ eseményei iránt érdeklődik, hanem a *praxiszok* világa iránt, és a való világ eseményeit is csak akkor választja tárgyául, ha azok egyben a *praxiszok* világának is részei.²⁴ Viszont akkor aligha beszélhetünk arról, hogy a *praxiszok* a való világ eseményeinek átalakítása és redukálása révén jönnek létre. Az ellenkezője könnyebben volna érthető: a *praxiszok* világa létezhetne öntörvényűen, és saját törvényszerűségei révén önmagára ismerhetne a való világ bizonyos elemeiben.

Ha tehát a teljesség kritériuma eleve benne foglaltatik a *praxisz* fogalmában, akkor a *Poétika* azt fejtegeti, hogy milyen implicit tulajdonságokkal rendelkezik a *praxisz*; a *praxisz*, amelynek utánzása a tragédia. Ellenkező esetben azt jelölné ki, hogy a *praxiszok* sokkal tágabb köréből melyek azok, amelyek a költői utánzásra alkalmasak. Amiből azonban még mindig nem feltétlenül következik, hogy minden, amit csak ember csinálhat, *praxisz*.

Ideje szemügyre venni, mit is ért Arisztotelész a teljességen, már akár implicit tulajdonsága ez a *praxisznak*, akár az az esetleges tulajdonsága, amely a költői utánzásra alkalmassá teheti. Amikor Arisztotelész (a *müthosz* primátusának kimutatása után) visszatér a kérdéshez, így parafrazálja sajátmagát: „Megállapodtunk abban, hogy a tragédia teljes és egész, bizonyos nagysággal rendelkező cse-

²⁰ RITÓÓK Zs.: Zur *mimesis praxeos*. *Acta Ant. Hung.* 38, 1998, 236, 240.

²¹ A szcenárió ilyen értelemben használt fogalmához vö. LAKI J.: Madár-e a denevér? A természeti fajták természetessége. = NEUMER K. (szerk.): *Nyelv, gondolkodás, relativizmus*. Budapest 1999, 283–322., ahol azonban nem a cselekvés világának érzékeléséről, hanem általában a világ leírásának relevanciájáról van szó.

²² P. RICOEUR: *Temps et récit*. I. Paris 1983, 76sk., részletesebben 87–100.

²³ 1449b29–32.

²⁴ Rokonítható ezzel BERNÁTH Árpád azon elképzelése, mely szerint a *Poétika* egy lehetséges világ *mimésziséről* beszél: Arisztotelész *Poétikája* és magyar fordítása. = B. Á.: *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*. Szeged 1998, 151–159, különösen 156–157.

lekvés utánzása.”²⁵ A teljes (*teleiasz*) mellé tehát ezúttal odakerül az egész (*holész*), amelyet az előbbi szinonimájának lehet tekinteni: csak a nagyobb hangsúly illetve a pontosabb érthetőség kedvéért áll ott.²⁶ Ezután tudjuk végre meg pontosan, mi is az, hogy teljes és egész: „Egész pedig az, aminek kezdete, közepe és vége van. Kezdet az, ami maga nem szükségképpen valami után van, utána viszont természettől fogva van vagy történik valami más, a vég viszont ellenkezőleg az, ami természettől fogva valami más után van, vagy szükségképp, vagy többnyire, utána viszont nincs semmi más; a közép pedig az, ami maga is valami más után van, s utána is valami más van.”²⁷ A *praxisz* tehát maga is részekre bontható, de ezek a részek belsőleg összefüggenek. Ennek az összefüggésnek a szorosságát a *szükségképpen, természettől fogva, többnyire* kifejezések hangsúlyozzák. Az összefüggésnek tehát átfogó oksági összefüggésnek kell lennie. A tragédia kezdete egy oksági lánc kezdete, olyan esemény, amely a korábbiakból nem *szükségképpen* következik, maga viszont minden további eseményt meghatároz. Ezt a logikai kapcsolatrendszer Arisztotelész olyan fontosnak tartja, hogy bevezeti a tárgyalásba a szükségszerűség fogalmát, amit Halliwell elemzése alapján²⁸ *emphatikus túlzás-ként* értelmezhetünk, hiszen a *Retorika* alapján a szükségszerűség semmilyen, vagy legfeljebb elenyésző szerepet játszhat az emberi cselekvésben.²⁹ A valószínűség fogalmát viszont, amelyet a fenti idézetben még csak a *többnyire* szó képviselt (hiszen a *Retorika* definíciója szerint „ami többnyire történik”, az a valószínű³⁰), később oly mértékig felruhazza a kauzalitás és a belső koherencia jellemzőivel, hogy az igen közel kerül a szükségszerűséghez.

Felfoghatjuk mindezt úgy is, hogy a cselekményt szervező két lehetséges principium, a szükségszerűség és a valószínűség közül az utóbbi valamiféle pseudo-kauszalitás lehetne. Halliwell szerint az *eikosz* retorikai fogalmának (ami ugye az, ami többnyire történik) van szubjektív oldala is: az, amit az emberek hajlandók elhinni, vagy feltehetően elhisznek. „Innen nézve a retorikai *eikosz*t nem annyira az objektív szabályszerűségekre való tekintettel kell felfognunk és elemeznünk, mint inkább a hallgatóság mentalitására, attitűdjeinek, feltevéseinek és várákozásainak készletére való tekintettel, amelyekben legtöbbször osztoznak, és amelyekhez a szónok érvelésének, ha meggyőző akar lenni, alkalmazkodnia és folyamodnia kell.”³¹ Ennek a hallgatóságra orientált pseudo-logikának a képzete a *Poétikában* is felbukkan, például amikor arról van szó, hogy „Inkább kell

²⁵ 1450b23–25, Ritoók Zsigmond általam némiképp korrigált fordítása.

²⁶ LUCAS ad loc.; JANKO (Aristotle: *Poetics*. Indianapolis, 1987.) is ilyen értelemben fordítja: *a complete i.e. whole action*.

²⁷ 1450b26–31, Ritoók Zsigmond ford.

²⁸ S. HALLIWELL: *Aristotle's Poetics*. London 1986, 99skk. különösen 106.

²⁹ 1357a22skk.

³⁰ 1357a34.

³¹ HALLIWELL 101sk.

választani azt, ami lehetetlen, de valószínű, mint ami lehetséges, de hihetetlen.”³² Itt Arisztotelész nyilván a valószínűség fogalmának szubjektív vetületére hivatkozik, hiszen ha az lenne a valószínű, ami az esetek többségében történik, akkor az nem lehetne lehetetlen. Mindazonáltal Arisztotelész igyekszik e pseudo-kausalitás helyett inkább egy valódi kauzalitást bemutatni a költészet normájaként, és ezt szolgálhatná a szükségszerűség fogalma.³³

A tragédia cselekményének tehát egyetlen logikai sort kell alkotnia. Ezt részletesen is kifejti a 8. fejezet, amely kifejezetten az egységességgel foglalkozik. Itt van szó arról, hogy egyetlen személy cselekedetei nem alkotnak egységet, hanem a műnek egyetlen, a teljesség fentebb vázolt követelményeinek megfelelő cselekvést kell tárgyául választania. „Ahogy tehát más utánzó művészetek esetében is az egységes utánzás valami egységnek az utánzása, úgy a mesének (*müthosz*) is, mivel cselekvés (*praxisz*) utánzása, egységes és egész (*holész*) cselekvés utánzásának kell lennie, és a történések részeinek úgy kell összeállnia, hogy ha valamely részt máshová teszünk vagy elveszünk, az egész kificamodjék és megroggyanjon. Mert aminek jelenléte vagy jelen nem léte semmi szembeszökő következménnyel nem jár, az nem is része az egésznek.”³⁴ Ez a fejtegetés csak részletezése illetve tágabb perspektívába helyezése mindannak, amit korábban a teljes és egész cselekményről mondott: hogy tudniillik a cselekménynek egyetlen logikai sort kell alkotnia. Az kap itt különös hangsúlyt, hogy ennek a logikai sornak olyan feszességnek kell lennie, hogy egyetlen felesleges elemet sem szabad tartalmaznia.

Ebben a fejezetben különösen feltűnőek a példák, amelyekkel Arisztotelész az állítást illusztrálja: kizárólag eposzokra hivatkozik. Bár már korábban is leszögezte, hogy a cselekmény maga olyan aspektusa (része) a tragédiának, amely közös az eposzsal, és aki a drámával egyszer tisztába jött, az az eposzsal is tisztában lesz (hiszen amannak minden része megvan a tragédiában, viszont a tragédiának két része – az ének és a látvány – nincs meg az eposzban), mégis mint ha a tragédia definíciójának kifejtéséből nyert elméleti belátások normatív alkalmazása az eposzra lenne az, ami az elemzést általános narráció-elméletként olvashatóvá tenné, és megvetné az alapját az arisztotelészi koncepció alkalmazásának a XIX. században elkezdődő regényelméleti hagyományban.

A *Poétika* kapcsán mindig felvetődik az a kérdés, hogy milyen empirikus anyagra alapozta Arisztotelész az elméletét. A görög tragédia természetének csak csekély töredéke maradt fenn, de még a fennmaradt tragédiák között sincsenek túlnyomó többségben, de talán még többségben sem az olyanok, amelyek Ariszto-

³² 1460a26–27, Ritoók Zsigmond ford.

³³ Kizárólag a pseudo-kausalitást tartja Arisztotelész követelményének SZILI József: *A poétikai műnemek interkulturális elmélete*. Budapest 1997, 76–77.

³⁴ 1451a31–35, Ritoók Zsigmond ford.

telész követelményeinek megfelelnének.³⁵ Az arisztotelészi séma biztosan nem illik sem az aiszkhüloszi drámára, sem a kései Euripidész többközpontú tragédiájára. Earl Miner az nyugati kritikai rendszert jellemezte azzal interkulturális poétikájában, hogy az a drámán alapul, ellentétben a keleti, lírára alapozott kritikai rendszerekkel.³⁶ Miner a görög kritikai rendszer e kivételes sajátosságát azzal magyarázza, hogy a kritikai rendszert kialakító nagy hatású gondolkodók történetesen éppen akkor léptek fel, amikor a dráma volt az irodalmi rendszer legfontosabb műfaja. A reneszánszsal kezdődő modern európai kritikai gondolkodás pedig éppen azért veheti fel újra ezt az időközben elejtett fonalat, mert a dráma éppen akkor újra központi szerepet játszik, holott az ilyesmi egyébként ritkaság.³⁷ Sajnálatos módon még ez a coincidencia sem szolgál kielégítő magyarázattal, hiszen az indiai kritikai rendszer is a dráma virágzásával egyidőben alakul ki, mégsem a drámát tekinti normának, hanem líra-centrikus lesz.³⁸ Eszerint talán a kritikai rendszer sajátosságai sem a drámából, hanem a drámát elemző elméleti gondolkodók szempontjaiból adódnak. Miner szerint viszont a dráma mint műnem szolgáltatja az európai irodalomértés számára a megközelítés kulcsfogalmát, a mimézist, és a kritikai rendszert megalapozó gondolkodók meghatározó szerepe éppen abban áll, hogy a dráma felé fordulva keresték az irodalomértés kulcsát. Nem szabad azonban elfelejteni, hogy a mimézisen kívül még jópár olyan fogalma és szempontja van az arisztotelészi *Poétikának*, amely meghatározónak bizonyult a nyugati kritikai rendszerben, és ezek nem mind vezethetők le a mimézisből.

Ha tekintetbe vesszük, hogy már a görög dráma sem igazán felelt meg az európai irodalmi gondolkodásban meghatározónak bizonyuló arisztotelészi felfogásnak (hogy mondjuk Shakespeare színházáról ne is beszéljünk), akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a nyugati kritikai rendszert nem a drámára, hanem a dráma arisztotelészi elméletére alapozták. Ebben az alapozásban nyilvánvalóan meghatározó szerepe van az egység követelményének, amely azonban, minthogy elsősorban a cselekmény egységét, ezáltal pedig az emberi cselekvés általános érvényű vagy általánosan elfogadott kauzális szabályszerűségeinek megragadását jelenti, elválaszthatatlan az irodalmi szöveg diszkurzív jelentése utáni kutatástól: „a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költészet,

³⁵ SZILI J. 74–75. a *Poétikát* történeti poétikának tekinti, amely a szophoklészi tragédiát látja a fejlődés csúcspontjának és csak ezáltal a tragédia normájának. Ez esetben az elmélet alapjául szolgáló empirikus anyagot Szophoklész tragédiái adják, melyek a mi számunkra hozzáférhető görög tragikus corpus egyötödét teszik ki.

³⁶ E. MINER: On the Genesis and Development of Literary Systems, I: Genesis. *Critical Inquiry* 5 (1978) 349–353. Vö. SZILI 102–108.

³⁷ MINER 350.

³⁸ MINER 351–352.

mint a történetírás, mert a költészet inkább az általánosot, a történetírás meg az egyedít mondja.”³⁹

Egység, egységesség persze sokféleképpen fogható fel. A regény egységét a XIX. századi kritika tulajdonképpen kétféleképpen képzelte el.⁴⁰ Egyesek az integratív történetmondásban, a történések kauzális egymásrakövetkezésében, vagyis a cselekmény egységében kívánták látni, amihez természetesen szükség volt az egyes szereplők karakterének következetes (egységes) megformáltságára. Ezt drámai egységnek nevezhetjük, ahogyan a képviselői is nevezték, minthogy ez azonos volna az egységességnek a *Poétikában* megfogalmazott követelményével. Mások élesen megkülönböztetik a dráma és a regény artistikumát, de ez egyáltalán nem jelent lemondást az egységesség követelményéről. Úgy gondolják, hogy a cselekmény egysége magával ragadja az olvasót, és ezáltal csökkenti intellektuális aktivitását. Ők a mű tematikus egységét hangsúlyozzák, amely egy filozófiai üzenet szolgálatában állhat. (A tematikus egység követelménye alig választható el az irodalom moralista megközelítésétől.) Mint a tematikus egység követelményét hirdető kritikusok egyike fogalmazott: „minden regényben (*work of fiction*) meg kell testesülnie valamely központi igazságnak, amely nem szűkíthető le egyetlen meghatározott formulára, hanem éltető és formáló elvként működik, meghatározván a szerkezet főbb vonalait és még a legtriviálisabb részleteket is befolyásolván.”⁴¹ Bulwer Lytton, aki határozottan elutasítja, hogy a regényt meg lehetne ítélni a drámával szemben támasztott kritikai követelmények alapján,⁴² így fogalmazza meg követelményeit a regény lezárásával szemben: „A mű végén azt kell éreznünk, hogy valami *egészet* (*a whole*) olvastunk – hogy minden részletében megvan valamely harmonikus egység –, hogy a lezárás, legyen az akár kellemes, akár fájdalmas, pontosan az, ami lényegileg illik mindahhoz, ami korábban elhangzott; nemcsak a műben megjelenő egyes gondolatoknak, hanem magának a mű egységének kell egyetlen mély benyomást hátrahagynia a szellemenben. A könyv maga legyen egy gondolat.”⁴³

Ez a kétféle megközelítés, az egység kétféle felfogása közti oppozíció a XIX. század derekának angol irodalmi gondolkodásában gyakorta olyan fogalmak mentén fogalmazódott meg, mint a *romance* és *novel* (mely műfajok közül az előbbi a nem drámai típusú, tematikus egység, az utóbbi a drámai egység hordozója volna), valamint az utóbbival asszociált *realizmus*.

³⁹ 1451b5–7, *Ritók Zsigmond* ford.

⁴⁰ Az egységesség kétféle felfogásáról: E. M. EIGNER–G. J. WORTH: Introductory Essay. = EIGNER–WORTH (szerk.): *Victorian Criticism of the Novel*. Cambridge 1985, 4–7.

⁴¹ L. STEPHENT idézi EIGNER–WORTH 5.

⁴² E. BULWER LYTTON: *On Art of Fiction*. = EIGNER–WORTH 34.

⁴³ *uo.* 37 (kiemelés az eredetiben).

De ha egy hagyományos interpretációs gyakorlatra gondolunk, akkor még a drámai típusú cselekményegységet is felfoghatjuk a jelentés, vagy akár a mű által szolgáltatott világkép egységének feltételeként. A XIX. században, az egyetlen, mindenki által elfogadott világmagyarázat nemcsak megszűnt, hanem még a lehetősége is végképp eltűnni látszott. Különböző világmagyarázatok rivalizáltak egymással, és ezáltal, még ha maguk kizárólagosságra tartottak is igényt, eleve relativizálták egymást. Az igény viszont megmaradt az egységes világmagyarázatra, és ez az irodalom olyan befogadási stratégiáját teremtette meg, amely az irodalmi (főként a regény-) szövegből világmagyarázatot kívánt kiolvasni.⁴⁴ Márpedig a világmagyarázat akkor sikeres, ha egységes, ha minden jelenséget azonos elvek alapján képes magyarázni.

Eredeztethetjük innen a diszkurzív jelentés megfejtésére törekvő interpretációs eljárásokat, de nemcsak erről van szó. Az olvasók elsősorban a cselekvés világának megértésében érdekeltek: a régebbi egységes, vallásos világmagyarázat nemcsak leírta a világot, hanem e leírás alapján életvezetési parancsokat is adott, egészen pontosan meg tudta mondani, hogy hogyan kell cselekedni, és hogy milyen tettek milyen következményekkel járnak. Márpedig ha az irodalomtól – és persze leginkább a regénytől – ilyesféle kérdésekre várnak válaszokat, akkor az integratív történetmondásnak, az egységes cselekménynek, a minden ponton érvényesülő kauzalitásnak döntő szerepet kell szánni.

A helyzet azonban nyilvánvalóan nem olyan egyszerű, hogy az egységre koncentráló kritikai megközelítést elintézhethetnénk annyival, hogy az Arisztotelész *Poétikájának* öröksége. Kétségtelenül az is, de nyilván sokkal több is annál. Ha egyszer azt a megfigyelést tettük, hogy a valamirevaló irodalmi szövegek ellenállnak az ilyen megközelítésnek, hogy az egységkeresés végtelenbe tartó folyamata még az egységes értelemezés teoretikusai szerint sem tudja elérni célját, akkor logikusnak tűnik, hogy az egység, ha van, nem a műalkotás immanens sajátossága, ahogyan azt a kritikai követelmény támasztása eleve feltételezi, hanem olyasmi, amit az olvasó ad hozzá a műhöz. Maga az olvasás folyamata próbál mindenek ellenére egységet felfedezni a műben. Lehetséges persze, hogy ez csak a nyugati olvasóra igaz, aki az Arisztotelészre alapozott nyugati kritikai rendszertől tanulta irodalomolvasási szokásait.

Erről a konzisztenciaképző olvasói magatartásról igen részletesen ad számot Iser olvasáselmélete.⁴⁵ Minthogy az esztétikai tárgy nem ragadható meg egyszerre, hosszú szövegek pedig különösen nem uralhatók egyszerre, az olvasó kénytelen saját konzisztencia-elképzeléseit felhasználni a megértésben. Minél kevésbé

⁴⁴ W. E. HOUGHTON: *The Victorian Frame of Mind 1830–1870*. New Haven 1957, 101; W. ISER: *Der Akt des Lesens*. München 1994⁽⁴⁾ 17–18.

⁴⁵ A továbbiakhoz: ISER 175–218.

uralja a szöveget, annál inkább jellemzik ezek az elképzelések őt magát.⁴⁶ Az olvasás adott pillanatában tehát nem fogható fel a szöveg tárgyiassága, hanem e felfogás szintézisként keletkezik, amihez viszont az olvasó permanens szintetizáló tevékenysége szükséges. Az egyes mondat bizonyos várakozásokat kelt az olvasóban, amely elvárásokat azonban a fikcionális szöveg nem beteljesít, hanem folyamatosan módosít.⁴⁷ Ezért az olvasás adott pillanatában az olvasó egyszerre tekint visszafelé az addig olvasottakra és előre felé a várhatóan következőkre. Ezt Iser a husserli *protentio* – *retentio* fogalompárjával írja le. Ez két, az olvasás „vándorló nézőpontjában” együtt létező horizontot jelent: a *protentio* az elvárás horizontja, amely a szöveg üres helyeit tölti be, és a jövő felé fordul; a *retentio* pedig a múlté, amely folyton halványul ugyan, de a benne megőrzött emlék mégis mindig képes marad új kapcsolatok kiépítésére.⁴⁸

A *retentio* horizontján megőrzöttek elhalványulása nem a szigorú időrendiséghez kötött. Nem arról van szó, hogy a legrégebben olvasott halványul el leginkább az emlékezetben, hanem az olvasás adott pontja felébreszt valamit a múltból, ami azonban már a környezetébe ágyazottan ébred. Ez a beágyazottság az emlékezet műve, de a szövegjel általi felébresztése új megfigyelhetőséget teremt: a szövegjel és az olvasó tudati készenléte egy cselekvéssé olvad össze. Az előhívott szövegperspektíva nem mint izolált elem, hanem mint jelentéskonfiguráció van jelen az olvasás pillanatában.⁴⁹

Ebből azonban nem az következik, hogy az olvasó az adott pillanatban a saját maga által kiválasztott emlék előhívásával ráoktrojálhatná értelmezését a szövegre, minthogy Iser szerint már eleve létezik a szövegelemek autokorrelációja, az olvasó feladata pedig ezeknek a meglévő kapcsolatoknak az azonosítása.⁵⁰ Az interpretáció alapja az olvasó szelekciós tevékenysége lesz, és ebben a szelekcióban az egységesség (*Gestaltkohärenz*) kialakításnak döntő szerep kell, hogy jusson. „Minthogy a nyelvi jellel együtt e nyelvi jelnél sokkal több adott egyszerre a tudat számára, a jelnek utalási kontextusaival együtt egyetlen egységgé kell összezáródnia. A perceptuális noéma egysége azonban csak az olvasó megragadási aktusa révén keletkezik” – ismerteti Iser Gurwitsch *perceptuális noéma* fogalmát, amelyet a saját *Gestaltkohärenz* fogalmával azonosít.⁵¹ Ez az iseri *Gestalt*, amelyet az olvasás koherensként fog megragadni, persze még nem azonos a regény egységességével. Iser szerint két típusa van a *Gestalt*nak: amelyik az olvasó minimalizált, és amelyik nagy szelekciós tevékenységét igényli. Az előbbibe a cselek-

⁴⁶ ISER 33–35. Az egész regény uralhatatlanságának tézise szolgált kiindulópontul már P. LUBBOCK gondolatmenetéhez is: *The Craft of Fiction*. New York, 1957, 1–2.

⁴⁷ ISER 181.

⁴⁸ ISER 181–183.

⁴⁹ ISER 189–192.

⁵⁰ ISER 195.

⁵¹ ISER 197.

mény és a szereplők, az utóbbiba ezeknek jelentése sorolható.⁵² És ezzel máris eljutottunk az olvasás során kialakított koherens cselekmény és az ezáltal hordozott koherens jelentés képzetéhez.

Így olvasunk tehát Iser szerint, és ebben az olvasásban a szelekciónak, a szöveg által kínáltak közti válogatásnak elsődleges szerep jut. Egyrészt „az elvárás egy illúzió létrehozásának központi feltételét jelenti; elvárásaink odafordítanak minket bizonyos dolgok felé, és ennek következtében minden mást elhomályosítanak.”⁵³ Másrészt azonban a *Gestalt*-képzésünk számára ki nem választott elemek azért még nem tűnnek el teljesen, hanem virtuálisan megmaradnak, és akár olyannyira is felhalmozódhatnak, hogy végül megváltoztatják beállítódásunkat.⁵⁴ A kizárásnak és a kizárt elemek időnkénti kényszerű visszaengedésnek e kettősségében az a küzdelem ragadható meg, amelynek során az író bonyolulttá próbálja tenni a dolgokat, míg az olvasó egyre csak egyszerűsít.⁵⁵ Az olvasó azonban időről időre mégiscsak kénytelen tudomásul venni az általa képzett koherencia elégtelenségét, és Iser ennek központi jelentőséget tulajdonít az esztétikai tapasztalatban.⁵⁶

A konzisztenciateremtő olvasó és az őt ebben akadályozni és elbizonytalanítani igyekvő, de a konzisztenciaképzés alapját is szolgáltató szöveg kettősségének ez a leírása annyiban emlékeztet Schleiermacher koncepciójára, hogy egyszerre számol az egész előzetes megértésével (*protentio*) és e megértés folyamatos módosításával, valamint azzal, hogy az előzetes megértés is befolyásolja az egészét módosítani hivatott rész megértését is. Iser viszont már nem számol a minden részre kiterjedő tökéletes megértés elvi lehetőségével sem, hiszen – durván fogalmazva – a mű megtapasztalását éppen az teszi esztétikai tapasztalattá, hogy a teljes konzisztenciaképzés elvileg lehetetlen.

Ez azonban még mindig nem mond teljesen ellent az egységes mű koncepciójának. Megkérdőjelezi ugyan a minden részletre kiterjedő, abszolút egységet, de ettől még megmaradhat a mű központi jelentésmagja (és az olvasó elsősorban ennek fellelésében érdekelt), amelyet bizonyos részletek elbizonytalanítanak ugyan, de még ezek a részletek is megtalálják a helyüket a mű mint esztétikai tárgy egészében. Az persze nem biztos, hogy ezt egy feltételezett központi jelentéssel szembeni hierarchikus alárendeltségként kell elképzelni. Hiszen itt az olvasási stratégia értékpreferenciái bírhatnak döntő jelentőséggel. Mit tartunk fontosabbnak: az elemek nagyobb részét átfogó és ezért „központinak” nevezhető jelentést,

⁵² ISER 205.

⁵³ ISER 202.

⁵⁴ ISER 207.

⁵⁵ ISER 203–204, ahol egyrészt Ecót idézi a cselekmény olvasói egyszerűsítését illetően, másrészt Lotmant a jellemekkel kapcsolatban.

⁵⁶ ISER 210–218.

vagy az éppen ezt megkérdőjelező és relativizáló elemeket, amelyek a központi jelentést illuzorikussá degradálván juttatnak bennünket sajátos tapasztalathoz?

James R. Kincaid egyik tanulmánya ezt a két lehetséges stratégiát szembesítve egymással két paradigmaticusnak tartott szöveg alapján.⁵⁷ Az egyik, a koherenciapárti álláspontot így írja le Ralph Rader alapján: „Abban találjuk élvezetünket, hogy megragadjuk az egyetlen átfogó intenciót és az ebből adódó sémát. Ha ez sikerült, jogunkban áll »az olvasás folyamán kiküszöbölni minden lehetséges inkohereciát és kétértelműséget, amelyet nem lehetne feloldani az egész koherenciájának elismerése mellett.«⁵⁸ De ha ez így van, ha nem kell számot adni mindarról, ami a műben ellentmond ennek az általunk szerencsésen fellelt „átfogó” koherenciának, ha az olvasónak megvan az a joga (vagy talán éppen az a feladata), hogy eliminálja az ilyen elemeket, akkor hogyan lehetséges egyáltalán, hogy ezek az elemek benne vannak a műben? Ez volna „a művész pozitív és konstruktív intenciójának nem szándékolt, de elkerülhetetlen negatív következménye.”⁵⁹ Az egységes jelentés e koncepciója még a minden elemre kiterjedő értelmezés ideálképéről is lemond, és az egységbe nem illeszthető elemeket nem az ideális értelmezés elérése előtt álló akadálnak, a mű ellenállásának, hanem zavaró, de igazából lényegtelen mellékkörülménynek tekinti, amitől egyszerűen el kell tekinteni. Ez az olvasási stratégiaként jelentkező koherencia-felfogás egészen egyszerűen fordítható át kritikai követelménnyé, hiszen könnyű lenne belátni, hogy annál jobb egy szöveg, minél kevesebb ilyen zavaró mellékkörülménnyel vonja el a olvasó figyelmét a központi jelentésről.

Kincaid így foglalja össze az ezzel ellentétes, Stanley Fish nevével fémjelzett álláspontot: „A koherencia keresése nyomorúságos és gyáva védekezés az ürességgel szemben, ami viszont az egyetlen, ami létezik.”⁶⁰ E felfogás szerint éppen a koherencia-képzés ellen ható elemek a fontosak, hiszen ezek azok, amelyek kísérleteinket folyvást tönkretéve ráébresztenek a koherencia-keresés stratégiájának hiábavalóságára illetve hibás voltára.

Rendkívül izgalmas Kincaid saját, e két véglet között elhelyezkedő álláspontja. Ő ugyanis elfogadja, hogy az olvasó abból az előfeltevésből indul ki, hogy kell lennie a szövegben valamilyen domináns szervezőelvnek, és hogy ezt az előfeltevését megpróbálja az olvasás folyamatában igazolni. Érthetőnek találja azt is, hogy az olvasó logikusan nemigen indulhat ki abból, hogy egynél több ilyen szervezőelv is lehet. Szerinte azonban ez mégis lehetséges: a szövegek egyszerre több inkompatibilis, egymásnak ellentmondó szervezőelv mentén épülnek fel.

⁵⁷ J. R. KINCAID: Coherent Readers, Incoherent Texts. = *Critical Inquiry* 4 (1977) 787–802.

⁵⁸ KINCAID 788. Az ismertetett álláspont: R. RADER: The Concept of Genre and Eighteenth-Century Studies. = *New Approaches to Eighteenth-Century Literature: Selected Papers from the English Institute*. ed. Ph. Harth, New York/London 1974, 79–115, az idézet a 86. oldalról való.

⁵⁹ R. RADER: Fact, Theory, and Literary Explanation. *Critical Inquiry* 1 (1974) 253.

⁶⁰ KINCAID 792;

Az olvasásban mindegyik megalapozható, de önmagában egyik sem elégséges a szöveg teljes, koherens megragadásához.⁶¹ Az ő olvasója nem dobja ki egész egyszerűen az általa kiválasztott legkedvesebb koherenciatermelő sémának ellentmondó elemeket, mint ahogy Raderé tenné, de nem adja fel a megtalálni vélt koherenciát sem, ha egyszer ennek ellentmondó elemekbe ütközik, ahogyan Fishé; hanem elraktározza a másik rivális szervezőelvet felépítő információkat, és legjobb esetben szembenéz a számos, egymással ellentétes, koherenciát, bár egyik esetben sem teljesen átfogó koherenciát termelő szervezőelvek koprezenciájával.

Az elraktározott információknak ez a koncepciója emlékeztet Iser retenciójára, csak míg Isernél az adott *Gestalt* protencionális megértésének ellentmondó és emiatt egyelőre figyelmen kívül hagyott elemek addig halmozódnak, amíg képesek az egész addigi megértést átstrukturálni, addig Kincaidnél egy ilyen átstrukturálódás már csak azért is lehetetlen, mert nincsen olyan szervezőelem, amely az egész megértést strukturálhatná.

De mit kezdhet az olvasó ezekkel az egymás mellett futó, rivális koherenciatermelő sémákkal? Kincaid szerint semmit. Eleve kizárt, hogy ezek között valamiféle hierarchiát alakíthatna ki, hogy valamelyiket kiválaszthatná, hogy a többit aztán ennek rendelje alá, minthogy ezek a sémák inkompatibilisek. Az olvasó tehát legfeljebb tudomásul veheti és élvezheti ezt a helyzetet. De a hierarchizálás, a mindegyikre kiterjedő, átfogó egység tételezésén és az inkompatibilis elemek létének pusztá regisztrálásán kívül talán vannak még más lehetőségek is. Ezek egyike volna a dialogicitás, ami párbeszédes viszonyt feltételezne a szöveg különböző, önállóan felismert, egymástól elkülönülő részei között, amelyek azonban többé nem támasztanak igényt a szöveg totalitására. A köztük fennálló dialogikus viszony azt jelentené, hogy az olvasó egymás felől olvassa, egymáshoz viszonyítja őket, anélkül azonban, hogy választani akarna közülük, vagy az egyiket a másiknak próbálná alárendelni. De még arról sincs szó, hogy az egyetlen egész különböző aspektusainak tekintené őket, amelyek egymáshoz adódásából alakulna ki az egész képe, hiszen a részek inkompatibilitása kizárja ezt.

A dialogicitás ilyen felfogása természetesen Mihail Bahtyin úttörő elméleti munkáin alapul, viszont éppen az egység kérdésében el is tér tőlük. Bahtyin mindig hangsúlyozta, hogy a polifóniából, a különböző szólamok és nyelvek dialógusából végül ki kell alakulnia a regény egységének. Mivel azonban soha nem vált világossá, hogy ez hogyan is történhet meg, úgy tűnik, itt egyszerűen csak az egységesség mindaddig megkérdőjelezetlen követelményének emléke kísértett, amellyel még nem lehetett leszámolni, de amely a saját elméletből egyáltalán nem következett.

⁶¹ Előrebocsátva: KINCAID 783, kifejtve: 793skk.

A kor és Bahtyin párbeszéde (karneváli maskarádé)

A közfelfogás gyakran olyannyira egybeforraszt fogalmakat, hogy azok mintegy egymást tételezik. A dialógusról és a dialógikusságról nem lehet eszmét cserélni (vagyis párbeszédet, dialógust kezdeményezni) Bahtyint megkerülve, hiszen az orosz tudós nevéhez immár évek óta kötődik az epitheton ornans: *a dialógus teoretikusa*.*

Egyfajta kultikus személy lett, akiért rajong a világ. A csak vele foglalkozó sheffieldi kutatóközpont számítógépes adatbázisa több mint 1500 publikációt tartalmaz, az MLA katalógusa pedig körülbelül 1200 hivatkozást rögzített róla 1997-ben.¹ Vityebszkben 1992 óta jelenik meg a teljes egészében neki és életművének szentelt tudományos folyóirat – *Диалог. Карнавал. Хронотоп* – évente négy alkalommal.² (Mivel a benne megjelent publikációkra gyakran fogok hivatkozni, ezért a továbbiakban *DKH* rövidítéssel jelölöm a szövegben.) Egyszóval az utóbbi időben munkásságát annyi elismerés érte, hogy én – őszintén mondom – szinte sajnálom érte. Mert mindeközben életéről alig tudunk valamit.

Ugyanakkor mintha szerte a világon kezdene elburjánzani a hit, hogy a tőle átvett „élenjáró elmélettel megbirkózunk az élettel” minden vonatkozásban. Ez az optimista lózung a gyakorlatban leginkább úgy „materializálódik”, hogy „lebirkózzuk” az élet tényeit. Vagyis nem veszünk tudomást arról a *kontextusról*, amely bizonyos elméleti tézisek táptalajául szolgált.

Alekszandr Szkaftimov, aki egyebek mellett szintén ismert Dosztojevszkij-kutató, már 1922-ben egyik szaratovi egyetemi előadásában rámutatott arra, hogy „az emberi elme érdeklődése egy dolog genetikusan értelmezése iránt ugyanolyan eredendő, mint az a törekvés, hogy megismerje magát a dolgot saját létezésében és jelentőségében. Világról alkotott tudásunknak eme problémái a szellem két teljesen különböző igényéből fakadnak és nem lehetséges egyiket a másikra visszavezetni, ugyanakkor az egyik oldalról történő megközelítés nem zárja ki a másik oldalú vizsgálat szükségességét”.³

* Vö. SHUKMAN, A.: Bakhtin, theorist of dialogue. = *Le bulletin Bakhtine* 1982. 2. 134–136.

¹ Carol ADLAM: *In the Name of Bakhtin: Appropriation and Expropriation in Recent Russian and Western Bakhtin Studies*; Alastair Renfrew (ed.): *Exploiting Bakhtin*. Strathclyde Modern Languages Studies. New Series, №2. Strathclyde: University of Strathclyde, 1997, 75–90.

² Ismertetését ld. NAGY István: Hagyomány, amely „válaszolóp megértésre” vár... = *Helikon* 1997/3. 291–302.

³ А. П. СКАФТИМОВ: К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы. = *Поэтика* (Труды русских и советских поэтических школ). Budapest, Tankönyvkiadó, 1982, 168.

Nem a pozitivizmus biográfia-eszményét akarom életre kelteni, mintha az mindenre *magyarázatot* adna, csupán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy minden életrajzban benne foglaltatik több-kevesebb mértékben a kor, amelynek ismerete nem csekély szerepet játszhat az életmű *megértésében*. Valószínűleg az általam alkalmazni kívánt kultúrtörténeti vizsgálat ellen maga Bahtyin sem tiltakozna, legfeljebb – akárcsak én – nem tartaná elégségesnek. Hiszen, mint írja: „A mű szerzője nem ragadható meg a mű egészének egyetlen elkülönített mozzanatában sem, az egésztől elszakított tartalomban pedig végképp nem: a szerző csak a mű egészében van jelen. A mű azon elkülöníthetetlen mozzanatában érhető tetten, ahol a tartalom és forma megbonthatatlan egysége létrejön: jelenlétét leginkább a formában érzékelhetjük. Az irodalomtudomány a szerzőt rendszerint az egésztől elkülönített *tartalomban* igyekszik föllelni, mert a tartalom alapján könnyen azonosítható egy meghatározott korban élő, meghatározott biográfiával és világnézettel rendelkező emberrel. Eközben azonban a szerző képmása csaknem mindig összeolvad a valóságos ember képmásával.”⁴ Talán megbocsátható azonban, ha mindennek dacára, szándékoltan, „lesajnált” irodalomtudós módjára viselkedem és első lépésként arra törekszem, hogy megmutassam a „korba ágyazott” *valóságos embert* és csak majd utána teszek kísérletet, hogy megfejtssem annak az alkotó személyiségnek a lényegét, amelyik eme *álarc* mögött rejtetik.

A történelmi körülmények szolgáltatják azt a hátteret, amelynek *kihívásaira* mindenki – beleértve Bahtyint is – *válaszolni* kényszerül. Ezért tartom szükségesnek, hogy *szóaljjon meg* a párbeszédben résztvevő másik fél is. „Tempora mutantur et nos mutamur in illis”. Nem könnyű a szárnyaló időt fülön csípni. Mégis megpróbálkozom vele, hogy rekonstruáljam azt a miliót, amelyben – és netán amelyből táplálkozva – Bahtyin gondolatai születtek. A továbbiakban számos olyan dologról lesz szó, amelyet az olvasó talán nem tart idevalónak, lesznek bőséges idézetek, de nem azért, hogy szándékosan untassam az érdeklődőt, hanem annak érdekében, hogy minél hitelesebb panorámát fessek az orosz századelőről és a forradalom utáni állapotokról.

„Kezdjük a táncot a kályhától” – az orosz közmondáshoz igazodva. Kiindulópontul nagyon megfelel Alekszandr Etkind nemrégén magyarul is megjelent könyve a pszichoanalízis történetéről Oroszországban, ahol is a következő olvasható: „Bahtyin életrajzának legkülönösebb részlete a bátyjával, Nyikolajjal van kapcsolatban. Egy év különbség volt köztük, és szinte ikreknek tűntek; rendkívül közel álltak egymáshoz elfoglaltságaikban, de jellemüket és szokásaikat tekintve, úgy látszik, meglehetősen különböztek. Mindketten egyértelműen humán érdeklődésűek voltak, mindketten a Pétervári Egyetem klasszika-filológia szakát választották, mindketten ugyanannál a professzornál tanultak, a Nietzsche-követő Zelinszkijnél. Lehetséges, hogy a bátyjával való viszonyát jel-

⁴ M. M. BAHTYIN: Jegyzetek a humán tudományok metodológiájához. = *Filozófiai Figyelő*. 1987. 2. 41.

lemezte az a kérdező-provokáló-ellentmondó jelleg, mely aztán Mihail Bahtyin számára az igazi dialógus példája lett.”⁵

Az 1894-es születésű Nyikolaj Bahtyin kalandos életutat járt be. 1916-ban, megszakítva egyetemi tanulmányait, önkéntesnek jelentkezett a Dorohov tábornok nevét viselő huszárezredbe, állítólag csupán azért, mert megtetszett neki évfolyamtársának és barátjának (róla még lesz szó) – Lev Pumpjanszkijnek – a zsinórdíszítéses egyenruhája.⁶ Az 1917-es februári forradalomról Bukovinában szerzett tudomást, amire így reagált: „Ha patrióta lennék, akkor együtt örvendeztem volna mindenkiel, hiszen megbukott a tehetetlen és alapjában véve germánbarát kormány, és hamarosan a mi gyors győzelmünkkel ér véget a háború. Valójában egy pillanatra sem motoszkált a fejemben sem a győzelem, sem a vereség gondolata. Fölötte álltam annak az érzésnek, amit hazaszeretetnek neveznek. Barátaim többségéhez hasonlóan csupán amiatt léptem be a hadseregbe, hogy új, izgalmas tapasztalatot szerezzek. A képemről sülné le a bőr, ha bárki is feltételezné, hogy én ‘a hazáért harcolok’. Továbbá, ha liberális vagy szocialista-szimpatizáns lennék, örülnék annak, hogy Oroszország ilyen rövid idő alatt demokratikus köztársasággá vált és messzebbre jutott ezen az úton akármelyik nyugati államnál. Ha bolsevik lennék, felemelő érzés töltene el, mivel a lezajlott eseményeket első lépésnek tekinteném az igazi forradalom kibontakozásához. És természetesen keserűséget és felháborodást éreztem volna, amennyiben valódi monarchista érzések fűtenek. De nem voltam sem egyik, sem másik, sem a harmadik kategóriába sorolható. A forradalom számomra még egy csodálatos élményt nyújtott: különleges lehetőséget adott, hogy saját szememmel lássam a nagy történelmi változásokat. Ezért feszült érdeklődéssel figyeltem a lezajló eseményeket, amelyhez ugyanakkor bizonyos mértékig a kívülállóság érzése, sőt, ironia is társult.”⁷

Azonban, ahogy fokozódott a fronton a demoralizált orosz hadsereg felbomlása, harcostársai, akikkel korábban jól kijött, egyre kevésbé bocsátották meg neki ezt a szemlélődő magatartást. Kénytelen volt vérszegénynek tettetni magát, és e betegség ürügyével júliusban visszautazott Pétervárra. A nyarat a család finnországi dácsáján töltötte, ahova egyáltalán nem szivárgott be az új forradalom előkészületeinek a híre. A bolsevik hatalomátvételt követően, amikor 1918-ban kihirdették az általános leszerelést, ragyogó ötlete támadt – elhatározta, hogy a Krimbe utazik. Mint írja: „Elsősorban azért, mert tudtam, hogy Délen bőségében vannak az élelemnek, és ez döntő argumentumnak tűnt. Másodsor – igyekez-

⁵ Alekszandr ETKIND: *A lehetetlen Erősa (A pszichoanalízis története Oroszországban)*. Bp., Európa Könyvkiadó, 1999, 585.

⁶ WILSON F. M.: Bibliographical introduction. = BACHTIN N.: *Lectures and essays*. Birmingham, 1963, 5.

⁷ Николай БАХТИН: Русская революция глазами белогвардейца. = *Бахтинология (Исследования, переводы, публикации)*. „Алетейя”, Санкт-Петербург, 1995., 329–330.

tem megszabadulni a hideg és ködös Pétervártól, felváltva azt a napfény és a kék tenger látványával. Harmadszor – sorbanállásban olyan sok időt pocsékoltam, hogy még a filozófia sem nyújtott menekvést, márpedig rajta kívül a fővárosban nyilvánvalóan semmi másból nem tudok megélni”⁸

Az ún. „Professzori-zug”-ban talált menekvést (így hívták a kiérdemesült egyetemi oktatók tengerparti üdülőtelepét) A. A. Szmirnov ismert középkorkutató tudós nyaralójában, aki később Mihail Bahtyin *Rabelais-disszertáció*-jának is egyik bírálója lett. A helybeli gazdagoknál házitanítóskodott, majd egy volt ezredtársa rábeszélésére belépett a Fehér Gárdába, és annak veresége után külföldre emigrált. Ettől fogva öccsével személyesen soha többet nem találkozott. Egy ideig a francia Idegenlégióban szolgált Észak-Afrikában (lehet, hogy kedvenc pétervári tanárának, a neves filozófus Nyikolaj Losszkijnak példáját követve), amely a „fölösleges emberek” gyülekezetét képezte, akiket olyan világtörténelmi események sodortak el, mint „a lengyel emigráció, Elzász annexiója, Németország veresége és okkupációja, Kun Béla kudarcba fulladt kommunizmusa meg az orosz kivándorlás”.⁹ Ez a jellemzés azoknak – a Georgij Adamovics szerint – „ragyogó és nagyszerű tanulmányoknak” egyikéből való, amelyeket párizsi letelepedése után 1924. júniusától publikált Nyikolaj Bahtyin a *Звено (Láncszem)* című orosz emigráns folyóiratban egészen annak 1928-ban történt megszűnéséig. Igaz, – teszi hozzá a szigorú ítéző – „írt másokat is, amelyek hangneme kihívó volt és tartalmilag kevésbé meggyőző, mint például, a kétoldalas, kegyetlen leszámolás Pascallal. Csupán egyetlenegyszer sikerült kibontakoztatnia csodálatra méltó és rejtélyes képességeit, amikor rövid előadássorozatot tartott a képviselőház melletti kicsiny – és mára már bezárt – teremben az ógörög kultúráról. Ezeket az előadásokat nem lehet elfelejteni”.¹⁰

A 30-as évek elején Szergej Konovalov, az Ideiglenes Kormány ipari és kereskedelmi miniszterének a fia, aki tekintélyes szlavista professzorként dolgozott Nagy-Britanniában, segített Nyikolaj Bahtyinnak, hogy új hazát találjon. 1932-ben védte meg Cambridge-ben a disszertációját és lett professzor, – majd rövid southamptoni kitérő után – 1938-tól élete végéig a Birminghami Egyetemen tanított. Publicisztikai tevékenységét is megpróbálta következetesen folytatni, aminek bizonyítéka, hogy 1938-ban alapított folyóiratának a *The Link (Láncszem)* címet adta.¹¹ Eredményes és sikeres oktatói munkájának dacára a már idézett Alekszandr Etkind sommás végkövetkeztetésre jutott vele kapcsolatban: „Tanulságos, hogy Nyikolaj a maga egzotikus élményeivel és ragyogó munkakörül-

⁸ Уо. 340.

⁹ Николай БАХТИН: Военный монастырь. = „ЗВЕНО”, №76. 14 июля 1924 г.

¹⁰ Георгий АДАМОВИЧ: Памяти необыкновенного человека. = „Новое русское слово”, №14030. 24 сентября 1950 г.

¹¹ *The Link: A Review of Mediaeval and Modern Greek.* Ed. *Nicholas Bachtin.* Oxford: Basil Blackwell (№1. June 1938, №2. June 1939).

ményeivel csupán mint a 'másik' Bahtyin maradt fenn a történelemben; Mihail viszont, aki talán megszokásból, talán a meggyőződése folytán, talán betegsége miatt (fiatal korától csontvelőgyulladás kínozta, s végül amputálták a lábát) Oroszországban maradt, megélte a szovjet pokolt, a tökéletesen alkalmatlan körülmények között mégis meg tudta valósítani közös fiatalkori intuícójukat."¹²

Habár vannak ennek ellentmondó vélekedések is. Röviddel 1950-ben bekövetkezett váratlan halála előtt a már említett Konovalov hozta össze Roman Jakobsonnal, akire nagy hatást gyakorolt, „igazán tehetséges” embernek tartotta¹³ és benyomásait szerette volna öccsével is megosztani, amikor lehetővé vált, hogy a Szovjetunióba utazzon. Ám, minden fáradozása hiábavalónak bizonyult, mert Mihail Bahtyin a legkülönbözőbb ürügyekkel kitért a személyes találkozás elől.

Egyik ilyen „testcselét” idézi fel lelkes élvezettel Vagyim Kozsinov, aki éppen a Moszkvában időző Mihail Bahtyinnál volt vendégségben, amikor csengett a telefon. Felvette, a vonal másik végén Marija Jugyina (róla is lesz még szó), a híres zongoraművész nő áradozott, hogy Roman Jakobson szeretné látni a Mestert, meg akarja mutatni az írásait stb., stb. Ezt megtudván, Bahtyin, aki „nem sokra tartotta ezeket a formalistákat”, kétségbeesetten kezdett gesztikulálni: „Semmi szín alatt! Mondja azt, hogy beteg vagyok!” (Jóllehet a fültanú szerint nem volt szokása füllenteni.) Annak ellenére, hogy múltó rosszullétre hivatkozva sikerült elhárítani a nem kívánt találkozást, néhány nap múltán, amikor Mihail Bahtyin már csomagolt, hogy visszautazzon Mordoviába, újra jelentkezett telefonon Jugyina és ismét szorgalmazta Jakobson nevében a tisztelgő látogatást. Az újabb elutasítás hallatán közölte, hogy „Semmi baj, majd az amerikai professzor utána megy”. Kozsinov zavart mentegetőzését, miszerint jól elcseszte a dolgot, mert tapasztalatból tudja, hogy a nem szívesen látott vendég nagyon rámenős tud lenni, Bahtyin gúnyos kacajjal nyugtázta: „Csak próbálja meg! Oda külföldit nem engednek!” (DKH, 1992/1, 116–117.) Való igaz, ahol lakott, azt a helyet köröskörül koncentrációs táborok meg mindenféle titkos hadi létesítmények övezték.

Azonban szeretnék visszakanyarodni azokba az időkbe, amikor a két testvér életútja párhuzamosan haladt és kölcsönösen kiegészítette egymást. Másokat is elgondolkoztatott sorsuk különös inkongruenciája. Borisz Jegorov szintén lelki alkatuk különbözőségében véli fellelni a magyarázatot. Mivel a kinyomtatott szöveget¹⁴ nem sikerült megszereznem, ezért az 1995-ben, a Mihail Bahtyin 100. születésnapja alkalmából tartott tudományos ülészen felolvasott előadásának,

¹² I. m., 585.

¹³ Ez a megállapítás szerepel Roman Jakobson 1950. május 20-án kelt levelezőlapján, amit Szergej Konovalovnak írt. (S.Konovalov's papers. Bodleian Library. Oxford.) Idézi Галин ТИХАНОВ: Бахтины в Англии (Дополнения к биографии Н.М.Бахтина и к истории рецепции М.М.Бахтина). = *Тыняновский сборник*. Вып.10 (Шестые-Седьмые-Восьмые Тыняновские чтения). М., 1998, 597.

¹⁴ Невельский сборник. Статьи и воспоминания. Вып.1. К столетию М.М.Бахтина. Санкт-Петербург: Акрополь, 1996. 22–27.

– amelyre Szentpéterváron került sor november 10-én a „Dosztojevszkij és a világkultúra” címmel rendezett XX. Nemzetközi Konferencia keretében, az ottani Dosztojevszkij-múzeumban – fő gondolatait Nyikolaj Panykov beszámolója alapján ismertetem, aki ugyanúgy nem volt jelen az eseményen, mint én, de a magnófelvételtől készült jegyzőkönyv alapján rekonstruálta az elhangzottakat. Tehát: alapjában véve születésüktől fogva mindketten humán érdeklődésűek voltak és széleskörű műveltség, különösen az ókori görög kultúra mélyreható ismerete jellemezte őket. Egyformán a lét és a történelem átfogó elméleti értelmezésére törekedtek, miközben nem volt számukra közömbös az ironia és a paródia iránti érzékenység sem. Számos kérdésről szinte szó szerint azonos véleményt formáltak, amit lehet magyarázni Nyikolajnak az öccsére gyakorolt hatásával, de gondolkodásmódjuk tipológiai hasonlóságával is. Ugyanakkor magatartásukban lényeges eltérések mutatkoznak. Az idősebb testvér elevenebb, energikusabb, nagy mértékben individualista, inkább pogány hitű, ezért is tartja többre Tolsztojt Dosztojevszkijnál.¹⁵ Vele ellentétben Mihail igazi keresztény (ráadásul némi protestáns vagy katolikus beütéssel), aki az Én és a Másik felebaráti párbeszédének komplementáris összefüggésére próbál rájönni, és még betegsége elhatalmasodása előtt sem lehet elképzelni róla, hogy csak úgy ripsz-ropsz belevesse magát az élet sűrűjébe. Bátyja nem hisz a lélek halhatatlanságában, amiről az is árulkodik, hogy írásai teli vannak oxymoronnal és paradoxonnal, és ha maradtak is benne keresztény vonások, azok a hellenizmusban gyökereznek és semmiképpen sem a század eleji orosz pravoszláviában, amihez testvére mégiscsak kötődött. Miután külföldre menekült, megmaradt orosz érzelműnek, természetesen sovinizta és szeparatista beidegződések nélkül, sőt, lojálisnak mutatkozott a Szovjetunió iránt, miközben Mihail, az általa gyűlölt rezsimben vergődve, inkább kozmopolitának nevezhető. (DKH, 1996/2, 124–125.)

Az orosz közmondás ellenére, miszerint „nincs szükség harmadikra” (egy harmadik fölösleges két ember viszonyának a tisztázására)¹⁶, én mégis William P. Edgertont hívom segítségül, aki megakadt egy 1916-ban megjelent fordításkötet szerzőségének kiderítésekor.¹⁷ Az álnév-lexikonban¹⁸ ugyanis az szerepelt, hogy a Klementyij Butkovszkij által jegyzett kiadvány Julian Okszman (1895–1970)

¹⁵ Tudni való, hogy Lev Tolsztoj kiátkozásáról hozott rendeletét az orosz ortodox egyház mindmáig nem vonta vissza.

¹⁶ Вö. „Третий (игрок, слушатель, спорщик) под стол”. = Владимир ДАЛЬ: *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. IV. Москва, „Русский язык”, 1991. 430.

¹⁷ Вильям ЭДЖЕРТОН: Ю. Г.Оксман, М. И. Лопатто, Н. М. Бахтин и вопрос о книгоиздательстве „Омфалос” (Переписка и встреча с М.И.Лопатто). = *Пятье Тыняновские чтения (Тезисы докладов и материалы для обсуждения)*. Рига, „Зинатне”, 1990. 211–237.

¹⁸ И. Ф. МАСАНОВ: *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей*. Т. I. Москва, 1956, 174.

tollából származik.¹⁹ (Róla érdemes tudni, hogy Szemjon Vengerov híres Puskin-szemináriumának hallgatója volt a Peterburgi Egyetemen, amelynek befejezése után 1917-ben ugyanott tanársegédi állást kapott. 1920–23 között az Odesszai Egyetemen tanított, majd 1923-tól a Petrogradi Egyetem professzora, miközben 1927-től három éven keresztül a Művészettörténeti Intézetben is dolgozott, 1933-ban pedig a Puskin Ház – az Orosz Irodalomtörténeti Intézet – igazgatóhelyettesévé nevezték ki.²⁰ Egyik beosztottja hamis vádja alapján – állítólag 5000 rubelért megvásárolta a levéltár számára „a hírhedt” Kutuzov tábornok [sic!] hagyatékát²¹ –, azonban 1936-ban letartóztatták és öt év kényszermunkára ítélték. Végül is tíz évig raboskodott a kolimai lágerekben – cipésműhelyben, fürdőmesterként meg erdőirtáson,²² mivel a II. világháború kitörésekor a helyszínre érkezett „trojka” megduplázta a büntetést, amiatt, hogy ártatlannak vallotta magát és ezzel folyamatosan „rágalmazta a szovjet bíróság gyakorlatát”. Kiszabadulása után a Szaratovi Egyetemen oktatott,²³ majd 1958-ban visszatért Moszkvába. Öt évre rá a KGB újfent eljárást indított ellene – már az „enyhe” hruscsovi időkben –, minek következtében kurtán-furcsán nyugdíjazták a Gorkij Világirodalmi Intézetből és kizárták az Írószövetségből, valamint levették a nevét az akkor készülődő és általa szerkesztett *Краткая литературная энциклопедия* [Kis Irodalmi Lexikon] címlapjáról, külföldiekkel való kapcsolattartása miatt. 1970-ben bekövetkezett halálának hírére Mihail Hrapcsenko akadémikus megtiltotta közzétenni a szovjet sajtóban,²⁴ ezért csak külföldön jelentek meg róla és életpályájáról nekrológok, egyebek között William P. Edgertoné is.²⁵) A híres irodalomtudós és Puskin-kutató hozzátartozói ugyan cáfolták ezt az értesülést, ám segítségükkel az amerikai professzor nyomára jutott a Firenzében élő **Mihail Lopattonak** (1892–1981), aki annak idején az „Omphalosz” kiadót megszervezte. Levelezésük során kiderült, hogy még Vlnóban létrejött egy gimnáziumi önképző kör, amelynek Nyikolaj Bahtyin, Lev Pumpjanszkij és ő voltak a tagjai. Mindannyiukat lelkesítette a hit, hogy hamarosan eljön egy új Reneszánsz ideje. Mivel az ógörög nyelv nem volt kötelező tantárgy – őket pedig mindennél jobban vonzotta az antik kor –, ezért fakultatívan igyekeztek elsajátítani. Ebből az alapállásból nézve, nem csoda, hogy nem sokra becsülték a kortárs irodalmat. Lopatto, aki ugyan nem osztotta sem Nyikolaj Bahtyin lelkendezését Nietzsche műve – *A tragédia születése* – iránt,

¹⁹ Mint kiderült, verseskötetről van szó, amely 1917-ben jelent meg Petrogradban az „Omphalosz” kiadónál. Igazi címe pedig „Кавалерийские победы” (Huszárgyőzelmek).

²⁰ К. П. БОГАЕВСКАЯ: Возвращение (О Юлиане Григорьевиче Оксмане). = „Литературное обозрение”, 1990/4, 100.

²¹ Az éber csekisták nyilvánvalóan összekeverték a borogyinói győztes hadvezért Kutyepov feregárdista tábornokkal.

²² В. КАВЕРИН: *Литератор (Дневники и письма)*. Москва, „Советский писатель”, 1988. 133.

²³ Ю. Г. ОКСМАН в Саратове (Письма. 1947–1957). = „Вопросы литературы”, 1993, вып. V. 231–270.

²⁴ К. П. БОГАЕВСКАЯ: Из воспоминаний. = „НЛО”, 1996/21, 128.

²⁵ *Russian Literature*. (The Hague), 1973/5, 5–34.

sem Pumpjanszkij vonzódását Vlagyimir Szolovjov teozófiájához, így emlékezik: „Humanizmus, az ellentétek filozófiája, a teremtés harmóniája itatott át bennünket. De a költőiségétől megfosztott irodalmat egész Európában a bomlasztó, dekadens szófacsarók uralták, és mi, zöldfülű fiatalok nem is gondolhattunk arra, hogy az ár ellen ússzunk. Egyelőre, saját utunkat keresve, parodizáltuk mind a Balmonthoz hasonló igénytelen fecsegőket, mind a Brjusov-féle gyagya, de ügyes mesterembereket a maguk egzotikumával, kényszeredett pátozzásával, pszeudóköltészetével.”²⁶

A korabeli irodalom szatirikus kigúnyolása kedvenc foglalatosságuk maradt azután is, amikor mindhárman a fővárosi egyetemre kerültek. Ott csatlakozott hozzájuk Viktor Babadzsan, az ifjú művész és költő (egyébként ő a szerzője az Edgerton által kutatott, álneven megjelent kötetnek), és vele közösen hozták létre az „Omphalosz” kiadót. Az ironikus elnevezés a görög mitológiára vezethető vissza. Annak idején Rheia meg akarta menteni Kronosztól az újszülött Zeuszt, s a csecsemő helyett egy bepólyált követ adott oda férjének, amit Kronosz nyomban le is nyelt. A követ, miután Kronosz kihányta, Delphoiban helyezték el, mint „a földkerekség köldökét”, s ettől fogva szent tisztelet övezte: különböző ruhákat adtak rá, illatos olajokkal kengették.²⁷ Lopatto, akit Okszmanhoz hasonlóan tanársegédként alkalmazott a Peterburgi Egyetem, 1917 őszén tanulmányútra Odesszába küldette magát és a kiadót ott működtette tovább²⁸, saját verseskötete és irodalomelméleti monográfiája²⁹ mellett más szerzők munkáit is megjelentetve³⁰, egybeként a Babadzsan és Nyikolaj Bahtyinnal közösen alkotott paródiagyűjteményt *Omphalitikus Olümposz* címmel.³¹

Az 1905-ös forradalmat a korabeli értelmiségi elit messzemenően támogatta. Mint Nyikolaj Bahtyin írja: „A XX. század elején Oroszország még abban az állapotban leledzett, amelyből a Nyugat száz évvel korábban kilábalt – félféudális állam, ahol a kegyetlen és az ostoba kormányzat meg az archaikus társadalmi és gazdasági struktúrák gátolták a termelőerők fejlődését és akadályozták az egyre gyorsuló ütemben kibontakozó kapitalizmus természetes előre haladását. Ily mó-

²⁶ *Пяты́е Тыняновские чтения (Тезисы докладов и материалы для обсуждения)*. Рига, „Зинатне”, 1990. 225.

²⁷ *Митоло́гиче́ская энциклопедия* I. Gondolat, Budapest, 1988. 614.

²⁸ Лу́щик С. З.: Библиофильское издательство „Омфалос”. = *Актуальные проблемы теории и истории библиофильства*. Ленинград, 1982. 32–34. Лу́щик, С. З.: Книгоиздательство „Омфалос”. = *Книга*. Сб. 66. Москва, 1993.

²⁹ Михаил ЛОПАТТО: *Круглый стол*. Стихи. Петроград–Одесса, „Омфалос”, 1919. Михаил ЛОПАТТО: *Введение в теорию прозы*. Петроград–Одесса, „Омфалос”, 1918.

³⁰ Például művészettörténeti írásokat – БАБАДЖАН В. С.: *Врубель*. Петроград–Одесса, „Омфалос”, 1918. БАБАДЖАН В. С.: *Сезанн (Жизнь, творчество и избранные отрывки из писем)*. Петроград–Одесса, „Омфалос”, 1919. ГОЗИАСОН Ф.: *Жизнь и творчество Эль Греко*. Одесса, „Омфалос”, 1918. Utóbbi szerző Borisz Paszternak rokona volt és fenntartotta vele a kapcsolatot azután is, hogy Nyugaton híres festő lett. Vö. BOSSIER P.: *Hossiason. Genèse d’un expressionisme abstrait*. Paris: Minard, 1982.

³¹ *Омфалитический Олимп. (Забывшие поэты)*. „Омфалос”, 1918.

don az elavult rendszer súlyos teherként nehezedett nemcsak a dolgozók tömegeire, hanem az energikus és művelt felső- és középosztályra is. Megsemmisítése elengedhetetlenül szükséges feladattá vált. Ez a szándék a legkülönbözőbb erőket kovácsolta egybe, amelyek egyetértése lehetetlennek tűnt, de az adott helyzetben szilárd frontba tömörültek a jóllehet eklektikus, de mégis mindannyiuk számára közös ideológia zászlaja alatt.³² Még a halk szavú, halálba révedő, dekadens költő, Fjodor Szologub is, mintegy Petőfit ismételve, arra szólított fel, hogy *Akasszátok föl a királyokat!*:

„*Стоят три фонаря – для вешанья трех лиц:
Средний – для царя, а сбоку – для цариц*”
(Három lámpaoszlop áll – három akasztottra vár:
Közbülső – a cárra, a szélsők – a cárnékra.)

A kudarc miatt érzett kiábrándulás megosztotta az értelmiséget. Egyesek, kompromisszumot kötve, átálltak a barikád túlsó oldalára, habár a sztolipini reformok után keserű szájjal konstataáltak, hogy csalódnium kellett. Mások, feltételezve a korábbi forradalmak tapasztalatai alapján, hogy a felháborodott néptömeg folytatja harcát a logikus végkifejletig, vagyis a riasztó szocializmusig, megrettenésüket apokaliptikus víziókban juttatták kifejezésre és az okkultizmusban meg a miszticizmusban próbáltak lelki támaszt találni.³³ Akadtak, akik kiábrándultságukat felfokozott vidámkodással igyekeztek palástolni. A bohém magatartás, amely eluralkodott a közéletben, egyfajta haláltáncnak bizonyult. Olyan tornak, mint amilyent Puskin ábrázolt a *Dínomdánom pestis idején* című kistragédiájában. Mindez kifejezésre jutott Nyikolaj Jevreinov színházi előadásaiban, a szárnyait bontogató avantgárd „polgárpukkasztó” manifesztációiban meg a *Kóbor kutyá-*hoz hasonló kabarék repertoárjában.

A legyőzöttség keserve meg a korabeli társadalmi állapotok miatt továbbra is fokozódó elégedetlenség az uralkodó kánon elutasítását eredményezte az irodalomban. Mindez a – puskin klasszikus „aranykor” analógiájára „ezüstkornak” nevezett – századeleji kulturális, művészeti reneszánsz domináns irányzatának – a szimbolizmusnak – válságához vezetett. Helyét új, konkurrens mozgalmak próbálták meg elfoglalni, amelyek a korábban követendő példának tartott mintákat epés gúny tárgyává alacsonyították le. Az életvitel és az epigonizmusba fulladt művészi produkció szatirikus, irónikus megkérdőjelezésének divatja valószínűleg inspiráló hatást gyakorolt mind Jurij Tinyanov zseniális meglátására a

³² Н. М. БАХТИН: Русская революция глазами белогвардейца. = *Бахтинология (Исследования, переводы, публикации)*. Санкт-Петербург, „Алатейя”, 1995. 331.

³³ Н. А. БОГОМОЛОВ: *Русская литература начала XX века и оккультизм (Исследования и материалы)*. Москва, „Новое литературное обозрение”, 1999.

paródia műfajának paradigmaváltó szerepéről az irodalmi fejlődés folyamatában,³⁴ mind Mihail Bahtyin karneváleméletére.³⁵

Habár a célkitűzések különböztek: míg „a közízlést pofoncsapó” avantgárd a modern nyugati művészetszemlélet befogadásához akarta megtisztítani a terepet, addig az akmeizmus a formailag tökéletes *technét* szerette volna visszahe-lyezni poétikai jogaiba. Ez utóbbi törekvés jegyében fogantak az *Omphalosz*-csoport stílusparódiái is, annak ellenére, hogy szervezetileg nem kötődtek a *Költők céhé*hez. Lopatto visszaemlékezése szerint, az ironikus verseket a technikájuk csiszolása érdekében írták, gyakorlársképpen, ahogy a zenészek játszanak gammákat és etűdöket.

Ám a nagy nevetgélésnek sírás lett a vége. Beigazolódott Merezskovszkij jóslata, aki még az első orosz forradalom idején, 1906-ban megjövendölte Noé legkisebb fiának, Kámnak a diadalmas eljövételét egy vízözönhöz hasonló eszkatalogikus katasztrófa bekövetkezése után. A bibliai példázatból tudjuk, hogy Kám megleste atyja meztelenségét, aki bortól megrészegülten feküdt a sátrában, és dicsekedve oda hívta testvéreit. Azok betakarták, anélkül, hogy ránéztek volna. Ezért áldásban részesültek, míg Kám leszármazottaira az a büntetés várt, hogy szolgálják Szem és Jafet utódait. Ezen az alapon képződött az orosz „хам” köznév, amely a cselédek, lakajok, jobbagyok gúnyneve volt a XIX. században. Később a jelentés módosult: az otromba, illetlen, szemtelen viselkedés jelölésére szolgált – összhangban a bibliai történettel. Az emigrációba kényszerült Merezskovszkijt azzal vádolták, hogy írásával a proletárforradalmat gyalázza. Hogy hihetőbb legyen, a címben szereplő Kámot is a szovjet időkben kisbetűs, köznévi alakban írták. Jóllehet Vlagyimir Kirillov már 1917-ben kérkedve azonosult az ilyen értelmezéssel, tulajdonnevesítve azt:

*„Ó, költő-esztéták, csak átkozzátok a Nagy Pimaszt,
S csókoljátok a múlt romporait a sarkunk alatt,
Könnyeitekben ázzon a rongyolt templom-damaszt.
Szabad, bátor lépéseinkből friss szépségek özöne fakad”.*³⁶

A lényeg az, hogy győzött a szemérmetlen közönségesség, amitől mindenki ózdkodott. Ugyanis a Kerenszkij-vezette Ideiglenes Kormány besétált abba a csapdába, amelybe Nagy Péter óta – és utána is – minden felülről jövő reformkezdeményezés belefulladt. Szemléltető módon példázza ezt az állandóan megisméltendő történelmi szituációt egy – az 1980-as években született és közzájón

³⁴ Ю. Н. Тынянов: Поэтика. История литературы. Кино. = Москва, „Наука”, 1977, 284–310.

³⁵ SZILÁRD LÉNA: *A karneválemélet (Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig)*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1989.

³⁶ *Új ég és új föld. Irodalmi élet Szovjet-Oroszországban 1917–1932*. Bp., Európa Könyvkiadó, 1987., 51. old.

forgó – obszcén tanmese: „Turulmadárként hasítja az eget *Mindenel van Baszva*. Korántsem rózsás a hangulata, hiszen tényleg el van baszva minden. Lenéz – látja, takaros kis város. Hurrikánt ereszt rá – ledőlnek a bástyák, a lakóépületek összeomlanak. Minek utána repül, amerre lát. Alatta fák tornyosulnak – évszázados tölgyek. Villámcsapást zúdít közibük – és fellángol a tűzvész. Ő meg elszántan szárnyal tovább. Alant mező mező hátán, amikor észrevesz a semmi közepén egy magányos emberi lakot. Uccu! – bele a villámot. Ám az úgy áll, mintha mi sem történt volna.

Mindenel van Baszva meg is lepődött ezen. Zuhanórepülésbe ment át és boszszúsán kifújta csőrén a szélvihart. És láss csodát! A tanya ennek ellenére is épen és sértetlenül fitogtatja magát. Most már – teljesen elcsodálkozva a dolgok illetén állásán –, úgy döntött, hogy leereszkedik a földre és bemegy. Ugyanolyan vidéki portát talált, mint bármelyik hasonló. A padlón meg, a sarokba kucorodva, édesdeden szunyókált *Tele van de Mennyire Atököm*.³⁷

Úgy látszik, az Auróra cirkáló ágyútüze, amely ugyan a legújabb történeti kutatások alapján semmiképpen sem irányult a Téli Palotára, hanem csupán jelzőlövésnek szánták, mégiscsak felébresztette, és akkor elkezdődött a haddel-hadd, mégpedig olyan, amire senki sem számított.

Az éhező és fagyoskodó orosz értelmiség a polgárháborús időkben – akárcsak Nyikolaj Bahtyin – a Fekete-tengerparti üdülőövezetben próbált magának megnyugvást találni, ahol mintegy sajátos szellemi-művészi rezervátumot alakított ki. Am a történelem vihara ott is utólérte. A Vörös Hadsereg győzedelmes előrenyomulása utáni eseményekről megrázó képet fest Valentyin Katajev elbeszélése *A Werther már megírták*.³⁸ Lopatto 1920-ban végleg elhagyta az országot és Olaszországba települt, miután Babadzsant (aki mellesleg a sógora volt) a vörös gárdisták kivégezték. Mindenesetre aligha fér kétség ahhoz, hogy a vilnai gimnáziumban formálódott szellemi közösségnek – már csak az idősebb jogán is – ő volt a vezéralakja.

Lehet az elmondottakat fölösleges szószaporításnak tekinteni. Én azonban szándékosan próbálok az idősebb testvér életrajzában olyan *tényeket* találni, amelyek rávilágítanak Mihail Bahtyin sorsának alakulására, legalábbis abban az időben, amit együtt töltöttek. Annál is inkább, mert a nyugati szakirodalomban rendkívül elterjedt (mint Bezeczky Gábor szíves tájékoztatásából tudom – teljesen alaptalanul) az a nézet, miszerint egész eszmerendszere zseniális bátyja ösztönzéséből táplálkozik. Kétségkívül tág teret enged az efféle hiedelmeknek, hogy valóban roppantul keveset tudunk róla. Szergej Bocsarov is elismeri, hogy pályaképével kapcsolatosan ugyanazok a furcsaságok ismétlődnek, mint megírt szövegeivel – „töredékek, lakúnák, fehér foltok, rejtélyek. Alig maradtak meg

³⁷ И. Г. ЯКОВЕНКО: Ненормативный анекдот как моделирующая система. = „НЛО”, 2000/43, 336.

³⁸ Valentyin KATAJEV: *Gyémmántos koronám. A Werther már megírták*. Budapest, Árkádia, 1983.

dokumentumok, szinte nincsenek memoárok (csaknem az összes Bahtyinról szóló emlékezés olyanoktól származik, akik már 60-as években ismerték meg).³⁹

Újrafelfedezése után, dicsősége teljében is Mihail Bahtyin szűkszavú maradt. Közmondásos hallgatagsága miatt „великий молчун”-nak nevezték a háta mögött, bár ezt a vélekedést mind házvezetőnője, mind a megözvegyült tudós által hozzáhívott orvos – aki mellesleg Alekszandr Szolzsenyicint kezelte – személyes tapasztalatokra hivatkozva nem tekintik helytállónak (*DKH* 1994/3, 129, 98.). Azonban, úgy látszik, ez is az őt körülengő, már halála után keletkezett legenda szerves tartozéka. Viszont valóban, ha a múlttól faggatták, nem szívesen válaszolt, és ismerősei kapacitálása ellenére sem volt hajlandó megírni emlékiratait. Csupán egyetlenegyszer engedett az unszolásnak, amikor beleegyezett, hogy a vele folytatott beszélgetéseket magnószalagra rögzítsék az utókor számára. Ekkor szóba hozta az *Omphalosz*-kört, ám mint olyant, amit a Pétervári Egyetemen a bátyja alapított és párhuzamosan működött az *OPOJAZ*-zal, esetleg némileg azt is megelőzve. Ugyanakkor nem tért ki a csoport vilnai előtörténetére és Julian Okszman nevét sem említette, aki ugyan nem írt paródiákat, de tevékenyen közreműködött, és Lopatto – halálhírért megtudva – úgy nyilatkozott, hogy vele „elveszítette utolsó ifjúkori igaz barátját”.⁴⁰ (Fordítva is igaz: Okszman mostanában különböző folyóiratokban publikált igen terjedelmes episztoláris hagyatékában nem említi Mihail Bahtyint, és Lopatto, amikor bátyját jellemzi, aki „a legnagyobb reményekre jogosított és egyike volt a legzseniálisabb embereknek, akik valaha is éltek a Föld kerekén”, csupán utal arra, hogy kisöccse is ugyanabban a gimnáziumban tanult.)⁴¹

A legfurcsább azonban az, hogy Mihail Bahtyin határozott állítása szerint a parodisztikus művek gépírási verzióban (ahogy ma mondják: szamizdat-formában) terjedtek és soha nem lettek kinyomtatva.⁴² Márpedig a kutatások (és nem csak Edgertoné) *tényekkel* cáfolják ezt az állítást.⁴³

Azért szenteltem olyan sok helyet ennek a szűk szakmai berkekben tárgyalandó filológiai problémának, hogy szemléltessem, nemcsak a mítoszteremtők ködösítenek, hanem maga az alany is hozzájárult a nyilvánvaló ellentmondások szaporításához, mégha el is fogadjuk, hogy nem szándékosan, mert amikor mag-

³⁹ С. Г. Бочаров: Событие бытия. = *Беседы В. Д. Дувакта с М. М. Бахтиным*. М., Издательская группа „Прогресс”, 1996, 7.

⁴⁰ *Пятыё Тыняновские чтения (Тезисы докладов и материалы для обсуждения)*. Рига, „Зинатне”, 1990, 222.

⁴¹ Uo. 232. Ld. továbbá: Christian R.: Nicholas Bachtin and Mikhail Lopatto. Friendship Renewed = *The Wider Europe. Essays on Slavonic Languages and Cultures*. In Honour of Professor Peter Henry on the Occasion of His Retirement. Nottingham: Astra Press, 1992. 1–14.

⁴² *Беседы В. Д. Дувакта с М. М. Бахтиным*. Москва, Издательская группа „Прогресс”, 1996, 55. A továbbiakban erre a kiadványra a szövegben hivatkozunk: Duvakin (megjelölve az oldalszámot).

⁴³ Лущик С. З.: Книгоиздательство „Омфалос”. = *Книга*. Сб.66, Москва, 1993.

nószalagra diktálta ifjúkori élményeit, emlékezete az átélt megpróbáltatások meg az idős kor miatt már itt-ott kihagyott.

Ugyanakkor ebben sem lehetünk egészen biztosak. Hiszen korábban kétségkívül jól vágott az esze. Erről győz meg bennünket, hogy életrajzát is szuverén módon kezelte. A 75. születésnapjára neki szentelt emlékkönyvben olvashatjuk az első orosz nyelvű összefoglalást pályájáról, aminek az első részét – a II. világháború befejezéseig – Vagyim Kozsinov írta. „Mihail Mihajlovics Bahtyin 1895. november 17-én (a régi kalendárium szerint 5-én) született Orjolban, ahol gyermekkorát is töltötte. Apja régi nemesi családból származott, amely a XIV. századtól ismert és egy sor kiemelkedő társadalmi és kulturális személyiséggel gazdagította Oroszországot”.⁴⁴ Az állítást maga a tudós is megerősítette, amikor arról beszélt, hogy egyik őse Nagy Katalin korában 3000 jobbágylelket áldozott az egyik első kadétiskola megalapítására, amely egészen az Októberi forradalomig létezett és a család nevét viselte (csupán azt helyesbítette, hogy ő a pravoszláv naptár szerint valójában november 4-én született). (*Duvakin*, 17.) Mindez persze kitaláció. Amikor erre fény derült, Kozsinov azzal próbált védekezni, hogy a kérdéssel behatóan nem foglalkozott, hanem a nemesi származásra utaló információt Nyikolaj Bahtyinnak az angol nyelvű életrajzából merítette. Mi több, amikor Mihail Bahtyint a származásáról kérdezte: „az valahogy mindig más témára terelte a beszélgetést, ami egyébként sajátossága volt, hiszen magáról nem szívesen nyilatkozott” (*DKH*, 1992/1, 110.). Sz. Sz. Konkin dokumentumokra támaszkodva bizonyítja, hogy a család felmenői kereskedők voltak, a gyerekek apja pedig banktisztviselő (*DKH*, 1994/2, 119–123.). Jól példázza az elszabadult indulatokat, hogy ennek ellenére a szerkesztői megjegyzésben kiemelik, miszerint maga Bahtyin igenis *beszélt* nemesi származásáról, és bármennyire ellentmond is ez a levéltári dokumentumoknak, hozzanak belőlük akár szekérderekyit, „az ő életrajza (nem is beszélve elméleti örökségéről) nem szorítható bele valamilyen szigorúan megszabott koordináta-rendszerbe, mert nem tűri az egysíkúságot, nem mérhető a pozitívista nyilvánvalósággal” (*DKH*, 1994/2, 126.).

Így áll tehát a helyzet jelen pillanatban a bahtyini szellemi örökség elsajátítását és közkinccsé tételét (vagyis hiteles interpretációját) illetően. A bahtyinológusok és a bahtyinizisták egymással ellenséges szekértáborokba tömörültek, és rá sem hederítenek a valós tényekre. Hajba kapnak és vitatkoznak az életrajz homályos pontjain, amelyekből van bőven elég. Meglehet, hogy ezt maga Bahtyin *programozta be* így – jó előre. Ugyanis ő kezdte misztifikálni saját sorsát. 1920. október 6-án kelt önéletrajzában az alábbiak állnak:

„Mihail Mihajlovics Bahtyin.

Szuovorovszkaja utca, 63, Beszkin lakása.

⁴⁴ *Проблемы поэтики и истории литературы (Сборник статей)*. Саранск, 1973, 5. Ezt az információt készpénznek vették Bahtyin külföldi monográfusai is. Ld.: Clark K., Holquist M.: *Mikhail Bakhtin*. Cambr. (Mass.), L., 1984, 16.

1891-ben születtem Orjol városában. 1908-ban fejeztem be Odesszában a 4. számú gimnáziumot. 1908 és 1910 között a Novorosszijszki Egyetem bölcsészkarának hallgatója voltam. 1910-től 1912-ig Németországban tartózkodtam, ahol négy szemesztert végeztem a Marburgi Egyetemen és egy szemeszert Berlinben. 1912 és 1914 között a Pétervári Egyetemen tanultam, amit befejezve az F. F. Zelinszkij vezette klasszika-filológiai tanszéken kaptam állást. 1914-től 1917-ig az egyetemen dolgoztam, valamint a filológiai és a klasszika-filológiai társaságban tevékenykedtem. 1917 és 1918 folyamán a Święcianski fiúgimnáziumban tanítottam, majd 1918 és 1920 között Nyevel városában tanára voltam a másodfokú Egységes Ipariskolának meg a Pedagógus Tanfolyamnak.” (DKH, 1996/3, 165.)

Nem tudni, vajon Bahtyin azért öregíti-e magát és sajátítja ki bátyja – meg Matvej Kagan – egyetemi pályafutásának részleteit, hogy neki tetsző munkát találjon, vagy ez is a karnevál velejárója, amikor az emberek nem a saját valójukat mutatják, hanem álarcban tetszelegnek. Sokan az utóbbi mellett teszik le a voksot. Számomra mégis úgy tűnik, hogy a szemem szedett hazugságot illetlenség csínytevésnek álcázni, mégha megfelelő oka is van. Ezért nem átallok a Bahtyin-hívők hitét megingatni, amikor kijelentem, hogy alapos vizsgálatra szorul tisztázatlan életrajza is, mielőtt belemélyednék írásainak vagy a neki tulajdonított szövegeknek a beható elemzésébe. Mivel nem tudom elfogadni az olyan áhitatot, amit Vagyim Kozsinov érez: „Mihail Mihajlovics kora ifjúságától haláláig nem vált meg Szerafim Szarovszkij ikonjától, és úgy beszélt róla, mint mennyei védőszentjéről... Az is feltételezhető, hogy a két »fővárosból« történő kiűzése után nem véletlenül telepedett le a Szerafimo-Szarovi kegyhely közelében, igaz, ott annak idején Andrej Szaharov munkálkodott a hidrogénbomba kifejlesztésén Lavrentij Berija éber felügyelete alatt... A példátlan, lelket meg-
rázni képes összefonódás, a teljesen összeegyeztethetetlen dolgok egyvelege képezte Mihail Mihajlovics elmélkedésének tárgyát, amely a földkerekségnek eme pontján létrejött. Talán minden túlzás nélkül mondhatjuk, hogy ami itt végbement, ismételten alátámasztja a gondolatot a XX. századi Oroszországról mint annak a világméretű, univerzális küzdelemnek a középpontjáról, fő színteréről, amely Isten és a Sátán között zajlik. Ebből kifolyólag is teljesen törvényszerű, hogy éppen ezen a helyen született Bahtyin nagyszerű életműve...” (DKH, 1993/2–3, 133.)

Ehhez az okfejtéshez – szintén biblikus hangnemben – csak a következő kommentárt szeretném fűzni a *Prédikátor könyvéből*: „Ideje van a kövek elhányásának és ideje a kövek egybegyűjtésének; ideje az ölelgetésnek és ideje az ölelgetéstől való eltávozásnak”.

*

A publikált szöveg részlet egy nagyobb tanulmányból, amely Bahtyin életrajzán túlmenően elemzi mind munkásságát, mind az ún. Bahtyin-kör tevékenységét.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

- ARNETT, Ronald C.: *Dialogic civility in a cynical age: Community, hope, and interpersonal relationships*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1999.
- AVNON, Dan – MARTIN Buber: *The hidden dialogue*. Lanham, MD.: Rowman & Littlefield, 1998.
- BAUER, Dale M. – MCKINSTRY: *Susan Jaret. Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Albany: State University of New York Press, 1991.
- BAUMGÄRTNER, Klaus (hrsg.): *Sprachliches Handeln*. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1977.
- BIALOSTOKY, Don: Dialogic, pragmatic and hermeneutic conversation. Bakhtin, Rorty and Gadamer. = *Critical Studies 1* (1989), 107–119.
- BOCHAROV, S. G.: The Queen of Spades (1974). *NLH 9* (1978), 315–332.
- BONYHAI, Gábor: Hermeneutika és morfológia. = *Literatura 11* (1984), 1: 3–21.
- BREWER, Daniel: The philosophical dialogue and the foreing of touth. = *MLN 5* (1983), 1234–1247.
- BRINK, Andre Philippus: *The novel: Language and narrative from Cervantes to Calvino*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan Press, 1998.
- BUBER, Martin: *The Martin Buber–Carl Rogers dialogue: A new transcript with commentary*. Albany: State University of New York Press, 1997.
- CHERUBIM, Dieter – HENNER, Helmut: *Gespraeche zwischen Alltag und Literatur*. Beitrage zur germanistischen Gespraechforschung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984.
- COBB, John Jr. B. and PINNOCK, Clark H. (eds.): *Searching for an adequate God: A dialogue between process and free will theists*. Grand Rapids, Mich.: W.B. Eerdmans Pub., c2000.
- COLTMAN, Rodney R.: *The language of hermeneutics: Gadamer and Heidegger in dialogue*. Albany: State University of New York Press, 1998.
- CONESA, Gabriel: *Le dialogue molieresque. Étude stylistique et dramaturgique*. Paris: Press Univ. de France, 1983, 487.
- COOPER, John Xiros: Heteroglossia and Textual Power: A Dialogical Reading of T. S. Eliot's The Sacred Wood. = *Critical Studies: A Journal of Critical Theory, Literature and Culture 2* (1–2) (1990), 189–204.
- CZAPLEJEWICZ, Eugeniusz: Dialogika a pragmatyczna teoria dialogu. = *Przegląd Humanistyczny 21* (1977), 6: 19–37.

- CZAPLEJEWICZ, Eugeniusz: Historia literatury jako historia dialogu. = *Przegląd Humanistyczny* 22 (1978), 2: 19–38.
- DĄBROWSKI, Stanisław: W sprawie przedmiotu wiedzy o literaturze. = ZIÓLKIEWSKI, Stefan – HOPFINGER, Maryla: *O współczesnej kulturze literackiej*. = Tom 1. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum, 1973, 129–154.
- DANNEBERG, Lutz – MÜLLER, Hans Harald: Wissenschaftstheorie, Hermeneutik, Literaturwissenschaft. Anmerkungen zu einer unterbliebenen und Beitr. zu einem Dialog über Methodologie des Verstehens. = *DVJG* 58 (1984), 177–238.
- DANOW, David K.: A poetics of inversion: The non-dialogic aspect in Isaac Babel's Red cavalry. = *Modern Language Review* 86 (1991), 939–53.
- DANOW, David K.: Dialogic poetics: Doktor Zhivago. = *Slavic Review* 50 (1991), 954–64.
- DAVIS, James McDowell: Communication and Power: The Existence of Multiple Types of Communication and Their Relation to Multiple Modes of Power. = *Dissertation Abstracts International* 52 (4) (1991), 1308A.
- DORST, John D.: Neck-riddle as a dialogue of genres: Applying Bakhtin's genre theory. = *Journal of American Folklore* 96 (1983), 413–33.
- DUGAST, Daniel: *Vocabulaire et stylistique. 1. Théâtre et dialogue*. Geneve: Slatkine, 1979.
- ELLINOR, Linda: *Dialogue: rediscover the transforming power of conversation*. New York: J. Wiley & Sons, 1998.
- FAND, Roxanne J.: *The dialogic self: reconstructing subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1999.
- FELCH, Susan M.: Paradigms and Perspectives: The Application of Tagmemics and Dialogics to Religious Literary Criticism. = *Dissertation Abstracts International* 52 (4) (1991), 1314A–15A.
- GARRET, Peter K.: *The Victorian multiplot novel. Studies in dialogical form*. New Haven – London: Yale University Press, 1980.
- GONZALEZ, Francisco J.: *Dialectic and dialogue: Plato's practice of philosophical inquiry*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998.
- GRAJEWSKI, Wincenty: Maszyny dialogowe. = *Teksty* 5 (1976), 2: 69–85.
- GRAVIL, Richard: *Romantic dialogues: Anglo-American continuities, 1776–1862*. New York: St. Martin's Press, 2000.
- HANDKE, Ryszard: Odbiorca dzieła jako partner dialogu. = *Teksty* 9 (1980), 1: 37–68.
- HAVERKAMP, Anselm: Lauras Metamorphosen (Eichs: Lauren). Dekonstruktion einer lyrischen Figur in der Prosa der Maulwürfe = *DVLG* 58 (1984), 317–346.
- HESS-LÜTTLICH, Ernest W. B.: *Soziale Interaktions und literarischer Dialog. I. Grundlagen der Dialoglinguistik. II. Gerhart Hauptmanns „Ratten“*. Berlin: Erich Schmidt, 1981.
- HILL, John M. and SINNREICH-LEVI M., Deborah (ed.): *The rhetorical poetics of the Middle Ages: reconstructive polyphony: essays in honor of Robert O. Payne*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press; London; Cranbury, NJ: Associated University Presses, 2000.

- HOLZMAN, Karolina: Z rozważań nad strukturą dialogu. Elementy dialogowe w tekstach ciągłych Lukiana. = *Pamiętnik Literacki* 75 (1984), 3: 163–175.
- IMIG, Barbara Linnerson: Shooting Folly as It Flies: A Dialogic Approach to Four Novels by Charlotte Smith. = *Dissertation Abstracts International* 52 (2) (1991), 548A.
- JACHIA, Paola: La filosofia critica e dialogica di M. Bachtin. = *Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria*. 6/3 (67) (1991), 441–56.
- JOHANSEN, Jorgen Dines: *Dialogic semiosis: An essay on signs and meaning*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- KASPERSKI, Edward: Dialog a nauka o literaturze. = *Przegląd Humanistyczny* 22 (1978), 2: 1–18.
- KASPERSKI, Edward: Dialog w świecie pozorów. = *Przegląd Humanistyczny* 32 (1988), 6: 85–105.
- KASPERSKI, Edward: Genealogia dialogu. Niektórzy konteksty myśli Bachtina. = *Przegląd Humanistyczny* 34 (1990), 1: 36–50.
- KASPERSKI, Edward: Kontra-Bachtin czyli o dialogu u formalistów. = *Przegląd Humanistyczny* 33 (1989), 3: 67–84.
- KASPERSKI, Edward: U źródeł dialogu (Trzy tradycje). = *Przegląd Humanistyczny* 32 (1988), 3: 165–176.
- KIEL, Ewald: *Dialog und Handlung im Drama: Untersuchungen zu Theorie und Praxis einer sprachwissenschaftlichen Analyse literarischer Texte*. Frankfurt am Main – New York: P. Lang, 1992.
- KOROLEVA, Ilze (ed.): *Invitation to dialogue: Beyond gender (in)equality*. Riga: Institute of Philosophy and Sociology, Latvian Academy of Sciences, 1997.
- KRYSINSKI, Wladimir: The pragmatics of dialogue in the theatre of St. I. Witkiewicz. = *Modern Drama* 27 (1984), 64–79.
- KUZMA, Erazm: O sztuce rozmowy. = *Teksty* 2 (1973), 3: 100–111.
- LEECH, Geoffrey N. – SHORT, Michael H.: *Style in fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*. London – New York: Longman, 1981.
- LÉON, Pierre R. – PERRON, Paul (éds.): *Le dialogue*. Ottawa: Didier, 1985.
- LEVI, Albert William: Philosophy as Literature: The Dialogue = *PhilR* 9 (1976), 1–20.
- LITTLE, Judy: *The experimental self: dialogic subjectivity in Woolf, Pym, and Brooke-Rose*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.
- LOADES, Ann and MCLAIN, Michael (eds.): *Hermeneutics, the Bible, and literary criticism*. New York: St. Martin's Press, 1992.
- LORIGGIO, Francesco: Mind as Dialogue: The Bakhtin Circle and Pragmatist Psychology. = *Critical Studies: A Journal of Critical Theory, Literature and Culture* 2 (1–2) (1990), 91–110.
- LUKASIEWICZ, Piotr: Dialog jako metoda badawcza. = *Teksty* 8 (1979), 5: 105–121.
- MACHADO, Irene A.: Bakhtin e o Legado Dialogico do Formalismo Russo. = *Face: Revista de Semiotica e Comunicacao* 1 (2) (1988), 37–50.

- MACOVSKI, Michael: *Dialogue and critical discourse: Language, culture, critical theory*. New York: Oxford University Press, 1997.
- MARKIEWICZ, Henryk: Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści. = *Pamiętnik Literacki* 76 (1985), 2: 83–98.
- MCCALLUM, Robyn: *Ideologies of identity in adolescent fiction: The dialogic construction of subjectivity*. New York: Garland Pub., 1999.
- MCGRATH, Alister E.: *The foundations of dialogue in science and religion*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1998.
- METZING, Dieter (ed.): *Dialogmuster und Dialogprozesse*. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1981.
- MIDGLEY, David (ed.): *The German novel in the twentieth century: Beyond realism*. Edinburgh: Edinburgh University Press; New York: St. Martin's Press, 1993.
- MÜLLER, Wolfgang G.: Das Ich im Dialog mit ihr selbst. Bemerkungen zur Struktur des dramatischen Monologe von Shakespeare bis zu Samuel Beckett = *DVLG* 1982, 314–333.
- NELSON, Nancy and Calfee, Robert C. (eds.): *The reading-writing connection*. Chicago: NSSE: Distributed by the University of Chicago Press, 1998.
- OKOPIEN, Krzysztof: „Państwo” Platona: dialog jako monolog; „Wyznania” Augustyna: monolog jako dialog. *Teksty* 5 (1976), 1: 71–85.
- PEZZOTTA, Alberto: Racconto-monologo e racconto-dialogo: Alcuni problemi di narratologia. *Strumenti Critici: Rivista Quadrimestrale di Cultura e Critica Letteraria*. 6 (3 (67)) (1991), 417–32.
- REIHER, Ruth: Dialog in den Medien. = *Zeitschrift für Germanistik* 11 (5) (1990), 597–600.
- RICHTER, David H.: Dialogism and poetry. = *Studies in the Literary Imagination* F 23 (1990), 9–27.
- SAMPSON, Edward E.: *Celebrating the other: A dialogic account of human nature*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1993.
- SCHLEIFER, Ronald: The space and dialogue of desire: Lacan, greimas, and narrative temporality. = *MLN* 5 (1983), 871–890.
- SIDER, Michael: *The dialogic Keats: time and history in the major poems*. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 1998.
- SLOMSKI, Genevieve: Dialogue in the Discourse: A Study of Revolt in Selected Fiction by African Women. = *Dissertation Abstracts International* 47 (5) (1986), 1721A.
- SULIMA, Roch: *Literatura a dialog kultur*. Warszawa: Lud. Spółdzielnia Wydaw., 1982.
- SZARY, Ewa: Z problematyki wypowiedzi dyskursywnych. = *Trzynadlowski, Jan, ed., Literatura i metodologia*. Wrocław: Ossolineum, 1970, 159–176.
- TARNAY, László: Dialógus és irodalomtudomány (Egy kognitív elmélet problematológiai megalapozása). = *Literatura* 18 (1991), 2: 153–174.
- TEDLOCK, Dennis and MANNHEIM, Bruce (eds.): *The dialogic emergence of culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1995.

- TESITELOVA, Marie: O frekvenci slov v dialogu a v monologu. = *Slovo a Slovesnost* 52 (2) (1991), 109–22.
- TOMASIK, Wojciech: Dialog asymetryczny. = *Pamiętnik Literacki* 76 (1985), 3: 135–157.
- VAN SICKEL, Patricia Lucille: Diderot's Supplement au voyage de Bougainville. A Genettian Analysis. = *Dissertation Abstracts International* 45 (8) (1985), 2543A.
- WALES, Kathleen: Back to the future. Bakhtin, stylistics and discourse. = VAN PEER, Willie (ed.): *The taming of the text. Explorations in language, literature and culture*. London – New York: Routledge, 1988, 176–192.
- WEBER, Ursula: Probleme der Interpretation und Bewertung sprachlicher Aeusserungen = DRACHMAN, Gaberell (ed.): *SBL 2. Akten des 1. Salzburger Kolloquiums über Kindersprache*. Tübingen: Narr, 1976, 357–369.
- WELLS, C. Gordon: *Dialogic inquiry: Towards a sociocultural practice and theory of education*. Cambridge, UK; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1999.
- WITOSZEK, Nina and BRENNAN, Andrew (eds.): *Philosophical dialogues: Arne Naess and the progress of ecophilosophy*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 1999.
- ZARIFOPOL-JOHNSTON, Ilinca: *To kill a text: The dialogic fiction of Hugo, Dickens, and Zola*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Press, 1995.
- ZAVALA, Iris M.: Bakhtin and Otherness: Social Heterogeneity. = *Critical Studies: A Journal of Critical Theory, Literature and Culture* 2 (1–2) (1990), 77–89.
- ZAVALA, Lauro: Para el estudio de la critica dialogica: Bibliografia comentada sobre la obra de Mijail Bajtin = *Version: Estudios* 1991, 191–202.
- ZYLKO, Bogusław – MATZOV, Anna – THOMSON, Clive: The Author-Hero Relation in Bakhtin's Dialogical Poetics. = *Critical Studies: A Journal of Critical Theory, Literature and Culture* 2 (1–2) (1990), 65–76.
- ZYLKO, Bogusław: Kategoria dialogu w humanistyce rosyjskiej XX wieku. = *Przeгляд Humanistyczny* 34 (1990), 8: 137–155.

Összeállította: Bezeckzy Gábor és Kálmán C. György

- АВЕРИНЦЕВ, С. С.: Бахтин, смех, христианская культура. = М. М. Бахтин как философ. М., 1992.
- АВЕРИНЦЕВ, С. С.: Михаил Бахтин; ретроспектива и перспектива... = „Дружба народов” 1988. 3.
- АВЕРИНЦЕВ, С. С.: Примечания к публикации „К философии поступка М. М. Бахтина”. = „Философия и социология науки и техники”. Ежегодник. 1985. М., 1986.
- АКСЕНОВ, А. В.: Внеаходимость и диалог (Философско-эстетическое наследие М. М. Бахтина в свете проблем рецептивной эстетики). = „ДКХ” 1999. 1. 5–46.
- АЛЕКСАНДРОВА, Р. И.: Этическое и эстетическое в творчестве М. М. Бахтина. = „ВФ” 1994.12. 90–97.

- БАБИЧ, В. В.: Две поэтики: Веселовский и Бахтин. = „ДКХ” 1996. 4. 86–101.
- БАБИЧ, В. В.: К истории „символического движения”. Андрей Белый и М. Бахтин. = „ДКХ” 1995. 2. 18–31.
- БАБИЧ, В. В.: Лосский и Бахтин. Опыт сравнения. = „ДКХ” 1994. 4. 34–47.
- Бахтин под маской: 1) В. Н. ВОЛОШИНОВ: Фрейдизм. М., „Лабиринт” 1993; 2) П. Н. МЕДВЕДЕВ: Формальный метод в литературоведении. М., „Лабиринт” 1993; 3) В. Н. ВОЛОШИНОВ: Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., „Лабиринт” 1993; 4) М. М. БАХТИН: Проблемы творчества Достоевского. М., „Алконост” 1994; 5/1) В. Н. ВОЛОШИНОВ – П. Н. МЕДВЕДЕВ – И. И. КАНАЕВ: Статьи. М., „Лабиринт” 1996.
- БАХТИН, М. М.: Архитектоника поступка. = „Социологические исследования” 1986. 2. 80–138.
- БАХТИН, М. М.: Вопросы литературы и эстетики. М., „Художественная литература” 1975.
- БАХТИН, М. М.: Дополнения и изменения к „Рабле”. = „ВФ” 1992. 1. 134–164.
- БАХТИН, М. М.: К философии поступка. = Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М., 1986. 80–138.
- БАХТИН, М. М.: К философии поступка // ПЕШКОВ, И. В.: М. М. Бахтин: От философии поступка к риторике поступка. М., „Лабиринт” 1996.
- БАХТИН, М. М.: Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е. М., „Советский писатель” 1963. Изд. 3-е. М., „Художественная литература” 1972.
- БАХТИН, М. М.: Проблемы творчества Достоевского. Л., „Прибой” 1929.
- БАХТИН, М. М.: Работы 1920-х годов. (Комментарии С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова.) Киев, „NexT” 1994.
- БАХТИН, М. М.: Собрание сочинений, т.5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. (Под ред. С. Г. Бочарова и Л. А. Гогоишвили.) М., „Русские словари” 1996.
- БАХТИН, М. М.: Собрание сочинений, т.2. (Работы 1920-х годов.) М., „Русские словари” 2000.
- БАХТИН, М. М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., „Художественная литература” 1965. (2-е изд. 1990)
- БАХТИН, М. М.: Тетралогия. М., „Лабиринт” 1998.
- БАХТИН, М. М.: Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., „Художественная литература” 1965.
- БАХТИН М. М. (под маской): Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., „Лабиринт” 2000.
- БАХТИН, М. М.: Эстетика словесного творчества. М., „Искусство” 1979.
- Бахтинология. Исследования. Переводы. Публикации. СПб, „Алетейя” 1995.
- Бахтинский сборник I. М., „Прометей” 1990.
- Бахтинский сборник II. Бахтин между Россией и Западом. М., 1991.
- Бахтинские чтения. Философские и методологические проблемы гуманитарного познания. Орел, Изд. ОГГРК 1994.
- Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., Издательская группа „Прогресс” 1996.

- БИБЛЕР, В. С.: Бахтин и всеобщность гуманитарного мышления. = Механизмы культуры. М., 1990.
- БИБЛЕР, В. С.: Диалог. Сознание. Культура. (Идея культуры в работах М. М. Бахтина.) = Одиссей: Человек в истории. М., 1989.
- БИБЛЕР, В. С.: Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., „Гнозис” 1991. 176.
- БИБЛЕР, В. С.: От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М., „Политиздат” 1991.
- БОГАТЫРЕВА, Е. А.: М. М. Бахтин; этическая онтология и философия языка. = „ВФ” 1993.1. 51–59.
- БОНДАРЕВ, А. П.: Карнавал/диалог; онтология и логика М. М. Бахтина. = М. М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. Витебск, 1994. 55–62
- БОНЕЦКАЯ, Н.: „Диалогическая философия”, взгляды М. Бахтина и онтологическое учение о человеке. = Немецко-русский философский диалог. Вып. 1. М., 1993. 101–111.
- БОНЕЦКАЯ, Н. К.: Жизнь и философская идея Михаила Бахтина. = „ВФ” 1996.10. 94–113.
- БОНЕЦКАЯ, Н. К.: М. Бахтин и идеи герменевтики. = Бахтинология. СПб., 1995. 32–42.
- БОНЕЦКАЯ, Н. К.: М. М. Бахтин и традиции русской философии. = „ВФ” 1993.1. 83–94.
- БОНЕЦКАЯ, Н. К.: О философском завещании М. Бахтина. = „ДКХ” 1994. 4. 5–19.
- БОНЕЦКАЯ, Н. К.: Проблема авторства в трудах М. М. Бахтина. = Studia Slavica Hung. 1985. 31.
- БОНЕЦКАЯ, Н. К.: Теория диалога у М. Бахтина и П. Флоренского. = М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии. Вып.1. Ч.II. СПб., 1991. 52–60.
- БОНЕЦКАЯ, Н. К.: Эстетика М. Бахтина как логика формы. = Бахтинология. СПб., 1995. 51–60.
- БОРИСКИН, В. М.: Подлинная жизнь слова. Критика фрейдистской философии культуры в концепции М.М.Бахтина. = Родные напевы. Литературно-художественный сборник. Саранск, 1986.
- БОЧАРОВ, С. Г.: Об одном разговоре и вокруг него. = „НЛО” 1993. 2. 70–89.
- БОЧАРОВ, С. Г.: Событие бытия. „Новый мир” 1995. 11.
- БРАНДИСТ, К.: Политическое значение борьбы с идеями Соссюра в работах школы Бахтина. = „ДКХ” 1995. 2. 32–43.
- БРЕЙКИН, О. В.: М. М. Бахтин и Й. Хёйзинга. Две версии позднесредневекового образа Смерти. = Бахтинский сборник II. Бахтин между Россией и Западом. М., 1991.
- БРОЙТМАН, С. А.: К „внежизненно активной позиции” у М. М. Бахтина. = Хроно-топ. Межвузовский научно-тематический сборник. Махачкала, 1990. 86–96.
- ВАЙМАН, С.: „Три смерти”. Poleмика с М. М. Бахтиным. = ВАЙМАН, С.: Гармонии таинственная власть. М., „Советский писатель” 1989. 280–292.
- ВАСИЛЬЕВ, Н.: М. М. Бахтин или В. Н. Волошинов? К вопросу об авторстве книг и статей, приписываемых М. М. Бахтину. = „ЛО” 1981. 9. 38–43.

- ВАСИЛЬЕВ, Н. Л.: Комментарий к комментариям биографов М. М. Бахтина. „ДКХ” 1995. 4. 157–170.
- ВОЛКОВА, Е. В.: Эстетика М. М. Бахтина. М., 1990.
- ВОЛОШИНОВ, В.: Философия и социология гуманитарных наук. СПб., АСТА-Пресс LTD- 1995.
- ВОЛОШИНОВ, В. Н.: Марксизм и философия языка. (Предисловие к публикации Е. А. Богатыревой.) = „ВФ” 1993.1. 59–83.
- ГАСПАРОВ, М. Л.: М. М. Бахтин в русской культуре XX века. = Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979
- ГОГОТИШВИЛИ, Л. А.: Варианты и инварианты М. М. Бахтина. = „ВФ” 1992.1. 115–134.
- ГОГОТИШВИЛИ, Л. А.: Философия языка М. М. Бахтина и проблема ценностного релятивизма. = М. М. Бахтин как философ. М., 1992. 142–174.
- ГРАБАРЬ, М.: Михаил Бахтин и Вячеслав Иванов. Литературоведческий диалог или взаимное непонимание? = Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph. Heidelberg, 1993. 204–209.
- ГРЖИБЕК, П.: Бахтинская семиотика и московско-тартуская школа. = Лотмановский сборник 1. М., „ИЦ - Гарант” 1995. 240–259.
- ГРОЙС, Б.: Проблема авторства у Бахтина и русская философская традиция. = Russian Literature 1989. Vol.26. 2. 113–130.
- ГРЯКАЛОВ, А. А.: Михаил Бахтин и Ян Мукаржовский. Знаки пути к человеку. = Бахтинология. СПб, 1995. 79–102.
- ГЮНТЕР, Х.: М.Бахтин и „Рождение трагедии” Ф. Ницше. = „ДКХ”, 1992.1. 27–34.
- ЕВТУШЕНКО, Р. А. – ПРОНЯКИН, В. И.: Рефлексия и метод в эстетике М. Бахтина. = Бахтинология. СПб, 1995, 43–50.
- ЕГОРОВ, Б. Ф.: Бахтин и Лотман. = ЕГОРОВ, Б. Ф.: Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., „Новое литературное обозрение” 1999. 243–258.
- ЕГОРОВ, Б. Ф.: Диалогизм М. М. Бахтина на фоне научной мысли 1920-х годов. = М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии. Вып. 1. Ч. I. СПб., 1991. 7–17.
- ИВАНОВ, В. В.: Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. = Труды по знаковым системам 6. Тарту, 1973. 5–44.
- ИВАНОВ, В. В.: Об авторстве книг В. Н. Волошинова и П. Н. Медведева. = „ДКХ” 1995. 4. 134–139.
- ИВАНОВ, В. В.: Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
- ИСАКОВ, А. П.: Философия поступка Бахтина и трансцендентально-феноменологическая традиция. = М. М. Бахтин и философская культура XX века. Вып.1. Ч. I. СПб., 1991. 90–102.
- ИСКРЖИЦКАЯ, И. Ю.: П. Чаадаев – О. Манделъштам – М. Бахтин. (К типологии гуманитарного мышления.) = М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии. Вып.1. Ч.2. СПб., 1991. 70–77.

- ИСУПОВ, К. Г.: Бахтинский кризис гуманизма (материалы к проблеме). = Бахтинский сборник II. М., 1991.
- ИСУПОВ, К. Г.: О философской антропологии М. М. Бахтина. = Бахтинский сборник I. М., 1990.
- ИСУПОВ, К. Г.: Смерть „другого”. = Бахтиология. СПб., 1995. 103–116.
- ЙОВАНОВИЧ, М.: Вячеслав Иванов и Бахтин. = Vjačeslav Ivanov. Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph. Heidelberg, 1993. 223–239.
- К биографии М. М. Бахтина. (Публикация В. Лаптуна.) = „ВЛ” 1991. 3. 128–141.
- КАГАН, М. С.: Идея диалога в философско-эстетической концепции М. Бахтина. Закономерности формирования, духовный контекст и социокультурный смысл. = М. М. Бахтин и философская культура XX века. Вып. I. Ч. I. СПб., 1991.
- КАЗАКОВ, А. А.: Инварианты диалога у Ф. М. Достоевского. = „ДКХ” 1999. 1. 47–58.
- КАРПУНОВ, Г. В. – БОРИСКИН, В. М. – ЕСТИФЕЕВА, В. Б.: Михаил Михайлович Бахтин в Саранске. Очерк жизни и деятельности. Саранск, 1989.
- КОЖИНОВ, В. В.: М. М. Бахтин в 1930-е годы (теория романа как средоточие творчества мыслителя). „ДКХ” 1997. 3. 52–66.
- КОЖИНОВ, В. В. – КОНКИН, С. С.: М. М. Бахтин: краткий очерк жизни и деятельности. = Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. 5–15.
- КОНКИН, С. С.: Михаил Бахтин. (Критико-биографический очерк.) = Проблемы научного наследия М. М. Бахтина. Саранск, 1985.
- КОНКИН, С. С.: О М. Бахтине и его соавторах. „ЛО” 1995. 2. 45–49.
- КОНКИН, С. С. – КОНКИНА, Л. С.: Михаил Бахтин. Страницы жизни и творчества. Саранск, 1993.
- КОРМАН, Б. О.: Из наблюдений над терминологией М. М. Бахтина. = Корман Б. О. Избранные труды по теории литературы. Ижевск, 1992.
- КОРМИЛОВ, С. И.: Особенности литературоведческой терминологии М. М. Бахтина и строение литературно-художественного произведения. = „ДКХ” 1996. 2. 5–22.
- КОСТИН, В. И.: Творческий путь Михаила Бахтина. = Бахтинские чтения. Орел, 1994. 6–15.
- КОТРЕЛЕВ, Н.: К проблеме диалогического персонажа. М. М. Бахтин и В. Иванов. = Культура и память. Третий международный симпозиум, посвященный Вячеславу Иванову. II. Доклады на русском языке. Firenze, 1988. 93–103.
- КУЮНДЖИЧ, Д.: Смех как „другой” у Бахтина и Деррида. = Бахтинский сборник. Вып. I. М., 1990.
- LANNE, J. С.: Античные источники категории „диалога” в философии и эстетике М. Бахтина. = Russian Literature 1989. Vol. 26. 2. 191–217.
- ЛАПТУН, В. И. – ЮРЧЕНКО, Т. Г.: Хронологический указатель к биографии М. М. Бахтина. = М. М. Бахтин в зеркале критики. М., 1995.
- М. М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. Материалы научной конференции (Москва, РГГУ, 1–3 февраля 1993 года). Под редакцией В. И. Махлина. Витебск, Приложение к журналу „ДКХ” 1994.

- М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии. Вып.1. Ч.1–II. СПб., 1991.
- М. М. Бахтин как философ. М., „Наука” 1992.
- М. М. Бахтин – эстетическое наследие и современность. Саранск, Изд-во Мордовского университета, 1992. Ч. I–II.
- МАХЛИН, В. Л.: Бахтин и Запад. Опыт обзорной ориентации. = „ВФ” 1993. 1. 94–115.
- МАХЛИН, В. Л.: Бахтин и западный диалогизм. = „ДКХ” 1996. 3. 68–76.
- МАХЛИН, В. Л.: Бахтин и „карнавализация сознания” гуманитарных наук. = М. М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. Витебск, 1994.
- МАХЛИН, В. Л.: „Диалогизм” М. М. Бахтина как проблема гуманитарной культуры XX века. = Бахтинский сборник I. М., 1990.
- МАХЛИН, В.: Лицом к лицу: программа М. М. Бахтина в архитектонике бытия-события XX века. = „ВЛ” 1996.3. 82–88.
- МАХЛИН, В. Л.: Михаил Бахтин: Философия поступка. М., 1990.
- МАХЛИН, В. Л.: Наследие М. М. Бахтина в современном зарубежном литературоведении. ИЮЛЯ, т.45. 1986. 4.
- МАХЛИН, В. Л.: „Невидимый миру смех”. Карнавальная анатомия Нового средневековья. = Бахтинский сборник II. М., 1991.
- МАХЛИН, В. Л.: Русский неклассический гуманизм 20-х годов XX века (неопознанная пара). = Бахтинские чтения. Орел, 1994. 37–45.
- МАХЛИН, В. Л.: Третий ренессанс. = Бахтинология. СПб., 1995. 132–154.
- МЕДВЕДЕВ, В. И.: Проблема контекста у М. Бахтина и в западной философии языка. = М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии. Вып. 1. Ч. I. СПб., 1991. 118–127.
- МИРКИНА, Р. М.: Бахтин, каким я его знала (Молодой Бахтин). = „НЛО” 1993. 2. 65–69.
- МОРСОН, Г. С.: Бахтин и наше настоящее. = Бахтинский сборник II. М., 1991.
- МУРАШОВ, Ю.: Восстание голоса против письма. О диалогизме Бахтина. = „НЛО” 1995. 16. 24–31.
- МУТАФОВ, Е.: Диалогични взгляд; Бахтин и его готово взъпрятие у нас = Литературна мисъл 1986.1. 31–51.
- Невельский сборник: Статьи и воспоминания. Вып. I. СПб., „Акрополь” 1996.
- НЕСБЕТ, Э. – НАЙМАН, Э.: Формы времени в „Формах времени...” (Хроносомы хронотопа). = „НЛО” 1993. 2. 90–109.
- НИКОЛАЕВ, Н.: „Достоевский и античность” как тема Пумпянского и Бахтина (1922–1963). = „ВЛ” 1996.3. 115–127.
- НИКОЛАЕВ, Н. И.: Издание наследия М. М. Бахтина как филологическая проблема. (Две рецензии.) = „ДКХ” 1998. 3. 114–157.
- НИКОЛАЕВ, Н. И.: Невельская школа философии. (М. Бахтин, М. Каган, Л. Пумпянский в 1918–1925 гг.) = М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии. Вып.1. Ч.2. СПб., 1991. 31–43.

- ОСОВСКИЙ, О. Е.: Бахтин, Медведев, Волошинов. Об одном из „проклятых вопросов” современного бахтиноведения. = *Философия М. М. Бахтина и этика современного мира*. Саранск, 1992. 39–54.
- ОСОВСКИЙ, О. Е.: Монографии, сборники статей, специальные выпуски журналов, статьи, тезисы докладов, посвященные анализу научного наследия М.М.Бахтина (1983–1994). = „ДКХ” 1994. 4 (9). 129–167.
- ОСОВСКИЙ, О. Е.: *Человек. Слово. Роман*. (Научное наследие М. М. Бахтина и современность.) Саранск, 1993.
- ОСЬМАКОВ, М. Н.: Категория „Материальное начало” у М. М. Бахтина. = *Бахтинские чтения*. Орел, 1994. 30–37.
- ПАНИЧ, А. О.: „Любовь к слову” и „любовь к мудрости” в творческом мышлении Бахтина. = „ДКХ” 1997. 3. 67–100.
- ПЕШКОВ, И. В.: *Введение в риторику поступка*. М., „Лабиринт” 1998.
- ПОРТНОВ, А. Н.: *Идея диалогизма сознания в философии и психологии XIX–XX веков*. = *Бахтинские чтения*. Орел, 1994. 59–69.
- ПОЧЕПЦОВ, Г. Г.: *История русской семиотики*. М., „Лабиринт” 1998.
- Проблемы научного наследия М. М. Бахтина*. Саранск, 1985.
- РОБЕЛ, Л.: Бахтин и проблема перевода. = „НЛО” 1995. 11. 37–41.
- РУДНЕВ, В.: *Поэтика модальности*. = „Родник” 1988. 7.
- РУДНЕВ, В.: *Прочь от реальности. Исследования по философии текста*. М., „Аграф” 2000.
- САВИНОВА, Е. Ю.: *Карнавализация и целостность культуры*. = *М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии*. Вып.1. СПб., 1991. 61–66.
- САВЧЕНКОВА, Н.: *Пределы героя в диалогической традиции (Бахтин, Бубер, Кьеркегор)*. = *М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии*. Вып. 1. Ч. I. СПб., 1991. 112–118.
- ТАМАРЧЕНКО, Н. Д.: *Поэтика Бахтина. Уроки „бахтинологии”*. = „ИОЛЯ” 1966. 1. 3–17.
- ТУЛЬЧИНСКИЙ, Г. Л.: *Дважды „отставший” М. Бахтин: поступочность и иррациональность бытия*. = *М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии*. Вып. 1. Ч. I. СПб., 1991. 54–61.
- ТУРБИН, В. Н.: *Карнавал: религия, политика, теософия*. = *Бахтинский сборник*. Вып.1. М., 1990.
- Феноменология и ее роль в современной философии*. (Материалы „Круглого стола”. Участники: А. Г. Вешестов, В. В. Калиниченко, М. К. Мамардашвили, А. В. Михайлов, Н. В. Мотрошилова, В. А. Подорога, Ю. П. Сенокосов и др.) = „ВФ” 1988. 12. 43–84.
- ФЕДОРОВ, В.: *О природе поэтической реальности*. М., „Советский писатель” 1984.
- Философия М. М. Бахтина и этика современного мира*. Саранск, 1992.
- ФРИДМАН, И. Н.: *Незавершенная судьба „Эстетики завершения”*. = *М. М. Бахтин как философ*. М., 1992.

- ФРИШМАН, А.: „Теория коммуникации” С. Кьеркегора и диалогическое мышление М. Бахтина. = М. М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук. Витебск, 1994. 31–38.
- ХАЛИЗЕВ, В. Е.: Речь как предмет художественного изображения. = Литературные направления и стили. М., Издательство Московского университета 1976. 101–114.
- ХОРУЖИЙ, С. С.: Бахтин, Джойс, Люцифер. = Бахтинология. СПб., 1995. 12–26.
- Хронотоп. Межвузовский научно-тематический сборник. Махачкала, 1990.
- ШАЙТАНОВ, И.: Жанровое слово у Бахтина и формалистов. = „ВЛ” 1996.3. 89–114.
- ШЛАЙФЕР, Р.: Обобщающая эстетика жанра: Бахтин, Якобсон, Беньямин. = „ВЛ” 1997. 2. 76–100.
- ШМИД, В.: Вклад Бахтина/Волошинова в теорию текстовой интерференции. = Russian Literature 1989. 230–237.
- ЭМЕРСОН, К.: Против закономерности. Соловьев, Шестов, поздний Толстой, ранний Бахтин. = Бахтинология. СПб., 1995. 117–131.
- ЭМЕРСОН, К.: Русское православие и ранний Бахтин. = Бахтинский сборник II. М., 1991.
- ЭМЕРСОН, К.: Столетний Бахтин в англоязычном мире глазами переводчика. = „ВЛ” 1996.3. 68–81.
- ЭМЕРСОН, К.: Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского. (Диалог достоевсковедов из двух углов. Михаил Бахтин и Роберт Льюис Джексон). = „НЛО” 1995. 11. 19–36.
- ЭТКИНД, А.: Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб., 1993.
- ЯКОВЕНКО, И. Г.: Гуманитарий в меняющемся мире. = Бахтинские чтения. Орел, 1994. 98–106.
- ЯУСС, Х.-Р.: К проблеме диалогического понимания. = „ВФ” 1994. 12. 97–106.

Összeállította: Gránicz István

KÖNYVEK

Gérard Genette: *Figures IV*. Paris, Seuil, 1999, 365.

A francia irodalomtudomány alighanem egyik legjelentősebb ma élő szerzője számos monografikus vállalkozás után ismét gyűjteményes kötetet adott közre, melyben nagyobb részben a hatvanas években megjelentetett két válogatás (*Figures I*, *Figures II*) óta írott tanulmányait, kritikáit s néhány alkalmi írását rendezte össze. Nemcsak a nagy időközt befogó keletkezés ad alkalmat a szerző irodalomról alkotott elképzelésében végbement módosulások követésére, de a kötet elejére helyezett szakmai visszatekintés is ilyen nézőpont érvényesítése felé tereli az olvasást. Annál is inkább, mivel az 1997 októberében papírra vetett szöveget (*De l'œuvre au texte*) mindjárt egy 1961-es kiállításmegnyitó (*Une exposition d'avant-garde*) követi. E rövid ismertetésben a következőkben Genette irodalom- és művészet szemléletének némely komponensére összpontosítom a figyelmet, miközben nem vonatkoztatok el az irodalomtudomány diskurzusaiban végbement átrendeződésektől sem, melyek nemcsak a szerző tájékozódását befolyásolták az utóbbi években, de korábbi műveit is más megvilágításba helyezték az idők folyamán.

Ismeretes, hogy Genette, a tematikus kritika korai hatásától gyorsan eltávolodva, irodalmi szövegek poetológiai értelmezését tartotta szem előtt, azaz nem annyira azok szemantikai összetettségében, de tropológiai struktúrájában kereste az irodalmiság magyarázatát. Az irodalom vizsgálatát így elméleti kérdések kontextusában gondolta el, amikor a jelentés helyett elsősorban annak megképződési módjára figyelmeztet. Az alakzatok működésének vizsgálata részben háttérbe szorította a történeti korszakok kérdését, amennyiben a trópusoknak aligha adható határozott irodalomtörténeti dimenzió. Eközben a poetológus nem általában az irodalomtörténetet, de a történeti diskurzus azon formációit utasította el, amelyek a szövegek interpretációját rajtuk túli tényezőknél (életrajz, szerzői szándék,

társadalmi kontextus) rendelték alá, elfelejtkezve azok nyelvi természetéről. Az értekező néhány évtizede éppúgy, mint mostanság a formáknak az individuumon túli történetében jelölte ki egy korszerű irodalomtörténet terepét, s ezt – mint utóbb munkáiból kitűnik – elsősorban műfajok, témák, szövegtípusok és intézmények alakulásaként képzelte el. Irodalmi történetiségképét nem befolyásolták jelentős mértékben sem a szellemtörténet fölismerései, sem pedig a történelem fiktivitásának, a történetírás alapvetően diszkurzív karakterének következményei, amennyiben a pozitivista tudományosság tárgyilagosság-eszményének jegyében ragaszkodott az irodalom változásainak leírhatóként tekintett történeti tényeihez.

A poetológiai nézőpont kitüntetett érvényesítése a hatvanas években a retorikai alakzatok rehabilitációjának tendenciájához is kapcsolódott, elég felidézni Fontanier *Les Figures du discours* c. traktátusának Genette általi újrakiadását, mely kiadás utószavát (*La rhétorique des figures*) a szerző jelen gyűjteményében újra közölte. Noha az előszóíró mindenekelőtt a rendszerezés szemléleti implikációit igyekszik földeríteni, ahogyan Fontanier nyomán trópus és alakzat között, a katakrézis mentén, különbséget tesz, aligha csupán az „écart”-elmélet cáfolataként vagy egyfajta taxonómikus logika felől válhat érdekessé. Hiszen katakrézis és metafora elválasztása a megnevezés és a helyettesítés közötti differenciára utal, név és figura performatív szerkezetének irreverzibilis viszonyára, ami már irodalomelmélet és nyelvbölcselet érintkezését mutatja meg. Nem véletlen, hogy ebben az időben, a hetvenes évek első felében kezdődött vita a metafora és a katakrézis viszonyáról Derrida és Ricœur között, melyben az előbbi a nyelv performatív önkényének a katakrézisben megnyilvánuló elsődlegessége mellett érvelt, melynek a nyelv valamennyi eleme, így a metafora is ki van szolgáltatva, hiszen a trópusok feltételeként is fölfogható név olyan jelként funkcionál, amit nem előz meg jelelt (*La mythologie blanche*, *Le retrait de la méta-*

phore). Ricoeur viszont azt hangoztatta, hogy az irodalmiságot inkább a metafora innovatív potenciájában, vagyis a nyelv figuratív lehetőségeiben érdemes keresni (*La métaphore vive*). Genette maga nem bocsátkozott ezzel kapcsolatos fejtegetésekbe, ami azzal hozható összefüggésbe, hogy éles határvonalat húzott bölcselet és irodalomkritika között, s saját kompetenciáját ez utóbbira korlátozta, később ugyanakkor az esztétika felé nyitotta ki tájékozódását.

A kötet elejére helyezett szakmai önéletrajz címe, amely nem más, mint az ismert Barthesesszé címének megfordítása, jól példázza a francia tudós érdeklődési körének legfőbb módosulását, nevezetesen a szövegek poetológiai aspektusától az esztétika antropológiai horizontja felé forduló vizsgálódásokat. Fontos ugyanakkor, hogy a poetológia olvasási stratégiája már a harmadik könyvben (*Figures III*) jelentős módosulásokon megy keresztül, amennyien a narratológia, amelynek voltaképpen Genette a hírnevét köszönheti, már lényegében trópusokon túli szövegalkotó elemek rendszerezésére vállalkozott, amikor a narráció módozatainak grammatikáját alkotta meg. Alighanem a *Figures III*-ban figyelhető meg a legjobban, hogy szerzője nem kapcsolja össze egymással az elbeszélő szöveg figuratív összetettségét s narratológiai komponenseit, amely műveletet többek között éppen Riffaterre végzett el narratív szövegek elemzésekor. Genette számos kijelentése magyarázatul szolgálhat e „hiányosság-hoz”, többek között az is, ahogyan különbséget tett poétika és kritika között, arra hivatkozván, hogy az előbbinek nem feladata szemiotikai konstrukciók felállítása, ennél fogva szövegszintek közötti viszonyokkal sem szükséges foglalkoznia. Ebből a szempontból érdekes összevetni az előbb említett gyűjteményben közölt *Métonymie chez Proust* c. tanulmányt az itt olvasható *Matière de Venise* c. Proust-elemzéssel: a korábbi szöveg felismerését, mely szerint a *Recherche* metaforikus hasonlító szerkezeteit kronotopikus érintkezések, azaz a diegézis véletleneire, vagyis nem szemiotikai szükségsszerűségekre hagyatkozó metonímiák határozzák meg, a későbbi elemzés már nemcsak intratextuális eljárásokkal kapcsolja össze, de a szöveg önreprezentációjával is. Velence labirintikus utcáinak – melyekben eltévedve folyton új perspektívából látszik a város – szimbolikus jelentése intratextuálisan, szövegszerű

isméltések révén a holland városokra, sőt Párizsra is érvényessé válik, s így a szövegrészlet egyrészt egymástól különböző városok emblematiszmatikus kontaminációjával, másrészt pedig különböző szövegrészek összeszerelése révén erősíti meg saját szemantikai dimenzióját. Genette szavaival: „A patchwork konstrukció, a szöveges bricolage itt kiteljesednek, mintha Proust hűen össze akarta volna egyeztetni az írást annak tárgyával, és egy puzzle-szerű szöveggel egy emblematiszmatikus város labirintikus rendetlenségét akarta volna mímelni” (262.). Ez a szövegelemző stratégia ismét visszakapcsolja Genette tevékenységét ahhoz, amit ő kritikainak nevez, s amit szakmai visszatekintése szerint első két kötete után hagyott oda.

Ezen a ponton érdemes megjegyezni, hogy a francia értekező a narratológiai kategóriákat kidolgozó *Discours du récit*-ben, az intertextualitás jelölt formációját, főleg a paródiát s rokon műfajait rendszerező *Palimpsestes*-ben, vagy a paratextusok (cím, előszó, mottó, alcím stb.) válfajait számbavevő *Seuils*-ben (ahol egyébként az értelmezéstől elvonatkoztató leíró vizsgálódás egy idő után végtelenen unalmassá válik) olyan fogalmi hálókat konstruált, melyeknek elsődleges célja nemigen lehet más, mint a kritikai, vagyis értelmező tevékenység diszkurzív nézőpontjának finomítása, szubtilissá tétele. Ugyanakkor Genette többnyire elhatárolja magát azoktól az applikációktól, amelyek az általa bevezetett poétikai fogalmakat hozzák működésbe, bár aligha kétséges, hogy irodalmi tevékenységének hatékonysága elsősorban ezen a téren mutatkozott meg. Noha magyarul máig nem jelent meg kötete, a kilencvenes évek honi kritikai szótárában már érzékelhetően jelen van a genette-i poétikai munkák vokabuláriumának jelentős hányada. S ezzel együtt természetesen az az elemzői szempontrendszer is, amely e fogalmakat kialakította. Tanulságos megfigyelni, hogyan képes egy rigorózan leíró elemző stratégia, érveit csakis az adott szöveg kijelentéseire korlátozva megkérdőjelezni Riffaterre Proust-olvasatának egy szövegközi utalásként tekintett allegóriára (Vergilius mint „mon auteur préféré”) hagyatkozó szemiotikai konstrukcióját. Ebből a szövegből talán az is jobban érthetővé válik, miért hivatkozott előszeretettel Genette-re az a dekonstruktív, aki szövegek szoros olvasattal kimutatatható nyel-

vi feszültségeinek feltárásában jelölte ki a korszerű értelemben vett filológia feladatát (vö.: Paul de Man: *Return to Philology*). A retorikai összetettséget ugyanis de Man a szövegek azon egyedüli alkotójának tekintette, amely mint immansztruktúra valamennyiszer szembesíthető az értelmező rávetések totalizáló műveleteivel s akár ki is játszhatja azokat. S ugyan Genette az olvasás poétikai alakzatok mentén megképződő apóriáit mindig egyfajta jelenségelvű osztályozás strukturalista rendjébe helyezte vissza (a határeseteknek többnyire talált egy jó kis kategóriát), szoros olvasatai csak elvétve kerültek el a mondott dolog és a mondás módja közötti lehetséges feszültségeket. Érdekes adalék lehet Genette és a dekonstrukció viszonyához, hogy szakmai visszatekintésében a francia irodalmár mesterei között sorolja fel amerikai kollégáját, Derridáról viszont, akivel évtizedekig ugyanabban az intézetben dolgozott (École des Hautes Études en Sciences Sociales) – ismereteim szerint – egyetlen írásában sem tesz említést.

Az osztályozásra jó példa lehet a szakmai visszatekintésben, önéletrajz és fikció viszonyának érintőleges revíziójakor felidézett, s a *Palimpsestes*-ben bevezetett fogalom, az „autofiction”, ami az olyan formálisan önéletrajzi elbeszélés jelölje, amely egyúttal látványos eltéréseket tartalmaz az író biográfiájától (ld. 32.). Ha felidézzük azt, ahogy Genette Proust-elemzése nyomán de Man önéletrajzi és poétikai olvasás, genetikus és célelvű kauzalitás eldönthetlensége mellett érvel, miközben az önéletrajz mint műfaj szükségszerű fiktivitását a nyelv kiiktathatlan performatív mozzanatára hivatkozva bizonyítja, láthatjuk a genette-i poétika leíró taxonómiája és a dekonstrukció olvasási stratégiája közötti különbséget. Miközben persze a francia irodalmár is elismeri, hogy „minden önéletrajz, szinte elkerülhetetlenül, gyakran tudattalanul vagy rejtve, részben autofikció is, s nehezen látom be, miként lehetne önéletrajzról beszélni anélkül, hogy autofikcióról is beszélnénk” (33.). A pozitivistá leíráselv, alighanem az értelmezői érdekeltségnek s kérdésnek a természettudományok objektivitás-eszményét idéző kiiktatása s a téma dekontextualizálása miatt, néhány helyen valósággal unalomba fullad. A verstani kézikönyvek taxonómiáját láthatjuk viszont abban a tanulmányban, amelyben a szerző a francia költészet strófaeklépkeit rendszerezi, el-

sősorban a versszakok hosszára összpontosítva vizsgálódását (*A propos de strophes*).

A szöveghez való szoros ragaszkodás s a logikai szigor alkalmazásának alighanem legsikerültebb és legszínvonalasabb példája a kötetben az *Égotisme et disposition esthétique* c. tanulmány, ami, néhány szövegrészlet mentén, Stendhal esztétikai nézeteit tárgyalja. Ebben a tanulmányban, mely alighanem a kilencvenes évek elején keletkezhetett, az esztétikai tapasztalat affektív s kognitív meghatározottságainak viszonya foglalkoztatja, Stendhal-passzusok nyomán, az értelmezőt, az a kérdéskör, amivel a szerző először a *Fiction et diction* (1991) lapjain szembesült, s aminek a kilencvenes években monografikus munkát szentelt (a műalkotás létmódját vagy státuszát elemző első kötet, az *Immanence et transcendence* után a *La Relation esthétique* c. könyvet). Az esztétikai ítélet megszüntethetetlen szubjektivitása és a műalkotások megértésének tanítható, kognitív karaktere közötti feszültséget úgy bontja ki Stendhal-passzusokból az elemzés, hogy mindvégig figyelmes marad a szövegek logikai ellentmondásaira, a szövegdinamika működésére. A francia regényírónak azt a kijelentését, amelyben a franciák és az olaszok esztétikai attitűdje között tesz különbséget („Minden pórusommal érzem, hogy ez az ország [Itália – B. T.] a művészetek hazája. A művészetek azt a helyet foglalják el e nép szívében, amit a franciák szívében a hiúság tölt ki.”) minuciózus szövegmunkával és alapos kontextualizálásokkal választja le annak szó szerinti s egyfajta toposszá vált értelmezésétől, bizonyítván, hogy a hiúság mint a másik esztétikai ítéletére való ráhagyatkozás (amit ezen ítélet igazságának belátása, vagyis egyfajta kognitív percepció okoz) éppúgy nélkülözhetetlen komponense – Stendhal szerint is – az esztétikai tapasztalatnak, mint az affekció mozzanatának megoszthatatlansága. A kettőt ugyanakkor olyan dinamikában oldja fel az elemző, amelyben különbségük nem szűnik ugyan meg teljesen, viszont a kogníciónak is a horizontális, az aspektusok végtelen variációjának kiszolgáltatott karaktere válik hangsúlyossá: „Gondolkodni annyit tesz, mint érezni [*Penser fait sentir*]: ez a megállapítás csak akkor paradox, ha az affektívot (vagy emotívot) szembeállítjuk a kognitívval, ha elfelejtjük, hogy a (pozitív) esztétikai ítélet »kéje« elkerülhetetlenül a tárgynak egy »kontemplációjából« következik,

amely tárgy maga szintek és etapok virtuálisan végtelen számát hordozza. Valójában az »esztétikai tárgy« nem más, mint az esztétikai módon, vagyis aspektusainak kimerítetlen sokféleségében tekintett tárgy.” (147.)

Genette az irodalmi alkotások szövegszerű vizsgálataól, azok egyik műfaja mimetikus alkotónak rendszerezésén (narratológia) keresztül, az esztétikai alapviszony általános igényű tárgyalásához jutott el, miközben fokozatosan eltávolodott a retorikai alakzatokra összpontosító nézőponttól, amennyiben többek között a műalkotások befogadásának alapvetően szubjektív természetéből indul ki. Még akkor is így van ez, ha a *L'Œuvre de l'art* első kötetében a különböző művészeti ágakhoz tartozó műalkotások ontológiai státusza között úgy tesz fontos különbségeket, hogy azok anyagszerű, azaz immanens aspektusával éppúgy számol, mint transzcendens, azaz önmagán túlmutató karakterével. Amikor ugyanis – elsősorban amerikai pragmatista teoretikusokra hivatkozva – kijelenti, hogy a műalkotás, melynek léte esztétikai viszonyt feltételez, csakis a befogadás aktusában keletkezhet, nem elsősorban az olvasási stratégiák objektíválható karakterét, sokkal inkább az esztétikai ítélet szabadságát, egész pontosan megoszthatatlanságát hangsúlyozza. Ez a mozzanat tartja távol ezt az elméletet többek között az irodalmi antropológia felé elmozduló recepcióesztétikától is, amely az olvasási stratégiák *viszonylagos* objektíválhatóságából indul ki, miközben az is világosan látszik, hogy az irodalom esetében a retorikai alakzatok korábban meghatározott státusától is el kell vonatkoztatnia ahhoz, hogy az esztétikai fenomenalizációra hagyatkozó ítélet elsődlegessége mellett érveljen.

Az esztétikai ítélelő szabadsága, amit Kantra hivatkozva hangoztat a szerző, olyan tényezőnek bizonyul, ami objektív megalapozhatatlanságával részlegessé változtat minden befogadást, ugyanakkor korántsem végteleníti az olvasás stratégiáit, lévén, hogy ezek konvenciók által konstituáltak.¹

Genette foglalkozik ugyan esztétikai tapasztalat és társadalmi normák problémakörével is, s morális és esztétikai ítélet összefüggéseit is igen szubtilisan elemzi (*Quelles valeurs esthétiques?*), fejtegetéseiből azonban olyan relativizmus bontakozik ki, amelyik – némileg a pozitívizmust idézve – azok összemérhetetlenségére hivatkozva állítja az egyes művészeti korszakok, stílusok, sőt műfajok önállóságát: „a művészeti ítélet nem alkalmazhatja legitim módon egy művészetre, egy műfajra vagy egy stílusra a sikerültségnek azokat a kritériumait, amelyek egy másik művészet, egy másik műfaj, egy másik stílus sajátjai: teljesen szabadon lehet jobban szeretni a gótikát a regénnyel szemben vagy megfordítva, a barokkot a klasszikussal szemben és viszont, de bizonyosan nem lehet ezen stílusok egyikét egy másik »értékei« felől megítélni.” (83.) Ebből az érvelésből nemcsak az olvasható ki, hogy a (művészet)történeti korszakok, mondjuk a művészeti ágakhoz vagy a műfajokhoz hasonlóan, immanens jegyekkel rendelkező, s a jelenbeli befogatótól független (objektív) képződmények, de az is, hogy a befogató esztétikai ítélete is teljességgel eloldódhat mindenféle történeti kontextustól. A relativizmusnak ez az egyes amerikai pragmatista teoretikusoktól (Nelson Goodman, Arthur Danto) átvett, meglehetősen naiv elgondolása éppen azzal nem számol, hogy saját maga sem független a művészetelméleti diskurzusok történeti alakulásától, s hogy az esztétikai ítéletnek ugyan valóban nem létezhet végső megalapozása, az mégsem választható el a kogníció objektíváló mozzanatától, amely mindig kontextuális és történeti. Az esztétikai tapasztalat történeti meghatározottságától elvonatkoztatni egyrészt azt jelenti, hogy a kánonok változásait hagyjuk figyelmen kívül, másrészt pedig – ezzel összefüggésben – ahhoz vezet el, hogy a hagyományt egyfajta tárházként tekintsük, melynek elemei függetlenek egymástól. Ebben az esetben a hagyomány mint a jelen felől látott, s mindig csak konstrukcióként létező alakulástörténet éppúgy

¹ Genette, az esztétikai ítélet relativizmusából s szubjektív karakteréből kiindulva, Kantot is azért bírálja meg, mert meghátrált ezen szubjektizmus következményei előtt: „Kant helyesen elemezte annak lényegében szubjektív karakterét, amit ő »ízlésítéletnek« nevezett, de visszahátrált

az abból következő radikális relativizmus elől, nevezetesen, hogy az esztétikai ítélet, még ha nagy számú individuum osztja is, mindig ezen csoport közös esztétikai diszpozíciójához tartozik, és semmi nem jogosít fel arra, hogy úgy tekintsünk rá mint a priori univerzálisra.” (39.)

nem értelmezhető, mint a jelennek az előzményekre való ráutaltsága.

Aligha meglepő persze, hogy a francia irodalmár, ki kezdetben szövegek retorikai összetettsége felől relativálta az irodalomhoz rendelt s nem nyelvi tényezőkre alapozott történeti konstrukciók érvényét, majd pedig retorikai alakzaton túli, de ugyancsak immanensként kezelt szövegjelenségek osztályozását végezte el, esztétikai munkáiban is érzéketlen maradt az esztétikai tapasztalat történeti aspektusára. Az interpretációs stratégiák időbeli alakulása, vagy a művészeti korszakok leváltódása helyett az a meglehetősen formális kérdés foglalkoztatta hosszan, vajon a sikerületlen műalkotás műalkotás-e (válasza: igen), s hogy a negatív esztétikai ítélet esztétikai-e még (szintén igen a válasz). Genette sajátos ellentmondásba keveredik: az esztétikai ítéletet – mint megalapozhatatlant – kivonja az elméleti vizsgálódás feladatai közül, ugyanakkor annak relativitását teszi tudományos nézőpontja fókuszává, amikor minden ítélet saját kritériumai alapján elismerendő legitimitását hangoztatja. Jelentéses ugyanakkor, hogy ezt az érvelést épp egy festményről (Canaletto: *A kőfaragó udvara*) alkotott – s nem túl összetetten objektívált – esztétikai ítéletek összevetése után fogalmazza meg, vagyis nem érdeklí különösebben az értelmezések meggyőző ereje. A *Figures IV* számos képzőművészeti elemzést tartalmaz, melyek közül talán a *Les deux abstractions* a legsikerültebb, amely absztrakt és figuratív viszonyát elemzi az avantgarde festészetben, s lényegében arra a következtetésre jut, hogy a műalkotás materialitásának a reprezentációtól való eloldása nem szünetelt meg a festmények olvasásába kódolt figuratív struktúrákat. Arthur Danto nyomán a szerző különbséget tesz az avantgarde festészetben formális és materiális absztrakció között, miközben hangsúlyozza, hogy a festmény saját anyagával való azonosulása ez utóbbiban sem úgy áll szemben a figuratív festészettel, mint egy külső tárgy reprezentációja vagy ennek hiánya. Manet *Portrait d'Émile Zola* c. festményét az öntükörszerű önidézetre összpontosítva elemzi Genette (*Le regard d'Olympia*), ami reprezentáció és másolat révén valósul meg, s azt a kérdést teszi fel, mi a különbség aközött, hogy egyszerűen lemásolunk egy képet s hogy reprezentáljuk azt?" (232.) Az értekező a különbséget abban jelöli ki, hogy az

utóbbi, tehát a reprezentáció valamennyi esetben a jelentés bővülését vagy megváltozását eredményezi, szemben a pusztán másolattal (ezt inkább a reprodukció kategóriájába sorolja át), ami az egyszerű sokszorozást jelöli. Noha a Manet-festmény, már a kontextualizálással nyomatékosított kicsinyítő tükör funkció miatt sem kétséges, hogy az első kategóriába tartozik, az elméleti probléma efféle kategorikus megoldásához Genette-nek az idézet olyan elgondolására van szüksége, ami elvonatkoztat annak mechanikus, jelentés nélküli aspektusától, s itt ismét Nelson Goodman fejtegetéseire hivatkozik: „A kölcsönzés nem magától értetődően betű szerinti, hiszen tulajdonképpeni jelentésében az idézet feltételezi a tartalmazást: ahogy Nelson Goodman helyesen rámutat, idézni annyit tesz, mint tartalmazni a jelölletet, s ez fordítva is áll.” (231.) Ez a szemiotikai elgondolás szoros összetartozást lát jel és jelölt között, s némileg ellentétben áll az avantgarde festészet azon eljárásával, hogy a festmény anyagát mint jelölőt függetleníti a reprezentáció mozzanatótól. Egész pontosan az idézet ilyen értelmezése felől inkább jel és jelölt azonosításaként tűnik fel az avantgárd eljárása (az ábrázoló anyag van ábrázolva). Látni való, hogy igencsak távol áll ez a felfogás attól a dekonstrukciós szemléletmódtól, amelyik – a poétikai alakzatok szövegszervező mechanizmusait kitüntetve, s a nyelv alapvetően tropologikus konstitúcióját hangoztatva Genette-re is hivatkozva – nemcsak minden értekező nyelv diszkurzív karakterét állította, de az idézetet s egyáltalán az idézhetőséget az ismétlés azon mechanikus aspektusával hozta kapcsolatba, amely a szemantikai dimenziótól, azaz a reprezentáció mozzanatótól függetlenül működik.

Gérard Genette, s az általa – és persze a ma már elsősorban történelemmel és morálfilozófiával foglalkozó Tzvetan Todorov által – alapított francia poetológiai „iskola” máig távol tartotta magát nemcsak a német recepcióesztétika, de a francia honból induló, s az irodalomértésben az amerikai kontinensen kiterjedő dekonstrukció nézeteitől is. Fontos ugyanakkor, hogy az idők folyamán mindkét irányzathoz módosult a viszonya, s másképpen bírálta azok irodalomról alkotott nézeteit s értelmező stratégiáit. Míg korábban Jass a poetológiát a történeti szociológiához kapcsoló irodalmárként tűnhetett fel a genette-i

teória szemszögéből (elég itt a Genette-tanítvány, Jean-Marie Schaffer némely megnyilatkozására gondolnunk), később inkább az esztétikai antropológia olyan történeti kontextualizálójának látszik, aki a hatástörténetnek megalapozatlan autoritást tulajdonít. Ezzel párhuzamosan, míg eleinte úgy látszhatott, hogy a dekonstrukció bölcséleti kérdések irodalomra való érvényesítőjeként lépi át a poetológia határát, addig manapság az antropológiai perspektíva radikális viszonylagosítása mutatkozhat benne idegennek. nem véletlen tehát, hogy a francia irodalomértés az amerikai pragmatisták fölfedezésével jutott el az irodalom kérdéseitől általános esztétikai problémákhoz, s mind a történeti antropológia német modellje, mind pedig a dekonstrukció azon művelete elkerülte, amellyel az az antropológiát a jelentéstől független létesítő erő (performativitás) mint mechanikus, nem emberi mozzanat – ami persze szintén csakis diszkurzíván hozzáférhető – felől igyekezett viszonylagosítani. Aligha túlzás azt állítani, hogy a francia irodalomelmélet hatása az utóbbi évtized nemzetközi irodalomértésére éppen e tájékozódás miatt is jóval csekélyebb, mint a hatvanas-hetvenes években, s hogy Roland Barthes vagy a korai Genette (kinek e kötetben is olvasható több, a hetvenes évekbeli elemzéseit idéző írása) az ezredfordulón gyakrabban hivatkozott szerzők, mint a francia irodalomtudomány kilencvenes években közölt munkái.

Mindazonáltal elmondható, hogy Genette szemléletmódja s tudósi horizontja hasonlóan következetes szigorral alakult az évtizedek során, mint ami elemzéseit s érvelésmódját mindig is jellemezte, ragaszkodván az elmélet adta diszkurzív mechanizmusok kényszerítő erejéhez. Igazat kell adnunk szakmai önelemzésének, amelyben nem szemléleti fordulatok soraként, sokkal inkább problémák, elméleti kérdéskörök fokozatos addíciójaként, egyfajta metonimikus kiterjedésként jellemzi eddigi tudósi pályáját, ezzel is nagy önismeretről téve bizonyosságot. Ennek szemléltetésére két jellemző kijelentést idéznék a kötetnyitó tanulmányból: „A strukturalizmustól az analitikus filozófiáig, ebben én nem »fordulatot« (conversion) vagy törést látok, de inkább egyfajta komplementer viszonyt.” (44.); „Míndez kétségtelenül ahhoz a megállapításhoz vezet, hogy ötven év alatt egyáltalán nem változtattam vé-

leményt – ami, ha hiszem a mondást, a boldok boldog privilégiuma.” (45.) Ebben a mondatban az önirónia úgy is értelmezhető, mint az önismeret mindenkori részlegességének elismerése, ami a diszkurzív szigor mellett Genette e kötetbe fölvetett írásainak is egyik nagyon rokonszenves vonása.

BÓNUS TIBOR

Margit Sutrop: *Fiction and Imagination. The Anthropological Function of Literature*. Paderborn, Mentis Verlag, 2000, 243.

Az elmúlt évtized irodalomelméleti gondolkodásában az ún. antropológiai fordulat, vagy eredeti – nemzetközi – nevén „antropological turn” meghatározó szerepet vívott ki magának. Először az angolszász iskolák kezdtek a fordulatról beszélni, ma német nyelvterületen is sokat hallani a kifejezést. Az elnevezés azonban már csak koránál fogva is több hagyományt és iskolát takar. Jobb tehát ha először is tisztázzuk, mit ért antropológián, aki a fordulat nyelvét beszéli.

Az irányzat egy csoportjának képviselőit kialakulásától fogva speciális kérdés foglalkoztatta, mely nagyjából úgy hangzik, hogy „mi a fikció lényege?”. A lehetséges antropológiai válasz gondolatmenete, mely az olvasásfenomenológiának sokat köszönhet, nyilván abból a feltételezésből indul ki, hogy a fikció létezése az emberrel magával egyidős és természete alapvetően emberi lényegű. Az antropológia „kifejezés” tehát ebben az esetben az ember fiziológiai, pszichológiai képességére utal és a fikciós szövegeknek olyan tulajdonságára, mely imaginatív szorosan kultúrafüggő jelenségként „képzeli” el a fikció létrejöttét és történetét. Az irodalom elméletében már többször feltett említett kérdésben a „kifejezés” szerint tehát nem másról van szó, mint a „theory of fiction” megírásának egy elengedhetetlen feltételéről, melyet a fikciós vagy narratív szövegek befogadás-történetének taglalásakor feltétlen figyelembe kell venni.

Az ember természetes és kulturális kontextusai természetesen közrejátszanak a válaszok meghallgatásában. Ebből is következik, hogy ez a viszonylag újabb keletű gondolkodói irányzat, mely azóta mind szakirodalmát, mind képvisé-

lőit tekintve fokozott ütemben terjeszkedik, az első abban a tekintetben, hogy most már nemcsak a filozófia és az irodalom tudományterületeinek eredményeit használja fel a fiction-re adott válaszdefiníció(k)hoz; hanem az antropológiai szempontú vizsgálódást is bevonja saját területére.

Az antropológia bevonása az irodalomtudományba tehát nemcsak azt jelenti, hogy az irodalom elmélete egy másik diszciplína felé nyit. Ennél nagyobb téjjei is vannak a témának. Ugyanis olyan kényesen komoly ügyek is felszínre kerülnek, mint az irodalom és az irodalomtudomány nemzeti karaktere. Bár azért az is látható, hogy a nemzeti nyelvekhez erősen kötődő filológusi tradícióknak még korántsem kell megadnia magát az új antropológiai kérdések kedvéért. (Melyet bizonyos körökben a multikulturális társadalom irodalomtudományának is tartanak.) Az „antropológiai fordulat” – most már tágabban értve a kifejezést – által használt legtöbb tézis ugyanis úgy beszél az irodalmat olvasó „egész emberről”, hogy lehetőleg a legáltalánosabb eredményekkel próbálja leírni a narratív szövegek működési lényegét. Vagyis úgy, hogy minél több „nyelven” lehessen használni őt. Az általánosan elmondott dolgok persze csak úgy vezethetnek valódi eredményekhez, ha az olvasás irodalmi antropológiai elmélete képes több (nemzeti) irodalomra is érvényesíthető interpretációs alternatívát kínálni. Ez az igény pedig nyilván akkor működik, ha a kultúrák hasonlóságai mellett a különbségeikre is felhívja a figyelmet. Azt már most kiválóan mutatja Wolfgang Iser egyik alapítótáya könyvének (*Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie* 1991, magyarul Molnár Gábor Tamás fordításában) nemzetközi fogadtatása, hogy a „perspektívának” több kis nemzet irodalmában vannak folytatásai. Csak kettőt említve közülük, az észt és a magyar irodalmat.

Margit Sutrop, az észtországi Tartui Egyetem és a németországi Konstanzi Egyetem kutatónőjének most megjelent könyve szintén kiválóan mutatja, milyen mértékben tarthat számot nemzetközi érdeklődésre az irodalomantropológiája. Persze a kelet-európai és a finnugor kultúrák esetében más okok is közrejátszanak abban, hogy miért mostantól, és miért éppen ebbe a diskurzusba lépnek be kutatóik. Sutrop észt irodalmár és

filozófusnő annak a szerencsésnek mondható fiatal tudósgenerációnak a tagja, aki a volt Szovjetunió tagállamából indulva már nem csak korlátozottan kutathatja saját és más nemzetek irodalmi gondolkodását, hanem különböző ösztöndíjak segítségével tudományterületének nemzetközi vitáiban is részt vehetett és vehet. Mint könyve szerzői életrajzi fejezetében írja, doktori tanulmányait angol, norvég és német egyetemeken folytatta. A könyve eredménye mind témájában, mind gondolatmenetében sokat köszönhet a tanulmányok alatt megismert iskoláknak és tanároknak.

A Fiction and Imagination irányvonala nagyrészt az angolszász és a német irodalomelméleti iskolák nyomán alakul. Margit Sutrop ugyanis a fikciós szövegek antropológiai funkcióját vizsgálja és témáját leginkább az irodalmi szöveg fikcionalitása felől befogadási problémaként jelöli ki. Sutropnak tematikájához nyilván nagy terjedelmű szakirodalom áll rendelkezésére. A könyv tézise ennek hatására igazán nem is egy, hanem két iskola gondolkodásának keresztüztüzében bontakozhat ki. Úgy tűnik a könyv egyik legnagyobb erőnye is ez lesz, a két iskola ütköztetése. Az angolszász analitikus fikcióelméletéről van szó (mely a beszédaktus elméletekkel rokon, illetve annak egyik részterülete) és a német recepcióesztétikáról. De különösen két képviselő eredményeit idézi fel előszeretettel kár, hogy néha elég hosszasan ismételve őket. Kendall L. Walton könyvét *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* 1990. és a már említett Wolfgang Iser. Közös a két szerzőben, hogy nem elégszenek meg a hagyományos reprezentációs felfogásokkal és mindketten funkcionálisan közelítenek a fikcióhoz. Waltson pragmatista nyelvészeti szempontból, Iser leginkább esztétikai-poétikai irányból. A két szerző munkái így ugyan a könyv gondolati magját képezik, mégis – és talán éppen nehéz egyeztetetőségük miatt – Sutrop többször kritikával illeti őket. Legalábbis ilyen hanghordozás jellemző a könyv első fejezetére, a *The Anthropological Turn in the Theory of Fiction-re*, ahol a két nagy iskola-teremtőt hasonlítja össze.

A valódi kérdés azonban már nem nagy általánosságban az irodalom antropológiai funkcióját, annak fenomenológiai és hermeneutikai alapjait, illetve az analitikus hagyomány és az amerikai

beszédaktus elmélet kapcsolatát fogja át. Ezek csupán ismeretelméleti feltételei a következő, második fejezet gondolatmenetének. Itt hangzik el ugyanis a könyv két centrumban álló kérdése. A „mi a fikció?“, és „mi az imagináció?“.

A fikcionalitás és a képzelőerő (Einbildungskraft) kapcsolatát először Arisztotelész próbálta meghatározni. A téma története ettől fogva vitákkal van teletűzdelve. Érvekkel és ellenérvekkel az imagináció eseteiről, fajtáiról, természetéről és leírhatóságáról. Szép számmal vannak rendszerezések Arisztotelészről a fenomenológusokig, Husserl és Sartre csoportosításai, de ide sorolható Wittgenstein és maga Jauss is, akik az imagináció fogalmát többé vagy kevésbé érintették. A könyv mindegyikről szót ejt. De nem kevésbé érintették a témát a kiváló nyelvészek. A fikciós beszéd és a normális beszéd különbsége (Searle, Frege) szintén befolyásolja a narratív irodalmi beszéd-elméletek kidolgozását. Melyet csak azért érdemes említeni, mert Margit Sutrop a második fejezet, a *Fiction and Imagination* célkitűzéseiben azokkal az elméletekkel szeretne egyeztetni, melyek az említett fenomenológiai alapon írták le az imaginációval és a fikcióval kapcsolatos műveletek természetét. Ezek szerint „az imagináció nem mentális aktus, hanem intencionális, van tárgya, viszont nincs uralkodó meghatározottsága, ezért a legkevésbé sem lehet determinált tényezője a fikciós beszéd élvezetének“.

„A fikció meghatározása sokáig a szemantika, a retorika és a stilsztika területére korlátozódott.“ Már csak ebből a sokat ismételt gondolatból is nyilvánvaló, hogy Margit Sutrop nem az irodalom alapkérdéseit próbálja olvasmányokon keresztül feltenni. Hanem a végkövetkeztetéseiben az említett filozófiai hagyomány már begyakorolt értelmezői hagyományát szeretné újragondolni. Anélkül, hogy műveket olvasna. Bátrabban szólva Sutrop katalógusa mindazt összefoglalja, amit e témakörrel már külön-külön elmondott a filozófia és az irodalom. A kitűzött feladat viszonylag harmonikusan valósul meg, akárcsak a két hagyomány egy harmadik érdekében való „antropológiai“ egyeztetése. Végigolvasva a könyvet azonban feltűnő, hogy az irodalom és az imagináció kapcsolatának pél-

dául poétikai vagy retorikai, de történeti értelme alig említődik. A legtöbb kísérlet erre az utolsó fejezetben *The Anthropological Function of Literature* történik. Itt az irodalom olvasóra tett imaginatív és érzelmi-pszichikai hatás-funkciójáról esik szó. Coleridge, Lobsien és Jauss azon tételei hangzanak el és kerülnek a vizsgálat középpontjába, melyek az irodalmi mű olvasójára tett emocionális hatást vizsgálták. Az esztétika történetének olyan jelenségeit veti össze Sutrop, melyek az olvasó és az olvasás illúzióját próbálták leírni ill. – akár történetileg is – meghatározni. Ezen illúzió létrehozását (Lobsien), a hőssel való azonosulás esztétikáját (Jauss) és a legtöbbet idézett Coleridge-i tételt, a művet befogadó ‘suspension of disbelief’ készségét. A fejezet próbál rávilágítani, hogy igazából egyik elmélet sem tudta összefüggésbe hozni az imagináció folyamatát az érzellemmel, mert ez utóbbinak mindig csak másodlagos szerep jutott. Sutrop szerint a fikció olvasása az egyes ember imaginatív képességével magyarázható, egyik alapvető jellemzője, hogy mindkét funkciót képes betölteni. Ezt pedig egy nagyon szép példával bizonyítja, az *Anna Karenina* szomorú alakjának „olvasásával“. Még hozzá úgy, hogy végkövetkeztetéseiben az emocionális – elsődleges – hatás többször megszakítja, de át is hatja az imaginációt. „Ezek szerint“ Az irodalmi szöveg működésének tehát alapvető lényege az olvasó imaginációs képességének különböző funkciókat ellátó erejében van. „Ezért minden egyes olvasás más és más jellemzőkkel zajlik, az olvasó valóságától függően“, mondja a könyv konklúziója. Egyik részről világosak Sutrop eredményei. Amit én mégis hiányoltam, nemcsak ebben a befejező fejezetben, hanem már a korábbiakban is, hogy a könyv filozófiai és tematizáló/kategorizáló érdekei elnyomják az irodalom és az ember vonatkozásában (is) felkínált puhább gondolkodást. Nem sikerült tehát elkerülnie az olyan általános beszédet az irodalmi antropológiáról, mely az összetevőket: az elbeszélőt, az olvasót, a szereplőket, a szövegformálást, a retorikát és ezek kulturális összefüggéseit néhol felületesen kezeli.

Neukirchen, Thomas: *Inscriptio. Rhetorik und Poetik der Scharfsinnigen Inschrift im Zeitalter des Barock*. Niemeyer Verlag, Tübingen, 1999, 298. (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 152.)

Az antikvitás irodalmában gyökerező, a humanizmus idején újraéledő s a barokkban virágkorát élő sajtósági költői műfaj bemutatására vállalkozott a szerző. Könyve bevezetésében mindenekelőtt példákat sorakoztat a rövid, csattanós, feliratszerű, „középtengelyes” sorrendezésű versformára: Martin Opitz, Christian Weise, Daniel Casper von Lohenstein, Johann Frischmann, Georg Christoph Lichtenberg és mások költeményei szemléltetik a műformát. Az *Inscriptio* természetesen a barokk idején a legkülönbözőbb kontextusokban szolgálta a reprezentációt: festmények, épületek, grafikus ábrázolások, kertek és ünnepi alkalmakra berendezett színpadok dekorációjaként egyaránt jelentős szerepet kapott az élelméjűsre alapozott felirat (*scharfsinnige Inschrift, inscriptio arguta*), amely a művészi hatást didaktikus tantétellel kívánta kombinálni. Ebből az igényből fakadt az ilyen rövid költői szövegek sajátos nyelvvezete (*stilus lapidarius*), amely azonban rendkívül közkedvelt lett a XVII. században, főként az olasz és német fejedelmi udvarok világában. A szerző elsősorban e műfaj retorikai és poétikai megalkalmazottságát, elméleti hátterét kívánja feltárni könyvében, mivel összefoglaló munka e témában még nem készült, bár számos rész tanulmány érintette a *stilus argutus* jelenségét.

Az *argutia* elméletének kidolgozásában főként a jezsuita irodalomteoretikusok jártak élen. A könyv második fejezete az idevágó neolatin költői teóriákat és gyakorlati megjelenési formákat tekinti át. Elsőként a polihisztor Jakob Masen (Masenius) adott rendszeres áttekintést a témáról *Ars nova argutiarum* címmel kiadott művében (1649). Ő az *argutiát* önálló *ars* rangjára emeli, kötetlen beszédmódnak (*oratio solutus*) tartja. Részletesen katalogizált előírásokat is ad a német jezsuita az *inscriptio arguta* szerzésére és szövegformáira vonatkozóan, elkülöníti azt az epigrammától, noha azzal közös vonásait is említi. Szerinte a történetírásban is hasznos a „*stylus historicorum argutus*”, a szereplők dicsérete vagy kárhoztatása esetén különösen, exemplumszerű dekorációjával járulhat hozzá a múlt erényeinek és hibáinak megvilágításához, az olvasó lenyűgözéséhez.

Másik kiemelkedő elméletírója az „élelméjűségnek” Emanuele Tesauro, aki *Il Cannocchiale Aristotelico* címmel közzétett értekezésében (1654) továbbépítette az *argutia* tanát. Határozottan elkülönítette az antik előzményektől kortársainak *inscriptio*-költészetét, az utóbbi szerinte a stílus eleganciájára, a *conchetto*-ra helyezi a hangsúlyt, nem csupán a tartalom igazságának erejére, miként az a római korban történt. Az olasz jezsuita a retorika és a poétika között jelöli ki az *ars lapidaria* helyét, nézete ebben különbözik Masen felfogásától. A két teoretikus tanának összevetésével külön alfejezet foglalkozik, amelyben Neukirchen megállapítja, hogy a két elméletíró egymástól függetlenül alakította ki tanainak rendszerét, nem igazolható tehát az a korábbi hipotézis, amely szerint ismerték volna egymás munkáját. Masen és Tesauro traktátusai élő írói gyakorlat elméleti hátterét alkották meg. Ez a *praxis* Tesauro igen termékeny *inscriptio*szerzői tevékenységének kezdetétől (1619) Christian Weise szintézisének megjelenéséig (*De argutis inscriptionibus libri II*, 1678) élte virágkorát, ekkor még latinul írták a feliratversek szövegeit.

A harmadik fejezetben kerül sor a műfaj német nyelvű darabjainak elemzésére. Weise és Harsdörffer mellett itt kap helyet külön alfejezetben a Nádasdy Ferenc támogatásával kiadott *Mausoleum* (Nürnberg, 1664) versanyagának méltatása. A magyar királyok és vezérek dicsőítésére készült latin szövegeket Sigmund von Birken fordította németre, közülük néhányat Neukirchen professzor a *stilus lapidarius* és az *inscriptio* műfajának tipikus példaként mutat be (182–183.). A német nyelvű anyag áttekintését Friedrich Andreas Hallbauer rendszerező igényű antológiájának (*Teutscher sinnreicher Inscriptionen*, 1725) ismertetése zárja, ez közel félezer lapon át közölte a német szerzők idevágó műveit, de ez a reprezentatív gyűjtemény egyben a műfaj búcsúját is jelentette német nyelvterületen. Az *argutia*-mozgalom a XVIII. század első felében egyre többet vesztett erejéből, a divat múlóban volt, mind több kritikát kapott az élelméjűség mesterkéltté vált keresése, s a korai felvilágosodás az eszmék és szövegek megváltozott viszonyát hozta magával.

A kései barokk kor magyarországi alkalmi költészetének (különösen képverseinek) vizsgálatában feltétlenül érdemes lesz Neukirchen eredményeit

figyelembe venni, mivel a „feliratköltészet” egyes alapművei a hazai jezsuita könyvtárak listáin is nagy számban szerepeltek (pl. Aloysius Juglaris *Elogia* címen igen sok kiadást megért könyvei, s ugyanígy Masenius munkái is).

A kötetet rendkívül gazdag (mintegy 30 lapra terjedő) bibliográfia egészíti ki s teszi igen jól használhatóvá a jövőben mindazok számára, akik a barokk poézis e jellegzetes műfajának, reprezentatív szövegformájának, valamint az ennek megfelelő *stilus lapidarius* különféle variációinak kutatásával kívánnak foglalkozni.

BITSKEY ISTVÁN

Peter Ekegren: The Reading of Theoretical Texts. A critique of criticism in the social sciences. Routledge, 1999, 207.

Peter Ekegren 1999-es könyvében abból a tényből indul ki, hogy a szövegértelmezés kérdései a 70-es évek után ismét kizárólag az irodalomelméleti szakembereket foglalkoztatták, amennyiben a társadalomtudományok művelői, miközben elismerték kutatásaik elméletfüggőségét, a szövegek jelentését adottak tételezték, az interpretáció különbségeit pedig a tudatlanság és az előítéletesség számlájára írták. Ekegren, a svédországi Örebro Egyetem Társadalomtudományi Tanszékének tanára, az irodalomelméletek és a filozófia újabb fejleményeire alapozva megvilágítja a társadalomtudományok és a szövegértelmezés kapcsolódási pontjait, és kimutatja, hogy miképpen jönnek létre adott elméleti szöveg különböző olvasatai.

A bevezető fejezetben (*General Introduction*) Ekegren kifejti a társadalomtudományokban alkalmazott szövegértelmezési eljárásokkal szemben érzett elégedetlenségét, és részletezi könyve megírásának indokait.

A második fejezetben (*The social sciences and criticism*) a szerző rámutat, hogy a társadalomtudományok elméleti szövegeinek olvasására az „ártatlanság” jellemző, amennyiben az kifejezetten reflektálatlan, nem problematizált és hangsúlyosan nem a szöveg, hanem az olvasó elméleti előfeltevéseire alapoz. Ennek a gyakorlatnak a zavaró következményeit (bizonyos fogalmak többféle értelmezését) Adam Smith és David Ricardo

klasszikus szövegeinek kanonikus olvasataival illusztrálja. A jelenséget magyarázva Ekegren Kuhn, Feyerabend, Hanson és Althusser elméleteire támaszkodik, és amellett érvel, hogy nem létezik ártatlan olvasat vagy semleges megfigyelés.

A harmadik fejezet (*Language and criticism*) a nyelv funkcióival, az irodalmi és a referenciális nyelv (használat) megkülönböztetésének problémáival foglalkozik. A szerző kifejti, hogy a tudomány nyelvének olyan elképzelése, mely azt átetszőnek tekinti, vezet ahhoz, hogy a tudományos szövegek olvasását a szépirodalom befogadásától alapvetően különböztönek tartjuk. Az irodalmi szöveg olvasásának problematikusságával szemben a tudományos nyelv transzparens és referenciája a valóság. A szerző a modern megfontolások figyelembevételével megvizsgálja a szétválasztás alapjait, majd állást foglal a megkülönböztetés ellen. Egyik fontos érve a tudományos nyelv ilyen „naiv” felfogása ellen a különböző, egymásnak gyakran teljesen ellentmondó iskolák léte.

A negyedik fejezet (*The teleological mode of reading*) az olvasás egy intencionális modelljének kritikáját adja. Az intencionalizmus általános kritikai visszhangjának áttekintése után Stephen Savage teleologikus olvasásmódját vizsgálja meg, mely a szöveg jelentését a szövegben kívül keresi, és az individuális szöveget mindig valamiféle végső textushoz való viszonyában vizsgálja. Ez a felfogás fontos következményekkel jár a szerzői funkcióval kapcsolatos elképzelésekre is, hiszen a szerző így az egység biztosítója lesz. A teleologikus olvasásmód sajátosságait Michael Dummett *The interpretation of Frege's Philosophy* (1981) című könyvének elemzésével mutatja be. Ekegren kifejti, hogy Dummett olvasásmódja figyelmen kívül hagyja a szöveg bizonyos specifikumait az egységesség érdekében, és így ez a technika nem alkalmas „szoros olvasat” produkálására.

Az *Interpretation and the harmonious whole* című fejezetben a szerző amellett érvel, hogy az egységesség mítosza a legtöbb olvasási stratégiára jellemző, és éppen ez nem kedvez a szövegértelmezésnek. Ezt Pierre Macherey *Theory of Literary Production* című 1978-as könyvéből vett fogalom, az „interpretáció téveszméje” két szempontú vizsgálatával igazolja. Egyrészt Macherey szerint az interpretáció nem hoz létre semmi új tudást a szövegről, hiszen feladata a szöveg megtisztításán keresztül a rejtett, de már ott lévő, már el-

mondott dolog újrafogalmazása. Másrészt az interpretáció (az új-kritika, a hermeneutika és a strukturalizmus által használt értelemben egyaránt) azon az ideán alapul, hogy a szöveg egységes és harmonikus egész, melynek egy jelentése van. Az egy jelentés utáni kutatás eredménye, hogy az olvasó kénytelen figyelmen kívül hagyni a szöveg néhány fontos sajátosságát: az ellentmondásokat, az ambiguitásokat stb. A szöveg megtisztul az interpretációs folyamatban, melynek alapvető jellegzetessége, hogy kiindulópontja nem az a kérdés, hogy milyen a szöveg, hanem, hogy milyennek kellene lennie az olvasó szerint.

Ezek után Ekegren rátér Felix Vodička prágai strukturalista elméletének analizésére. Vodička az egymástól eltérő értelmezési lehetőségek magyarázatát keresi úgy, hogy a szöveget egységes egésznek tekinti. Ezt a felfogást nagyban befolyásolta Ingarden, akitől Vodička átveszi a konkretizáció fogalmát. Ennek a fogalomnak a vizsgálata kapcsán a szerző kimutatja, hogy a szövegbeli eldöntetlenség és lehetőség mi módon segít megmagyarázni, hogy az adott szöveg hogyan engedi, sőt követeli meg a különböző olvasatokat: a szövegek az *olvasás* preszuppozícióitól függően a megértés aktusában különbözőképpen realizálódnak.

Az utolsó fejezet témái a szövegbeli eldöntetlenségek, lehetőségek, hiányok és ambiguitások. Ebben a részben a szöveg-mechanismusok megértésének sajátos lehetőségét ajánlja a szerző, mellyel megpróbálja kiküszöbölni a korábbi fejezetekben vázolt hibákat, tévedéseket. Szerinte az elméleti szöveg jelentésgeneráló rendszer, intertextuális közeg, melyben a jelentések létrejötték szerepet játszanak a poliszmák, a polivokális intertextusok, az eldöntetlenségek, az üres helyek stb. A szöveget diszkurzív térhez kapcsolódó szintagmatikus sorozatnak tekintve Ekegren javasolja a diszkurzív tér fogalmának (és ezzel analóg módon a teoretikus rendszereknek) szintagmatikus és paradigmikus részre való felosztását. Utóbbiba tartoznának az ellentmondások és „hibák”, melyek más teoretikus rendszerek szintagmatikus sorozataiból állnak. A hiányok és az eldöntetlenségek realizációja az olvasó feladata. Az ezeket figyelembe vevő olvasat feltárja a szöveg paradigmikus kiszólásait, és lehetővé teszi azok megértését egy másik elméleti rendszer felől. A szöveg szubverzív implikációi

jelentik a paradigmátikus ugrást. Ahol csak lehetséges, az olvasó spontán módon hajlamos lesz az ugrás megtételére, elhagyva az adott szintagmatikus rendszert a saját elméleti linearitásáért, és a szöveget a saját elmélete felől fogja olvasni. Amennyiben ez a tendencia a szövegegység keresésének vágyában van kódolva, úgy nem kelthet meglepetést, hogy a különböző olvasásmódok erősen eltérő olvasatokat produkálnak. A szöveg-olvasó kapcsolat ilyen megértéséhez szükséges, hogy a szöveget jelentések hierarchizált rendjeként fogjuk fel, ahol minden domináns elméleti rendszer pozíciója ingatag a saját maguknak teret követelő szubverzív elemek játékának következtében.

Összességében úgy tűnik, Ekegren könyve valóban hiánypótló munka, amennyiben érzékenyen látja meg az elméleti szövegek olvasásában rejlő problémát, és a kitűzött célokkal összhangban jól argumentált választ ad rá. Bár példáit a társadalomtudományok köréből veszi, olvasási stratégiái, interpretációs technikái és javaslati tanulságok lehetnek a vázolt elméleteket az irodalomtudomány felől olvasó közösség számára is.

MEDGYES TAMÁS

Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen. Hrsg. von Valeria Heuberger, Arnold Suppan, Elisabeth Vyslonzil. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1999, 261.

1994 júniusában rendezték meg Salzburgban azt a nemzetközi tudományos ülészakot, amelynek céljaul a soknemzetiségű európai régiók interdiszciplináris módszerű vizsgálatát tűzte ki a rendező, a bécsi Ost- und Südosteuropa-Institut. Számos ausztriai tudományos intézmény (köztük a Bulgarische Forschungsinstitut in Österreich) társrendezőként csatlakozott a programhoz, ami a téma multiethnikus jellegét tekintve teljes mértékben indokoltnak mondható. A tárgyválasztás időszzerűsége aligha szorul indoklásra: a soknemzetiségű európai régiók kulturális élete, kölcsönös együttműködése, komparatív tudományossága számos olyan kérdést vet fel, amely csak eszmecserek és tanácskozások sora révén

tisztázható. A salzburgi konferencia kötete először 1998 tavaszán jelent meg, s rövidesen a nagy érdeklődés szükségessé tette mostani, második kiadását.

A kötet 23 tanulmányt tartalmaz, a szerzők többnyire történészek, etnológusok, irodalom- és egyháztörténész szakemberek, de van köztük politológus, publicista és jogász is. Valóban interdiszciplináris így a vizsgálódás, amely olyan területekre terjed ki, mint Csehország, Szilézia, Szlovákia, Kelet-Galícia, Bukovina, Erdély, Vajdaság, Bosznia-Hercegovina, Koszovó, az Alpok-Adria régió, Tirol és Svájc. Már ez a felsorolás is mutatja, hogy valamennyi tanulmány speciális helyzetet vizsgál, s miközben számos információt nyújt, általánosítható megfigyelésekre is alkalmat ad. A legfőbb tanulság talán mégis az, hogy elengedhetetlen a régiók múltbeli és jelen helyzetének pontos megismerése, mert enélkül régen beidegződött mítikus elképzelések, sztereotípiák, ellenségképek irányítják a közvéleményt, s igen sok konfliktust szülnek feleslegesen. Parancsoló szükségszerűség tehát napjainkban a multietnikus kultúrák előítéletek nélküli történő kutatása, s ehhez a jelen kötet igen jelentékeny hozzájárulást nyújt.

Az irodalomtudomány oldaláról Reinhard Lauer tanulmánya vizsgálja a másság megjelenítési formáit. Kiindulási pontja az, hogy a mindenkori irodalom alapstruktúráját alkotja az azonosság és másság kettőssége, ami grammatikai és szövegszerkezési szempontból az egyes szám első („das eigene Ich”), ill. harmadik személye („Er”) révén nyilvánul meg, s ez a különféle műnemeket is elkülöníti. Az előbbi alapján fejlődik ki a kollektív azonosságtudat, amely önmagát másokkal szemben határozza meg. Ez főként szociokulturális jellegzetességek révén jutott kifejezésre a történelem során: más nyelv, vallás, habitus, szokásrend, etika, társadalmi helyzet. A szerző Sklovszkijra hivatkozva mondja, hogy az irodalmi fejlődés motorja volt mindig is a másság tapasztalatának (Verfremdungsverfahren) felismerése és megjelenítése. Az idegenség, az idegen alakjának megformálása két alapvető irányban fejlődött: az egyik volt a „barátságos idegen”, a vendég, a távoli barát képe, a másik viszont ennek az ellenkezője, a konkurens, a rivális fellépése, ettől pedig már csak egy lépés az ellenségkép (Feindbild) megrajzolása. Ez utóbbit segítették elő az irodalmi

sztereotípiák, klisék, a közvéleményt formáló és befolyásoló röpiratok, röplapok, a populáris népkarakterfestések, s ezeknek elterjedése sokszor vezetett káros következményekhez. Ennek alapmodelljeit a szerző több példa révén is bemutatja, főként sláv és német irodalmi anyag alapján, s az idegenábrázolás számos szövegformálási lehetőségére is utal vázlatosan (humor, szatíra, paródia, intelm stb.).

A kötet többi tanulmánya ugyancsak gondolatébresztő hozzájárulás a komplex kérdéskör vizsgálatához. Három szerző is sokoldalúan közelíti meg a romániai etnikai sokszínűség problémáit. Miskolczy Ambrus az erdélyi idegenképet vizsgálja, számos szélsőséges példára utalva. A románság részéről tapasztalható sztereotípiákról értekezik két román szerző (Othmar Kolár, ill. Petru Forna, aki a konferencia idején Románia ausztriai nagykövete volt), az utóbbi kifejezést ad reményének, mely szerint az ellenséges sztereotípiák fokozatosan el fognak halványulni, s nem adnak tápot a jövőben valódi szembelenlítésnek. Ez utóbbihoz azonban érdemes egy észrevételt hozzáfűzni. Az egymást gúnyoló népkarakterológiai klisék csak úgy mosódhatnak majd el, ha tisztázódik a múlt néhány történeti alapkérdése. Az például minden történeti ténynek ellenmond, ha a „székelyek elmagyarosításának folyamatáról” (179.) esik szó, hiszen köztudott tény, hogy a székely székek csak közigazgatásilag, nem pedig nyelvileg különültek el Erdély lakosságán belül.

Sokoldalú és objektív áttekintést ad a szlovákiai multietnicitásról Dušan Kovač, aki a szlovákiai kultúrának etnikai és vallási tarkaságát, összetettségét hangsúlyozza, s e téren a megkezdett párbeszéd és történelmi kutatás feltétlen folytatását tartja fontosnak. Ezt az álláspontot a multikulturális régiók értelmiségének valamennyi felelős tagja remélhetőleg egyetértéssel nyugtázza. Sokat tehet ennek érdekében a közös történelmi tankönyvírás, amelynek kérdéskörét és jelenleg meglévő nehézségeit Stier Miklós tanulmánya mutatja be. Csak remélni tudjuk, hogy az általa említett osztrák javaslat a nemzetközi együttműködéssel készítendő *Közép-Európa története* című tankönyv megírása megvalósítható lesz s talán nem is a túlzottan távoli jövőben.

Heinrich Lausberg: *Opera Minora: romanische Sprachwissenschaft; romanische Philologie und Rhetorik; Textanalyse*. Hrsg., eingeleitet von Arnold Arens. (Mit einem Anhang „In memoriam Heinrich Lausberg“). Stuttgart: Steiner, 1993, xii, 775.

1992-ben hunyt el Heinrich Lausberg; tudományos hagyatéka mind terjedelmére, mind tartalmi tágasságára nézve monumentális: például csak a nagymonográfia műfajában 13, részint többkötetes munkája jelent meg. A *Romanische Sprachwissenschaft*, majd az olaszra, spanyolra, portugálra lefordított, időközben 10 kiadást is megért *Elemente der literarischen Rhetorik*, továbbá a mintegy 1000 oldalas, spanyolul, angolul és franciául is olvasható *Handbuch der literarischen Rhetorik* a nyelvtudósok és az irodalmárok számára egyaránt a felkészülés aligha mellőzhető kellékévé váltak. Hangsúlyos említést kívánnak az *Ave maris stella* himnuszról, Paul Valéry *Les grenades* című szonettjéről írott munkái, amelyek a „szövegetimológia” módszerével tették láthatóvá e költemények értelemkövetítő eljárásait és utalástartalmait.

A szerző rövidebb írásait összegyűjtő kiadás lehetőségét 1988-ban kínálta fel a Steiner Verlag Lausberg számára, aki szívesen élt is azzal. A gyűjteményes kötetből azt remélte, hogy a román filológia legkülönbözőbb rangos orgánumaiban szétszórtan heverő tanulmányai minden érdeklődő számára hozzáférhetővé válnak; az írások egymás kontextusával erősödve fejtik ki hatásukat. A kötetet gondozó Arnold Arens az előszó tanúsága szerint külön üdvözlésre méltónak tartja, hogy az „Opera Minora” a tudománytörténet számára is szolgálhat tanulságokkal. A kötet hármas tagolása világosan dokumentálja Lausberg kutatási érdeklődésében a fő súlypontok temporális áthelyeződéseit; az egyes periódusokon belül pedig az válik láthatóvá, hogy milyen újabb és újabb felismerések, eredmények származtak ugyanannak a vizsgálati tárgynak a folytonos faggatásából.

Tudományos pályája első tematikus harmadában a romanisztikán belül Lausberg a nyelvtudománnyal foglalkozott, szűkebben a történeti fonetika területével, ahol a vokalizmust tette meg fő érvelési-hivatkozási terepévé. Módszere strukturalista; 1939-es briliáns disszertációjában

(*Die Mundarten Südlukaniens*) de Saussure (vagy akár Trubeczkoi) értelmében beszél a diakrónia és szinkrónia kölcsönös aspektusairól, amit a dél-itáliai nyelvjárások hangjelenségein szemléltet. Kötetünk első egysége azt a tíz nyelvészeti tanulmányt közli, amelyek zöme 1947 és 1951 között jelent meg, kontextust adva az 1956-os monográfia (a gyorsan standardművé lett *Romanische Sprachwissenschaft*) három kötetének. A rendszerkényszer, a komplementaritás, a pragmatizmus, a diakronikusan adódó nyelvéllapok szinkronikus átrendeződése – ezek a munkák (*Über Wesen und Aufgaben der Phonologie: Eine Einführung; Zum romanischen Vokalismus; Beiträge zur italienischen Lautlehre*) kulcsfogalmi. Azokra a megoldatlanságokra adnak választ, amelyeket Lausberg tanára, a pozitivista Gerhard Rohlfs halmozott föl historikus, földrajzi alapvetésű nyelvjárástanában; Lausberg rákérdez például a komplex adattömegek feltételeire, következményeire.

Ernst Robert Curtius hatására Lausberg a retorika felé fordult; a hagyományos anyagot részben konstatív („antik”), részben performatív-pragmatikus és biológiai-történeti („dinamikus”) felfogás szerint rendezte. Kötetünk második harmadában (*Romanische Philologie und Rhetorik*) hat tanulmány áll; s noha kifejezetten nyelvészeti cikket Lausberg a „retorikai fordulat” után már csak elvéve írt, a retorikai munkákban sem marad funkció nélkül a nyelvtudományi szempont, sőt az első pályaszakasz nagy témái mindvégig irányadóak. A román nyelvek filológiáját alakulás- és problémátörténetileg mutatja be az 1949-es tanulmány (*Fortschritte und Aufgaben der romanischen Philologie*). A grammatika és a retorika közötti viszony ebben az írásban éppen ott kerül szóba, ahol Lausberg Walther von Wartburg kettős (affektus illetve synecdoche alapú) catachresztanát taglalja, rámutatva a szavak „biológiaiilag” vezérelt mezőváltásáról szóló elmélet (Giillieron francia atlasza) és a pragmatikus-temporális szemlélet (Humbolt, de Saussure) illesztendőségére. A jelentésmezők kapcsán így az antik *inopia* grammatikai-retorikai fogalmának történeti dinamizálására szólít fel ez a tanulmány.

Ugyancsak a hangkijetés, a metrika, a mondatfonetikai jelenségek nyelvészeti témája kerül át poétikai és retorikai dimenzióba az 1950-es *Zur Stellung Malherbes in der Geschichte der französischen Schriftsprache* című írásban. Jóllehet a

francia nyelvben a hiátus alapvetően határozza meg a szóstruktúrát, François de Malherbe előírásai arra szorították rá a XVII. századi francia költészetet, hogy az antik mintát követve – szórendi, szóválasztási eljárások révén – kerüljék a folyton fellépő hangátvonást és hangkivetést. Lausberg megmutatja, hogy Malherbe a lexika és a szintaxis síkján is érvényre juttatta a nyelvi és idiomatikus megfelelőség elvét; a manierista poétika szabadoosságait a grammatika mit ítélőbíró marasztalja el. Boileau és a francia klasszicizmus azért üdvözölte Malherbe munkáit, mert bennük a retorika győzelmét látta a költői modorosság és arrogancia fölött.

Az 1966-os *Rhetorik und Dichtung* tanulmány Goethe közismert, *Ein Gleichnis* (*Wandlers Nachtlied II.*) című versét interpretálva közelít szónoklat és költemény végletesen feszültté váló köztes teréhez. Szokás az *Itélőőr kritikája* óta – főként a német romantika lírájáról szólva – erős választóvonalat húzni a költészet és a meggyőző ékes-szólás közé; Kant szerint a poézis úgy űz szórazkóztató játékot a képzelőerővel, hogy közben forma és értelmi törvény összhangban marad, míg a köztéri beszéd érzéki ábrázolással csalja kelepecébe és hálózza be az értelmet. Mintegy válaszul e szétválasztásra Lausberg írásából az derül ki, hogy a két kompetenciaterület egyaránt bevonandó a szóművészet vizsgálatába; noha az „Über allen Gipfeln ist Ruh” hangulata minden véletlentől megtisztított tárgyat teremt, a retorikai elemzés kimutatja, hogy Goethe alkalmi költeményt írt. Napjaink lírafelfogásaira, illetve a költészettörténeti kísérletekre kisugárzó hatás-történeti ereje lehet a német idealizmus szemléletétől eltávolodó, a klasszikus-humanista beszéd-művészet elveivel és gyakorlatával élenkbb dialógust kezdeményező Lausberg elemzéseinek. Hatása látható a retorikai analízis mai meghatározásakor: a strukturalista alakelmélet kompetenciaelvét követő 1992-es *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* „rhetorische Analyse” szócikke szerint súlyos hiba volna, ha a költői szövegek retorikai elemzése kimerülne a retorikai figurák azonosításában. Lausberg világossá tette, hogy a retorikai elemzést funkcionálisan érti; az interpretáció során bevonja érvelésébe a keletkezés, a megszólalás és az olvasás alkalmának pragmatikus körülményeit, jegyeit, a *statusok* tanát aktiválja – azaz bátran nyúl a *performancia elvű* értelmezés-

hez. A tartalmi felosztás (*dispositio*) során, a képzetek (toposzok, motívumok, témák, képek, ikonikus jelölő technikák) feltérképezésekor és a szövegben meglevő hagyomány kibontásakor funkcióba állítva írja le a költemény ritmikai, hangzásbeli, szintaktikai, szemantikai alakzatait. Legalábbis összeköti a leírást azzal a kísérlettel, hogy az alakzatok affektív erejét, szimbolikus és pragmatikus értelem-előhívó hatását a szöveg egyes pontjain megmutassa. Persze ma már például a hatásesztétika (W. Iser) vagy a recepcióelmélet (H. R. Jauss) olvasatai felől nézve Lausberg elemzéseinek vakfoltja is megadható. Írásai külső mintákat (főként a klasszikus retorika tanépületeit) követve diszkrét paragrafusokra esnek szét, így egy olyan olvasó szempontjainak már nem adhatnak helyet, aki képes volna benyomásait szukcesszív módon észlelni és azt a szöveg hatásstruktúrájára visszavezetni.

Tudományos tevékenységének harmadik szakaszában, voltaképpen az '50-es évek elejétől élete végéig – folyamatosan és bámulatosan nagy számban – szövegelemzéseket adott közre. Filológus hajlamát s romanista műveltségét a „szöveg-etimológia” módszerben aknáztta ki ez a mélyen hívó katolikus ember. A kötet harmadik része (*Textanalyse*) 24 dolgozatot foglal magában, főként liturgikus és egyházi használatra szánt, vallásos témájú szövegek elemzéseit (*Zur literarischen Gestaltung des Transitus Beatae Mariae*; írások az ófrancia *Quant li solleiz* trópusról, himnológiai közelítéseket a *Jesu dulcis memoria*, a *Veni creator spiritus* himnuszhoz). A két korábbi pályaszakasz kérdései áthatják, gyakran irányítják Lausberg elemzési lépéseit; a filológiai akribia nála átfogó nyelvtudományi, illetve kínosan pontos leíró nyelvészeti és retorikai szakismerettel társul.

A kötet záró emlékbeszédben Harald Weirich az időközben terminussá vált „Text-Etymologie” módszeréről azt írja, hogy Lausberg egy szöveget mindig forrásaiból kívánt megérteni; azaz a kritikai kiadások apparatus criticus fejezetének készítőihez hasonlóan a „szöveg mögötti szövegek” minél teljesebb, világosabb feltérképezésében látta feladatát. Lausberg számít arra, hogy a hagyományhoz igazságos, elismerést kereső *perfectus artifex* elvárja a szövegek közötti kapcsolatkérését az olvasó részéről is. Vagyis az olvasó magatartását döntően általa határozza meg a mindenkori szerző, hogy az eltérő hason-

latosság (similitudo dissimilis) előállítása közben kísérli meg a közös tudáskincs (commune) elrejtését. A „szöveg-etimológia” elvben tehát az utóbbi két évtizedben újragondolt intertextuális szövegalkotás és -olvasás egyik paradigmája. Azzal a fontos különbséggel, hogy Lausberg filológiai kommentárja mintegy *előképe* a '80-as évek németországi irodalomértésében erőre kapó funkciótörténeti olvasásmódnak, ahol a textus előtti textus felismerhetősége elsősorban a szövegkonkretizáció esztétikai tapasztalatától függ.

OLÁH SZABOLCS

Levél, író, irodalom. A levélirodalom történetéről és elméletéről. Szerk. Kiczenkó Judit és Thímár Attila, Piliscsaba, 2000, 357. (Pázmány Irodalmi Műhely, Tanulmányok 1.)

A levél különleges terméke az írásbeliségnek, s mint irodalmi műfaj is rendkívüli képlékenységet mutat térben és időben, megformáltságban és tematikában egyaránt. Alighanem a legrégebbi műfajok egyike, s az is bizonyos, hogy az európai civilizáció történetébe tartozó valamennyi nyelven akadtak művelői. Minthogy a köztudat valahol az irodalom peremvidékén helyezte el ezt a műfajt, s a rá vonatkozó teoretikus megállapítások is hiányosak, ugyanakkor jelentőségük több szempontból is kétségbenvonhatatlan, időszerű feladat volt épp erre irányítani a kutatók egy csoportjának figyelmét és energiáját. Annál is inkább, mivel a magyar írói levelezések feltárása és szakszerű kiadása még csak most van folyamatban, s így számos meglepetést tartogathat.

A Pázmány Péter Katolikus Egyetem irodalomtörténész munkaközössége e tárgykörben olyan kötettel jelentkezett, amelyik egyrészt kapcsolódik korábbi munkálatokhoz, másrészt számos új szempontot is felvet, s mind anyagközléseivel, mind elméleti megállapításaival ösztönzést nyújt a levélirodalom elmélyültebb megismeréséhez.

Tizenhat értekezést ad közre a kötet, amely – mint az előszóban Tarjánai Eszter hangsúlyozza – „nem az újabb olvasati mód érvényesítésének feltétlen igényével, de azt figyelembe véve készült, különböző szemléletű, a szövegközlést és a versértelmezést is magukban foglaló tanulmányok gyűjteménye.” A továbbiakban az előszó a

műfaj mobilitásából adódó ambivalenciát, „a levélről szóló átfogó beszéd” nehézségeit is indokoltan teszi szóvá, korszaktól és irodalomfelfogástól való függőségére utalva, minthogy a levél műfaja „az irodalmiság határán mozog, hol az alá merülve, hol pedig afölé kerülve.” Ennek ellenére is sikerül azonban már előljáróban kiemelni sajátos ismérveit, mint amelyek a megszólítás, a „szubjektumközpontúság kommunikatív kitágítása”, a mindennapi társalgást imitáló nyelv, s a retorikus formák gyakori alkalmazása.

A nyitó és a zárótanulmány nem magyar tárgyú: Maróth Miklós egy kései antik görög levéregénynek az arab irodalomban megőrződött változatát vizsgálja impozáns filológiai apparátussal, Mártonffy Marcell pedig Rilke levelezésében mutatja be a legújabb olvasati módok és elméleti megfontolások segítségével „a késleltetett személyesség szövegterét”. A többi tanulmány magyar levélananyag alapján készült s kronológiai rendben követi egymást. Pázmány Pétertől Petri Györgyig ível a témák sora, így négy évszázad legkülönbözőbb levélformáiról esik szó. Különösen tanulságos az a módszertani sokszínűség, amellyel a szerzők megszólaltatják anyagukat. A Pázmány-levelek esetében indokoltan esik a hangsúly retorikai szerkesztettségükre, különböző szónoki beszédfajták (genusok) szerint történő tipizálhatóságukra (Hargittay Emil), Kalmár Györgynek Barkóczy érsekhez intézett s eddig kiadatlan kérelmező levelei viszont elsősorban művelődéstörténeti szempontból nyújtanak becses adatokat (Szelestei Nagy László), csakúgy mint Barcsay Ábrahámnak Cserey Farkashoz írott levele 1781-ből (Bogár Judit).

A legátfogóbb igényű, legnagyobb ívű tanulmány T. Erdélyi Iлона munkája (*Sorsok és pályák az 1849 utáni írói levelek tükrében*), amely az írói misszilisek mellett a rokonműfaj, a napló és emlékirat vallomások részleteit is bekapcsolja a vizsgálódásba. A szubjektív tónusú szövegeknek így figyelembe vett együttese rendkívül tanulságos módon rajzolja meg a Világos utáni három írónemzedék helyzetét, szellemi mozgásterük korlátozottságát és a számukra kínáló szűkös lehetőségek körét. A levelek és az írói naplók olyan forrásokként mutatkoznak így meg, mint amelyek máshonnan nem pótolható adalékokkal szolgálnak irodalmi folyamatok rekonstruálására, jelen esetben a szinte teljességgel szétziláló-

dott magyar irodalmi élet lassú újraindulásának bemutatására.

Hasznosan egészíti ki az abszolutizmus utáni évek képét az a három kiadatlan levél, amelyet Toldy Ferenc fia, István írt Berczik Árpádhoz, a népszerű vígjátékszerzőhöz. E levelek főként az 1860-as évektől újjászerveződő fiatal értelmiség szellemi mozgalmaira nézve forrás és dokumentumértékűek (Kiczenkó Judit).

Más jellegűek azok a dolgozatok, amelyek egy-egy ismert verses levél újraértelmezését vállalták vagy az eddig hiányzó alaposabb elemzést igyekeztek pótolni. Az ismert Berzsenyi-vers (*Levél-töredék Barátnémhoz*) „kiszínezését” Thimár Attila végzi el, több helyen finomítva a korábbi elemzések megállapításait. Arany János három episztolájának (*Szent Pál levele, Episztola Petőfihez, Vojtina levelei öccséhez*) poétikai hátterét vázolja fel Tarjányi Eszter dolgozata, amely az egyes levélfomáknak különböző hagyományrétegekhez való csatlakozását szemlélteti s ennek révén azt a módot is bemutatja, ahogyan Arany az újszerű költői megszólalás lehetőségeit kereste. Egy publikált, de eddig kevésbé méltatott, terjedelmes szövegcsoportot, Justh Zsigmond levelezését teszi mérlegre Nógrády Cecília, aki a „készülő magyar modernizmust” véli tettenérhetőnek „a párizsi világi” szövegeiben. Két dolgozat is foglalkozik a Babits-levelezés különböző területeivel: egy fontos év (1918) levelezéstörténetét kapjuk meg az egyikben (Sipos Lajos), a másik pedig Babits és Remenyik Sándor részben prózai, részben verses levélváltásának kapcsolatuk szempontjából fontos darbjait veszi szemügyre (Bathó Gabriella). A modern kor verses leveleinek szövegszervező elveit vizsgálja a Pilinszkyről szóló írás (Szávai Dorottya), illetve a Petri-verset elemző dolgozat (Horváth Kornélia).

Két dolgozat ad közre – nagyobb terjedelemben – mindeddig publikálatlan XX. századi szövegeket. Kuriózumnak hat a pályakezdő Sík Sándor hat levelének (s bennük korai verseinek) közreadása, bennük az érlelődő tehetség látványos fejlődésének dokumentumait kapjuk (Szénási Zoltán). A másik közlemény Gozdsu Elek és Weisz Anna levelezésének eddig ismeretlen darbjait adja közre, összesen 58 szöveget, amelyek bepillantást nyújtanak ennek a jórészt intellektuális kapcsolatnak a szubjektumközpontú világába, a századelő szellemi életének egy sajátos

fejezetébe, többek között az akkori értelmiségi elit világirodalmi tájékozottságába (Szabó Henriette).

A rendkívül sokszínű anyag természetesen nem törekedett teljességre sem kronológiai, sem tematikai téren, így valamiféle hiányérzet megfogalmazása nem lenne indokolt. Azt a megjegyzést azonban mégis megkockáztatjuk, hogy a hazai latin nyelvű humanista leveleskönyvek vizsgálata sem hiányozhat a jövőben a műfaj összképéből, egyrészt mert e téren megbízható kutatási előzményekre lehet támaszkodni (pl. *Magyar humanisták levelei*, szerk. V. Kovács Sándor, Bp. 1971), másrészt mert a reneszánsz kori levélkultúra maradandó nyomot hagyott a műfaj hazai fejlődésén.

Episztolákat, levélgyűjteményeket kétségkívül sokféle szempont szerint lehet (és érdemes is) vizsgálni. Az irodalomtörténeten kívül a filológia, pszichológia, poétika, retorika, köztörténet és művelődéstörténet is hasznosíthatja ismeretanyagát, s ugyanakkor mindezek a tudományágak termékeny kölcsönhatásban is állnak a levelezéskutatással. Az egymástól merőben eltérő szövegértelmezői magatartások és módszerek ebben a kötetben nem riválisai egymásnak, sőt ellenkezőleg: szerencsés módon egészítik ki egymást. Valamennyi tanulmány szövegközeli, nem marad az üres elméleti spekulációk szintjén. Az ugyanis aligha lehet kétséges, hogy a hagyományos filológia e téren is megkerülhetetlen, s csak a szövegek textológiai körülményeinek tisztázása után kerülhet sor az elméleti megfontolások működtetésére.

A kötet tanulságai a jövőben megkerülhetetlenek lesznek mindazok számára, akik az irodalmi levelek elméleti vagy gyakorlati (textológiai) kérdéseivel foglalkoznak. S hogy ezzel érdemes az eddigieknél többet törődni, azt épp ez a tanulmánygyűjtemény jól illusztrálja és meggyőzően bizonyítja.

BITSKEY ISTVÁN

Schabert, Ina: *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*. Stuttgart: Kröner, 1997, 682.

Ina Schabert, a müncheni egyetem professzornőjének anglistikai tevékenysége elsősorban a Shakespeare-kutatás (*Shakespeare-Handbuch*, 1972), a

líratörténet, a történelmi regény és a fiktív ön-életrajzok kutatásának területeit öleli át (*In Quest of the Other Person*, 1990). Ezek mellett a feminista irodalomtudomány és a recepcióesztétika áll érdeklődésének középpontjában. Legutóbbi úttörő munkája is ezen területek metszéspontjában íródott. Úttörő munka, hiszen amint arra könyve előszavában a szerző felhívja a figyelmet, ez az első olyan irodalomtörténet, mely a „gender studies” szempontjából íródott (xi). Figyelemreméltó szakfilológiai tudását elméleti jártassággal ötvözve olyan irodalomtörténetet tár elénk, mely nem csak az anglisták, hanem minden irodalom és kultúrtörténet iránt érdeklődő olvasó számára tanulságos olvasmány lehet, mely mintául szolgálhat más nemzetek irodalomtörténetének újragondolásához is.

Saját elméleti pozícióját könyve bevezetőjében körvonalazza (1–20). A nemi szerepek kulturális, tehát diszkurzív és történeti meghatározottságára helyezi a hangsúlyt. Ezzel bizonyos esszencialista, általa „kritikátlanak” nevezett (22) dekonstruktív és pszichoanalitikus orientáltságú feminista olvasatok hermeneutikai naivitását kívánja elkerülni, melyek „anakronisztikus” értelmezéseiből a horizontelválasztás mozzanatát hiányolja. A kortárs horizont rekonstruálása végett mentalitás- és társadalomtörténeti kutatások eredményeit használja fel. A szerző külön hangsúlyozza, hogy az általa is képviselt „történeti feminizmus” fontos feladata az egyoldalúság elkerülése, azaz *mindkét* nem identifikációs stratégiáinak körülírása, melyet jelen könyvben pszichoanalitikus és szemiotikai elméletek segítségével igyekszik feltárni a vágy ökonómiáját egy adott történelmi és társadalmi kontextusban elemezve. Irodalomtörténetének szervezőelve a különféle identifikációs stratégiák irodalmi megnyilvánulásának körülírása, így természetesen szakít a nagy szerzők, nagy művek kronologikus felsorolásának és bemutatásának módszerével, egyes szerzők portréjának részletes megrajzolására sem tesz kísérletet, irodalomtörténete (többé-kevésbé) „szövegek közelben” zajlik.

Könyve második fejezetében („Die Geschichtlichkeit von Genus”, 21–66) a kulturálisan meghatározott nemi identitások angliai történetét foglalja össze, mely egyben az angol irodalom történetének vázlatát rajzolja meg. Schaert a nemi szerepek és az angol irodalom történetének a kor

újkortól a viktoriánus kor végéig terjedő szeptet négy szakaszra osztja: Erzsébet kora és a XVII. század eleje (1560–1660); restauráció és felvilágosodás (1660–1760); a felvilágosodás utáni korszak (1760–1830); a viktoriánus kor (1830–1900). A kora újkor teleologikus férfiképe az ún. „one-sex model”, mely egyetlen (természetesen a férfiúi) nem alapján definiálja a nemi szerepeket, amennyiben a nőt negatívan definiálja mint „hiányos” férfit. A XVII. század végére a nő csökkent értékű férfiként való meghatározását a felvilágosodás filozófiáinak hatására egy egalitárius modell, az ún. „kartezianus feminizmus” váltja fel, mely a nemek szellemi egyenlőségét hirdeti. A XVIII. században bekövetkezett társadalmi, gazdasági (polgárság fejlődése) és episztemológiai (a klasszifikáló tudományos gondolkodás előtérbe lépése) változások a nemek viszonyának átértelmezéséhez vezettek. A század végére a nemek közötti biológiai különbség már nem mennyiségi (a nő mint hiányos férfi) hanem minőségi, azaz ontológiai különbségként értelmeződik (ez az ún. „two-sex model”). A viktoriánus korban a nemek totalizált polarizációja a polgári ideológiában él tovább, melyet majd a tizenkilencedik század végére az ellentétes nemi szerepek androgün egymásravitítése vált fel. Könyvét a XIX. század második felének vizsgálatával (az úgynevezett „új nő” megjelenésével) zárja, mely a politikai egyenlőség felé vezető út első sikereit jelentette.

Az Erzsébet kori irodalom vizsgálatának alapját a nemek közepkorból öröklött, erősen formalizált keretek között folyó nyilvános vitája, az ún. „popular controversy” (68–71) képezi. Schabert ezen vita keretén belül olvassa Shakespeare bizonyos darabjainak és Spenser *The Faerie Queene*-jének nőellenes üzenetét. A szerző nagy hangsúlyt fektet a patronátus társadalmi intézményének vizsgálatára, melynek keretén belül igen gyakran került művészettámogató nemes nő és férfi szerző „munkaviszonyba”. Schabert a patronálás intézményét, mint „kettős szerzőséget” igyekszik beállítani, és azt tárja fel, hogy mennyiben befolyásolhatta a nő a kialakított képet. Recepciótörténeti szempontból fontos mozzanat, hogy a női olvasó és patronálóközönség aktív recepciójának (112–122) jelentőségére hívja fel a figyelmet. A nemek közötti vágy ökonómiájának elemzése során a kor szerelmi költészetét veszi

szemügyre, természetesen elsősorban a szonettre koncentráva és a petrarkizmus férfiúi és női változatait hasonlítja össze. A kor dráma irodalmát és színházi gyakorlatát vizsgálva a korabeli színház kizárólagos „férfiasságát” tárgyalja, valamint a női és férfi hősök ábrázolása közötti különbségekre hívja fel a figyelmet. Schabert külön figyelmet szentel a puritán prófétanők tevékenységének (182–86), valamint Margaret Cavendish filozófiai munkásságának (192–99) és Katherine Philips költészetének (199–205).

A restauráció és a felvilágosodás korának szentelt fejezetet a nők képzésének és oktatásának kérdésével indítja. Itt külön kitér a Kékharisnya Kör és más hasonló társaságok szerepére (215–219). Schabert ezek után az irodalmi diskurzus hierarchizált rendjének (die Schreibeordnung) elemzésébe vág, és azt vizsgálja, hogy a felvilágosult tollforgató fivérek és nővérek („Brüder und Schwester der Feder”, 227–229) viszonyában milyen szerepet játszott a nemi szerepeket kipellengérező szatíra, a férfiúi feminizmus és a nemek közötti közvetítő intertextualitás. A vágy és színház kapcsolatának szentelt alfejezetekben a tizenharmadik századra jellemző szexuális szabatossgát, a nekem harcát dramatizáló drámai irodalmat, valamint hősnőket középpontba állító tragédiákat elemzi. Ezek után pedig az angol klasszicizmus férfi-modelljeit ábrázolja Pope és Swift szembeállításán keresztül (286–296). A fejezetet női narratívák elemzésével zárja.

A romantika tárgyalását Schabert a női szerepek preskriptív meghatározására törekvő diskurzív praxisok (pl. az ún. „conduct books”) körülírásával, valamint, elsősorban Jane Austin munkásságán keresztül, a szerzői pozíció és a nő viszonyának elemzésével indítja. Majd a romantikus líra kizárólag férfi-központú poétikáját (Die Virile Poetik) elemzi, mely vagy bizonyos női tulajdonságok kisajátítása, vagy pedig a nő démonizálása által teremti meg saját hegemon pozícióját. Ennek megfelelően az elbeszélő műfajok közül elsősorban a rémregényekre koncentrá, vágy és félelem dinamikáját kutatva. Külön kiemeli a kor híres író párijait (William és Dorothy Wordsworth, Lady Caroline Lamb és Lord Byron, Mary és Charles Lamb, Mary Wollstonecraft és William Godwin, Mary Shelley és Percy Bysshe Shelley), melyeket egyenként sorra vesz, hogy kapcsolataikban a korra jellemző magatartásformákat tárjon

fel. A fejezet végén pedig a romantikus női líra feltárására tesz kísérletet.

A viktoriánus kor nőellenes retorikáját vizsgálva a nemi szerepek diskurzív meghatározásának és bizonyos műfajoknak és írásmódoknak az összefonódását elemzi. A romantika utáni brit költészetben (miután számba vett néhány műfajon belüli identifikációs stratégiát) elsősorban a látásmetaforikán keresztül igyekszik kifejezni a nemek közötti különbségek korra jellemző ábrázolásmódjait. Schabert ezek után a tizenkilencedik századi regény vágy-kultuszát tárgyalja a szexualitás tudományos definícióinak tükrében. A kor férfiasságot központi állító elméleteit elsősorban Carlyle munkásságán belül vizsgálja. Majd a század végének egyik leglátványosabb társadalmi jelenségére, az „új nőre” (és az új férfi) és a megjelenése által kiváltott vitára tér ki.

Bár könyve elején Schabert nagy jelentőséget tulajdonít saját elméleti pozíciójának kifejtésére, a szerző szelekciós eljárásai bizonyos pontokon magyarázat nélkül maradnak. Így például igazából nem derül ki, hogy miért tűnnek el nyomtalanul az angol irodalom történetéből olyan szerzők, mint például Tobias Smollett és Luarence Sterne. Továbbá, bizonyos esetekben esetleg egy kevésbé zárt retorika hasznosabbnak bizonyulhatott volna, hiszen, mivel igen szűk tér állt a szerző rendelkezésére, a recepciótörténeti elemzések nem mindig bizonyulnak kielégítő mélységűnek, és így kételyek maradnak az olvasóban, hogy például Milton *Elveszett paradicsomát* a kortárs közönség valóban kizárólag a nemi szerepek ábrázolásaként (92–96, 340) olvasta volna.

VÉGSŐ ROLAND

Renaissance-Rhetorik = Renaissance rhetoric. Hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin; New York: de Gruyter, 1993, ix, 391.

Az Universitát Essen Retorika- és Reneszánszkutató Központjában 1990. június 27. és 29. között nemzetközi kollokviumot rendeztek *Renaissance-Rhetorik* címen. Tizenhat előadás hangzott el; ezek szerkesztett változata és két további tanulmány alkotja kötetünk törzanyagát, amely végül H. F. Plett bevezetőjével egészült ki. Az angol, német és francia tanulmányok diszcipli-

náris származásukat tekintve a klasszikus és a modern filológia, a filozófia, a pedagógia, a zene-, a művészet- és a médiatörténet, mi több, a történeti orvostudomány területéről származnak. E sokatmondó válogatási gesztussal a szerkesztő egyúttal azt is állítja, hogy ezen tudományzajok mindegyike illetékes a retorika kutatásában. Erre utal a három fejezetre osztás is: *retorika és a humanizmus*, *retorika és a kompetenciaterületek*, *retorika és a széptudományok*. A tárgykijelölések alapján a reneszánsz retorika térben Itáliától Angliáig és Spanyolországtól Csehorszáig terjed ki (jellemző, hogy a szerkesztő Magyarországgal kapcsolatban nem kért föl szakembert referátum készítésére). A reneszánsz retorikák ideje pedig a XIV. századtól a beszédművészet megítélésében súlyponteltolódásokat hozó barokk retorikák és klasszicista esztétikák intézményesüléséig tart.

A címben foglalt birtokos viszony megfordításával egy másik formula is keletkezik: „a retorika reneszánsza” – ez a megnevezés mintegy két évtizede van forgalomban. Amiről itt szó van, az a kérdés igényének újraélesztése egy *szabálykészlet* és *világnézet* irányában, amely Európában mindenestre kétszáz esztendőn át gyakorlatilag halott volt. A felelősség e helyzetért a posztkantianus idealista filozófiát és esztétikát terheli. Plett úgy látja, hogy Kant számára ugyan még méltányolható volt az ékesszólás és a beszédkézség a szépművészetek részeként, ám az *ars oratoria* mint a pusztá célszerűség és a megvesztegető látszat technikai megnyilvánulása már csak elítélésre számíthatott. Így a retorika kiszorult a filozófiából, az irodalomból és a tudományból. Az egyetemeken elvesztette korábbi jogait, az iskolákban stilsztikává fonyadt, sőt a közszereplésekkel kapcsolatos lehetőségei is reflektálatlanul maradtak; a retorika megvetéséből a retorika elvetése következett.

A túlnyomórészt önálló retorikai jelenségeket vizsgáló munkáktól eltérően ez a kötet – a szerkesztő előszava szerint – a reneszánsz retorika tudományközi és nemzetek fölötti jellegét kívánta előtérbe helyezni. A szándék mögött az a tapasztalat áll, hogy a retorika a reneszánsz kultúráját sokféle és jelentős módon meghatározta: a különböző retorikai rendszerek összefonódtak a filozófiai és tudományos irányzatokkal, így világnézetet, embertant és szövegelméletet egyaránt kínáltak. A társas szimpátia etikai alapelveire ala-

pozódó retorika tehát úgy volt a tudományok megértésének eszköztára, hogy közben meghatározott társadalmi cél elérését is szolgálta az érvekkel és a szenvedélyek fölkelésével. Ezt a komplex belátást Plett kifejezetten és demonstratívan a kötetet összeállító munka alapföltevéssé tette. Viszont a kívánt tudomány- és nyelvköziség legfeljebb a témakörök szintjén valósult meg. Nyilvánvalóan hasznos, átfogó képet kapunk egy-egy országról (Francia-, Spanyol-, illetve Csehország, Németalföld) retorikai kultúrájáról, a retorika és a homiletika viszonyáról, az erasmusi retorika elméletéről és gyakorlatáról, a levélírás retorikájáról. Van itt írás Cicero politikai beszédművészetéről, ennek itáliai, korai humanista recepciójáról; Nancy S. Struever retorika és orvoslás-tan köztes horizontjában taglalja Descartes szenvedélytanát; Helmut Schanze a kora újkori nyomdászat elterjedése és a retorika fejlődése között keres kapcsolatot. Shakespeare nyelvének figuratív és performatív jellegére összpontosítva Wolfgang G. Müller a retorika és a poétika versengését vizsgálja a *Julius Caesar* nagy köztéri szónoklataiban. Perrine Galand-Hallyn kitűnő és részletesen dokumentált tanulmánya az *enargeia* terminus alakulását követi szemmel az antikvitástól a reneszánsz alkonyáig. A XVI. századi zenei retorikák és a szövegretorikák fogalmi átfedéseiből Klaus Wolfgang Niemoeller kínál példákat. Heinrich Plett a késő reneszánsz *theatrum rhetoricum* fogalmát rekonstruálja: a fikcionalitás, műviség és affektivitás kölcsönhatása révén a szónok színésszé, a hallgató emfatikus nézővé válik, a szónoklat drámai illúziót teremt, a hatás a szenvedély fellángolása lesz.

Ám a tematikus interdiszciplinaritás ellenére a kötetben szereplő tudósokat (és vizsgálati terepeiket) egymástól elválasztó nyelvi határok túl markánsak maradtak. Peter L. Schmidt például gondos áttekintést ad (*Zur Rezeption von Ciceros politischer Rhetorik im frühen Humanismus*), ám írása érintetlen marad John O. Ward angol nyelvű, 1983-as munkájától. Holott a Cicero-kommentárkról írt hatalmas összefoglalóval nem pusztán a germanisztika és az anglistika eltérő távlatai miatt lett volna termékeny számot vetni. Kiaknázása hatástörténetileg és kontrollanyagként kapcsolta volna ide a James J. Murphy által tíz évvel korábban szerkesztett kötet kontextusát, ami a most tárgyalt kompendium számos témáját és írását is előre vetíti (*Renaissance Eloquence*).

Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric, Berkeley: Univ. of California, Princeton. 1983.). Egy másik alakja: Debora Shuger *Sacred Rhetoric in the Renaissance* című írásában Erasmus és az 1535-ös *Ecclesiastes* körül szintén úgy forog a bizonyítás, hogy a szerzőnő nem viszonyul Jacques Chomarat 1981-es munkájához. Pedig nem is lett volna túl nehéz közel férkőznie a francia tudós szempontjaihoz, lévén az általam hiányolt tanulmány angol nyelvű (*Grammar and Rhetoric in the Paraphrases of the Gospels by Erasmus*, Yearbook. Erasmus of Rotterdam Society 1, 1981, 30–68.).

A kötet német szerzői nagyon járatosak a német szakirodalomban, ám nem feltétlenül törekzenek az angol, francia vagy az olasz szekunder irodalom részletes feldolgozására. A magyar olvasó a német szakirodalom tárgykörönkénti, kimerítő bibliográfiai szerepeltetése révén persze igazán hasznos kézikönyvként forgathatja Plett kiadványát. Ha így a nemzetközi jelleg nem is valósul meg maradéktalanul, az szembetűnő, hogy a nyugat-európai országok tudományos és szellemi élete, médiakultúrája az utóbbi harminc évben újra gazdagodó retorikai háttérkultúrával egészül ki. Illetve fordítva is igaz: a retorikatörténeti vizsgálódást már-már követhetetlenül kiterjedő intézményrendszer veszi körül. Ehhez képest nálunk Bán Imre, Tarnai Andor kezdeményező felépése után Bartók István, Imre Mihály, Kecskeméti Gábor munkái mára lehetővé teszik ugyan, hogy az egyetemi irodalomoktatásban a XVIII. század előtti hazai retorikai műveltség újra megjelenjen, de mindezt nem támogatja tömeges szövegkiadás, és a társtudományok retorikaelméleti eszmélkedése is csak most indult meg.

A többnyelvűséggel mint a perspektívák eltéréseivel függ össze az is, hogy a kötetben nyomot hagyott a nemzetközi konferenciák szokványos hiányossága: a nagyon különböző kérdéssírok közötti igen visszafogott párbeszéd. A jelen kötetben a szerzőket csak nagyon lazán köti össze a címben megfogalmazott túlzottan széles tárgykör; hiányzik az előkészítő munka, ahol olyan alapismeret alakult volna ki, ami kitermelhetne volna a résztvevők zömét valóban foglalkoztató közös kérdéseket. Sőt a használt módszerek is nagyon vegyesek; az írások nyelvfelfogása és stílusa is túl színes (a P. Galand-Hallyn képviselte

elegáns-ódon francia explication de texte aligha keveredik dialógusba a Wilhelm Schmidt-Biggemann használta szikár-ellitpikus német filozófiai műnyelvvel; közöttük szakmai kapcsolatot az akadályok áthidalása után is csak művileg *előállítani* lehet).

A retorika és a humanizmus összefüggéseit ezúttal elsősorban nem Itália viszonylatában vizsgálják a szerzők. Miközben a középpontba – nem is jogalap nélkül – Erasmus von Rotterdam tevékenységét helyezik, addig a szerzők érdeklődése esetenként talán túlzóan kéteylemtesen helyeződik át Itáliáról Európa egyéb országaira. Minden indokoltág ellenére is olyan ez, mintha – kissé kifacsarva Horatius mondását: „Italiam expellas furca, tamen usque recurret” – a szerzők később aztán nyugtáznák, hogy Itália mégiscsak központi szerepet vitt a retorikai hagyomány közvetítésében. Már szinte bántó ez olyankor, amikor Dietrich Briesemeister tájékoztat bennünket, hogy a spanyol reneszánsz retorikája nagyban levezethető az itáliai forrásokból – kicsiny kulturális időeltolódással. Vagy Jiří Kraus tudomásunkra hozza, hogy a humanista retorika még került egy jókorát Petrarca és Cola di Rienzi irányában a kései XIV., majd pedig Silvio Piccolomini felé a XV. században, mielőtt végül majd elérte Csehországot. (Ehhez képest sokkal reflektáltabb vélemény olvasható a retorikatörténet kutatóinak szerényebb körben ismert, nem reprezentatív megjelenésű, de *hazai* munkáiban. Imre Mihály például az antik-humanista és reformatori szemlélet szintézisét kutatva Philipp Melancthon retorikáiban azt írja, hogy a XVI. század második évtizedére már közel száz éve zajlik Itáliában a retorika diadalmenete, s ezzel valamilyen mértékben annak a reformatori modellnek is számolnia kellett, amelyik a reneszánsz tudományelméleti rendszereit a megújítandó keresztény értékrendbe kívánta integrálni.). A retorika és a művészetek kapcsolatát tárgyaló fejezet írásai szintén jelzik, hogy az itáliai források fontossága nyilvánvaló a képzőművészeti és a zenei retorika Alpoktól északra való elterjedésében is; Götz Pochat és Klaus Wolfgang tanulmányai ezt méltóképpen adatozzák is.

OLÁH SZABOLCS

Magyar verstani szöveggyűjtemény I. Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840). Budapest, 1999, Nemzeti Tankönyvkiadó, 492.

Kecskés András és Vilcsék Béla nagyszabású vállalkozásba kezdett: a magyar verstani gondolkodás válogatott történeti forrásait kívánják közreadni négykötetes sorozatban, várhatóan mintegy kétezer oldalon. Az 1760 és 1840 közötti évtizedeket felölelő első kötet már rendelkezésünkre áll, és gyanúhatjuk, hogy a gyakorlat, a forrásközlés lehetséges hatása szempontjából ez a kötet bizonyulhat a legjelentősebbnek. Az itt közölt szövegek jelentős része e kiadás által válik hozzáférhetővé először a verstan-történettel hivatászerűen foglalkozó kutatók igen szűk körén kívül eső, s annál minden bizonnyal szélesebb körű érdeklődő közönség számára.

Az ilyenfajta forráskiadás igen nagy felelősség. Mostantól ezek az oldalak lesznek a témába vágó szaktanulmányok, szemináriumi- és szakdolgozatok, sőt disszertációk hivatkozási alapjai, továbbá ezek révén válnak hozzáférhetővé a nemegyszer kéziratban maradt szövegek a laikus érdeklődők számára. Textológiai oldalról a szerkesztők átgondolt, „középutas” döntése jól szolgálja a célokat: lemondtak mind a betűhív, kritikai igényű reprodukcióról (amire valószínűleg sem igény, sem apparátus nem volt), ugyanakkor megőrizték a szóhasználat, s vele a stílus minden erejét, báját és esendőségét. Ez a döntés ahhoz a talán váratlan eredményhez vezetett, hogy a szövegek élvezhetővé, sőt helyenként élvezetessé váltak. A különbségnek bárki utánajárhat, hiszen például Földi verstana betűhív átirásában is hozzáférhető. A modernizált helyesírású szöveg megkímél az aposztrófus névelőkkel, ts-nek írt csékkal folytatandó küzdelemtől, s így maga az értekező próza sokkal könnyebben éri el az elmét.

Persze nem minden szöveg egyformán élvezetes, de nagy lehetőség, hogy módunk van felfedezéseket tenni egy olyan korpuszban, amelytől több nyelvi, irodalmi, kulturális forradalom is elvászott. Meglepő például több szerzőnél újra és újra megfigyelni, ahogyan egy-egy meglehetősen gyakorlatias verstani dilemma egy-két logikai lépésben a nemzeti sorskérdésekhez vezet. A magyar időmértékes verselés standardizálása irányában tett minden lépés helyesírási, nyelv-

használati, dialektológiai kérdések előzetes megválaszolására kényszerít, s szinte mindig oda torkollik, hogy ki az „igaz magyar”. A vitázó felek, miközben a szótagok időmértékes hosszúságértékein vitatkoznak, voltaképpen a dialektusoktól függetlenedő magyar irodalmi köznyelvet faragják. És úgy végzik ezt a munkát, hogy a vitához szükséges közös nyelv (értelemszerűen) nem áll még rendelkezésükre. Ez a nyelv munka közben, a szemünk előtt jön létre. Amit ma rímnek hívunk, azt ők hol ritmusnak, hol kádenciának, hol párosvéghangzásnak hívják, a szótag néhol tátat, máshol hangzatka, s idefűzhetjük rögtön az első kritikai megjegyzést is: nagyban növelte volna a könyv használhatóságát egy glosszárium, vagy még inkább egy keresztreferenciákkal felszerelt tárgymutató. Ez persze még pótolható a negyedik kötet végén is.

Valójában tehát azok az igazán érdekes kérdések, amelyekbe a szerzők mintegy öntudatlanul botlanak. Tudatosan feltett kérdéseikre (például hogy az időmértékes vers leváltja-e a rímes verset, hogy van-e létjogosultsága a leoninusnak stb.) túlságosan is világos a válasz. De a verstan körén túl is felbukkannak meglepő, továbbgondolásra ösztökélő összefüggések: vajon mi lehet az oka például, hogy a legjobban és legelésebben vitázó, leginkább újító és nyugatias szemléletű szerzők (Rájnis József, Baróthi Szabó Dávid) a volt jezsuiták közül kerülnek ki, míg a legprovinciálisabb, konzervatív, és a vitákban is defenzív szereplők (Gyöngyösi János, Édes Gergely) történetesen református papok. S mindez abban az időben történik így, amikor az irodalom első vonalát (legalábbis a mi történeti távlatunkból) Csokonai és Berzsenyi teljesítménye jelöli ki.

Lehetőséget ad a könyv „személyes” felfedezésekre is. Az éles eszű és éles szavú, kitűnő stílusban, nagy felkészültséggel és olykor arcátlan magabiztossággal érvelő Rájnis József olykor a strukturalista (illetve pragmatista) szemiotika felismeréseire is ráhíbat: „a tudós Magyarok csak azért élnek hol *ban-* vagy *ben-*, hol pedig *ba-* vagy *be-* végű igékkel, hogy a helyben-lételet a helybe-meneteltől különböztessek; tehát semmi szükségünk sincs e különböztetésre, mikor valamely környüálló igék a helyben-lételet elégségesen kijelentik.” Más jellegű felüldülést jelent Földi János bölcs, higgadt és elfogulatlan érvelése, természettudományos műveltségéből átmentett analitikus és taxonomikus

gondolkodása. Ahogyan a mások által összerosott jelenségeket elhatárolja, leírja, megcímkézi és rendszerezi, az szinte az utolsó szóig ma is érvényesnek tekinthető. És sokat megtudhatunk a kor egész szelleméről is: irigylésre méltó az a ráérős alaposság, ahogyan Rájnis egy háromoldalas kritikára egy egész kis könyvvel felel.

A szerkesztők nem tagolták a kötetet, az íráskok egymásutánja az időrendet követi. (Persze sajátos, hogy Rájnis *Kalauz*ának előszava a megírás dátuma, míg a főszövegből vett részlet a megjelenés dátuma szerint van besorolva.) Gyanítható, hogy az időrend afféle kompromisszumos megoldás. Feltételezem, hogy a szerkesztők megpróbálkoztak az egymással vitázó cikkek összekapcsolásával, bizonyos tematikai körök kijelölésével, illetve az írások műfaji csoportokba rendezésével. Egyes helyekre nézve e szempontok valamelyike bizonyára szemléletesebb alakzatba rendezhette volna a szövegeket, de nem sikerült olyan szempontot találni, amely az egész korpuszt képes volna rendszerré, egységes történetté szervezni. Ez eddig rendben is van, az azonban koncepcionális hiba, hogy az időrendben következő szövegek kísérő jegyzetei „a visszakeresés megkönnyítése céljából” a szerzők betűrendjében jelennek meg a könyv végén. Szövegkísérő (vég)jegyzetet az ember leginkább oldalszám alapján keres vissza. E jegyzetek részben forrásismertetések, részben szómagyarázatok: legjobban talán mégiscsak lábjegyzetként szolgálták volna az ügyet. Hogy lábjegyzetek ne zavarják az eredeti szövegeket, az ismét lehet koncepcionális elhatározás. Annál zavaróbb, hogy a szerkesztők minden felvett írást címmel láttak el, tekintet nélkül arra, hogy legtöbbjüknek (a levelek kivételével lényegében mindnek) volt már saját címe. A szerkesztők által adott felcím valamiféle jegyzet-pótléknak látszik, de többnyire csak megismétli a tulajdonképpeni címet és a szerző nevét: „Rájnis József könyve: A magyar Helikonra vezérlő kalauz. A magyar Helikonra vezérlő kalauz [...] írta Kószei Rájnis József”; de más módon is gyakran tautologikus, például „Horváth Ádám verstani tárgyú levele Csokonainak” nyilván verstani tárgyú, ha már ebben a kötetben találkozunk vele. Nem egészen tisztázott, hogy mi az alapja egyes szövegek lerövidítésének, mások érintetlenül hagyásának. A rövidítésekről többnyire csak a kihagyás-jelekből értesü-

lünk, de a kihagyás okáról vagy a kihagyott szövegrész tartalmáról a jegyzetek sem szólnak. Pedig egyébiránt a könyv jócskán tartalmaz dialektológiai, helyesírási és egyéb, nem szorosan verstani tárgyú levezetések is, amelyeket (ha a helyszűke volt a szempont) éppenséggel ki lehetett volna hagyni, noha kár lett volna, hiszen, mint fentebb már utaltunk rá, ez a könyv egyik legfőbb, váratlan értéke. És bizonyára nem ártott volna néhány helyen a példaanyagok (különösen az idegen nyelvűek) megritkítása, főleg ott, ahol semmit sem tesznek hozzá az amúgy is világos gondolatmenethez.

Égésében véve tehát azért nem olyan jó ez a könyv, mint lehetne, mert a szerkesztők nem pontosan határozták meg, kinek és milyen típusú használatra készítene szöveggyűjteményt. A tagolatlan időrendi sorrend a lineáris végigolvasást bátorítja, éppúgy, mint a mutatók hiánya (hiszen a tárgymutató bármiféle szemezgetésnek alapfeltétele); a jegyzetek betűrendes sorrendje és a tartalmi emlékeztetőként szolgáló felcímek inkább a kézikönyvként való használatot segítik elő. (Az igen alapos forrásjegyzék komoly értéket képvisel a használat módjától függetlenül.) Ez a funkcionális tisztázatlanság tükröződik a könyv riasztó külsejében is. Látszik, hogy a borító tervezésekor fel sem merült annak lehetősége, hogy ezt a kötetet valaki esetleg kényszerítő körülmények nélkül, önkéntes érdeklődésből is leemelheti a könyvesbolt vagy a könyvtár polcáról. Mintha a könyvet majdan belepó port és pókhálót terveztek volna rá előrelátóan. Mintha a tudomány csakis gömnyedt hátú, rövidlátó, nejlonszatyros bácsikák dolga lenne, s nem például szikrázóan okos, semmi tekintélyt nem tisztelő, huszoneves kölyköké, mint amilyen Rájnis, mint amilyen Csokonai.

KAPPANYOS ANDRÁS

Frauen in der deutschen Literaturgeschichte. Die ersten 800 Jahre. Ein Lesebuch. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Albrecht Classen. New York, etc. Peter Lang, 2000, 337. (Women in German Literatur, Vol. 4.)

Albrecht Classen, az University of Arizona professzora a germanisztikában is divatos feminista érdeklődést kísérelte meg tanítványai körében a

történeti szövegek megismertetésével összekötni. Kötetének előszavában arra a következtetésre jut, hogy a tanításhoz szükséges irodalmi alapanyag közérthető formában a divat ellenére sem áll sem az európai, sem az amerikai tanárok és egyetemisták rendelkezésére. Ezt a hiányt pótolja a német irodalom nőíróinak tevékenységét tárgyaló sorozat negyedik kötete. A kiadvány tehát az egyetemi szövegyűjtemény feladatát hivatott betölteni, a német irodalom oktatóinak munkája pedig az lesz, hogy a kísérletet az oktatás gyakorlatában is levizsgáztassa.

A szövegyűjtemény az 1800 előtt keletkezett irodalmi alkotásokból válogat Hrotsvitha von Gandersheimtől (935–973 után) Elisabeth Charlotte von der Pfalz, orleans-i hercegnőig (1652–1722), messzemenően szem előtt tartva a pedagógiai célokat. Feltehetően nemcsak az amerikai egyetemisták nyelv- és irodalomtörténeti ismereteiről tapasztalatokat szerezve Albrecht Classen nem kritikai jegyzetekkel ellátott szövegeket ad, hanem az oktatás igényeihez igazított válogatást. A középfelnémet szövegekből csak némi ízelítő található a kötetben, a szerző inkább a meglévő újfelnémet átírásokkal vagy éppen saját áttüzetéseivel segíti hallgatóit. Éppen ezért óva kell inteni mindenkít, aki hiteles szövegeknek tekinti a közölt szemelvényeket, a fordításigazítások jelölése, a meglévő kiadásoktól való eltérés kimutatása csak nagy vonalakban történik meg. Ugyancsak az oktatási igényeket segíti a szövegek mellett zárójelben közölt jelentésmagyarázat, melyeknek olvastán elég vegyes kép alakulhat ki a germanista egyetemi hallgatók általános nyelvismeretéről. Néhány számunkra megdöbbentő példa, amelyet Classen professzor szükségesnek tart tanítványai számára lefordítani: *Scribent = Schreiber, Hohen-Schuln = Universitäten, Postillen = Predigtsammlung, Titul = Titel, Pax = Frieden, Fursten = Fürsten* stb. Mindez azért ad csodálkozásra okot, mert az idézett szavak és magyarázataik a német barokk költőnőinek verseiből valók, előtte pedig minden lényeges magyarázat nélkül sokkal kevésbé érthető középkori szövegekben kell a diákoknak átvergődniük. A szemelvényeket a kötet összeállítója a szervezőre vonatkozó rövid bevezetővel indítja, a kötet végén található jegyzetek felsorakoztatják a legfontosabb szakirodalmat. A szövegek értelmezési szempontjait segíti elő, hogy minden fejezet végén 2–

6 kérdés található, amelyekre a választ már az olvasóknak, a diákoknak kell megadniuk. A figyelemfelkeltően kiválasztott illusztrációs anyag nagy része a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek gazdag gyűjteményéből származik, de a szövegek között is van olyan, amelynek átültetése – használható alapkiadás híján – szintén az említett könyvtár ritkaságát veszi alapul.

Nem elhanyagolható a kötet hungarika vonatkozása sem. Mintegy tizenöt oldal olvasható Helena Kottanerin (Kottaner Jánosné Wolfram Ilona) 1450-ből származó visszaemlékezéséből, amelyet az első német nyelvű női memoárnak tartanak. Erzsébet királyné, Habsburg Albert osztrák császár és magyar király özvegyének udvarhölgye a magyar királyi udvar életéről és történeti eseményeiről, nem utolsósorban a magyar korona kalandos sorsáról számol be. Az eredeti kézirat az Osztrák Nemzeti Könyvtárban található, az itteni szövegközlés alapja Mollay Károly professzor 1971-es bécsi kiadása.

NÉMETH S. KATALIN

István Bitskey: *Konfessionen und literarische Gattungen der frühen Neuzeit in Ungarn. Beiträge zur mitteleuropäischen vergleichenden Kulturgeschichte*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 1999, 209.

A *Debrecener Studien zur Literatur* című sorozat negyedik köteteként látott napvilágot Bitskey Istvánnak, a KLTE Régi Magyar Irodalom Tanszék professzorának monográfiája, amely elsősorban a magyarul nem tudó külföldi szakemberek számára íródott. A szerző vizsgálódásának tárgya a XVI–XVIII. század magyarországi irodalma. Amint a mű bevezetőjében is olvasható, a könyv nem a hagyományos értelemben vett irodalom- vagy egyháztörténet, hanem a kettő egyfajta ötvözet. A monográfia a vallás és az irodalom kapcsolatát, viszonyát, a vallási eszmék irodalomra gyakorolt hatását vizsgálja. Az interdiszciplináris vizsgálat az ette indokoltta, hogy vallás és irodalom ebben a korban egymástól nehezen elválaszthatók.

A könyv hat nagy egységre tagolódik. Az első áttekinti a reformáció különböző irányzatainak elterjedését a Kárpát-medencében, bemutatja a

lutheri tanok legelső magyarországi képviselőit, akik kezdetől fogva bekapcsolódtak az európai szellemi vérkeringésbe. A második rész azzal a problémával foglalkozik, hogyan épül be a humanista erudíció a különböző felekezetekhez tartozó írók műveibe, különös tekintettel a protestáns irodalomra. A harmadik részt a katolikus megújulásnak szenteli a szerző. Kiemelten foglalkozik a római Collegium Germanicum Hungaricumnak, a bécsi Pázmáneumnak illetve a gráci egyetemnek a magyarországi művelődésben betöltött szerepével. Bemutatja, hogyan gazdagították az egykori római alumnusok a magyar kultúrát, mivel járultak hozzá a katolikus megújuláshoz. A negyedik rész a humanista retorikai-poétikai műveltség illetve a korai barokk eszmék protestáns illetve katolikus irodalomra gyakorolt hatását tekinti át. Elsősorban a manierizmus és a neosztoicizmus stílus- és eszmeformáló szerepét vizsgálja. Az ötödik részben a világi tendenciákkal foglalkozik, amelyek a konfeszionális keretektől való elszakadást jelentették. Itt elemzésének középpontjában Zrínyi Szigeti veszedelme áll. Végül a hatodik rész a protestantizmuson illetve a katolicizmuson belül jelentkező különböző vallási irányzatok (pietizmus, puritanizmus, janzenizmus) és az irodalom kapcsolatát elemzi.

A könyv erénye, hogy a legújabb kutatási eredményekre támaszkodik, felhívja a figyelmet a szakirodalomban olvasható téves állításokra, így sok esetben módosul egy témáról alkotott kép. A szerző külön hangsúlyt helyez azoknak a problémáknak a vizsgálatára, amelyekkel ugyan foglalkoztak a külföldi szakemberek is, de a téma magyar vonatkozását nem elemezték. A könyv így fontos adalékokkal szolgál az európai kultúrtörténethez is.

Az idézett versek természetesen német fordításban olvashatók, a magyar eredeti hátul, a függelékben szerepel, bár néhány strófa magyar eredetije kimaradt. Mivel a magyarországi helységnevek a szövegben német formájukban szerepelnek, a könyv végén megtalálható ezek magyar illetve szlovák, román stb. elnevezése is.

A *Debrecener Studien zur Literatur* című sorozat a Kossuth Lajos Tudományegyetem és a Peter Lang kiadó közös vállalkozása. Az ilyen neves külföldi könyvkiadókkal való együttműködés különösen fontos, hiszen lehetővé teszi, hogy magyar kutatók publikációi a legszélesebb nemzet-

közi szakmai közönség számára hozzáférhetők legyenek. Annak ugyanis, hogy a magyar irodalomtörténeti kutatások sok eredménye nem tudatosult kellőképpen a külföldi szakmai közvéleményben, nem utolsó sorban az az oka, hogy a kilencvenes évek előtt ilyen kooperációra nem túl gyakran volt lehetőség.

LŐKÖS PÉTER

Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Band II.: Vom hohen zum späten Mittelalter, Teil 1.: Die höfische Literatur der Blütezeit. Von Peter L. Johnson. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1999, 465.

A Joachim Heinze szerkesztésében megjelenő hat kötetes irodalomtörténet, amely a német középkor és humanizmus irodalmának történetét tekinti át, az utóbbi évek egyik legsikerültebb ilyen jellegű vállalkozása. Régóta szükség volt erre a jeles germanistákból álló munkaközösség által megírt műre, hiszen a legtöbb korábban megjelent középkori német irodalomtörténet – a későbbi átdolgozások ellenére – többé-kevésbé elavult, az újabbak viszont a kiadó által megszabott terjedelemtől fogva nem lehettek ilyen részletesek.

Jelen kötet a német udvari irodalom virágkorát (azaz a XII. század közepétől a kb. 1230-ig terjedő időszakot) mutatja be műfajok szerint csoportosítva. A szerző az előszóban hangsúlyozza, hogy vizsgálja ugyan a kor irodalmának történelmi, szociális hátterét is, de mivel az udvari irodalomban az esztétikai szempont kiemelt szerepet játszik, ez áll vizsgálódása középpontjában.

A könyv első nagyobb egységében Johnson tisztázza az udvari irodalommal kapcsolatos fogalmakat (pl. minne, äventiure) a legújabb kutatások ismeretében. Áttekinti az udvari irodalom felvirágzásának okait, előfeltéleit. Foglalkozik a középkori irodalmi mecenatúra kérdésével, példaként részletesen bemutat két olyan főúri udvart (a türingiai grófok és a passai püspök udvarát), amelyek az udvari irodalom jeles központjai voltak. E bevezető fejezetekkel kapcsolatban meg kell említeni, hogy – amint köztudott – a középkori irodalom vonatkozásában

igen sok a bizonytalanság, ennek tudható be, hogy a szerző néhány megállapítása hipotetikus, bizonyos következtetései vitathatók.

A következő nagy egység tárgyalja a lírát. A szerző már az előszóban megemlíti, hogy nagyobb teret szentel a minnesangnak mint az epikának, mert egy középkori lírikus tíz-egynéhány fennmaradt dalát sokszor nehezebb röviden összefoglalni, mint egy jóval terjedelmesebb udvari regényt.

Először áttekinti a középkori udvari lírával kapcsolatos alapvető fogalmakat, e költészet sajátosságait, amelyek ismerete nélkül e líra nehezen lenne érthető a mai olvasó számára. Vázolja továbbá azokat a problémákat, amelyekbe a minnesang fejlődéstörténetének bemutatása során az ember ütközik (például a dunamenti minnesangot megelőző német nyelvű szerelmi költészet, amely nem maradt fenn; a költők személyének azonosítása; a dalok sorsa keletkezésük és lejegyzésük között). Ezután az udvari líra eredetéről szóló hipotézisekről, az udvari szerelem fogalmáról szól, bemutatja a minnedalokat megőrző fontosabb dalkéziratokat, áttekinti a minnesang műfajait és beszél a minnedalok előadásmódjáról. Ezt követően ismerteti a német nyelvű udvari líra fejlődését a korai daloktól a minnesang romanizációján át a virágkor nagy költőig. A legnagyobb teret természetesen Walter von der Vogelweide költészetének szenteli.

A következő nagy egység az udvari epikával foglalkozik. Először itt is rövid áttekintést kapunk az epikával kapcsolatos fogalmakról, problémákról, majd a szerző időrendi sorrendben beszél a korai regényekről, Hartmann von Aue Artus-regényeiről, a *Nibelung-énekről* illetve Gottfried von Straßburg és Wolfram von Eschenbach regényeiről.

Ezután külön fejezetet szentel Heinrich *Reinhard Fuchs* című művének, majd a kispikái műveket mutatja be (*A szegény Henrik*, *Moriz von Craun*). Ezt követi a vallásos epika: a legendák, a látomásirodalom, a bibliai tárgyú elbeszélések. Az elemzésekben Johnson rámutat az udvari irodalom és a vallásos epika közötti összefüggésekre, kölcsönhatásokra. Az utolsó fejezetben, amely a „Formen der Rede” címet viseli, a tanító célzatú művek (prédikáció, münnerede stb.) kapnak helyet.

Összegzésül megállapítható: az itt bemutatott kötet (illetve maga az egész vállalkozás) méltán

kelti fel a medievisták érdeklődését. L. Peter Johnson műve, amely a középkori kultúra egészének jobb megértéséhez is hozzájárul, valószínűleg még jó ideig alaplámként fog szolgálni.

LÓKÓS PÉTER

Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit. Band I–II. Hrsg. von Klaus Garber. Tübingen, 1998, Max Niemeyer Verlag, 1145. (Frühe Neuzeit 39.)

Az Osnabrückben székelő Koraiújkori irodalom kutatóintézete, amely létrejöttét Klaus Garber professzor és kutatótársai áldozatos munkájának köszönheti, négy év alatt három nagyleptéki nemzetközi kongresszust tartott. 1986-ban Osnabrückben „Nemzet és irodalom Európában a koraiújkorban”, 1989-ben Párizsban „Európai egyesülési mozgalmak és demokratikus tradíció, európai akadémia és korareneszánsz és a kései felvilágosodás között” címmel rendeztek tanácskozást. Az 1990-ben megtartott konferencia, amelynek anyagát némi késéssel sikerült csak megjelentetni, a „Város és irodalom a koraiújkori német nyelvterületen” címet kapta. A kötet jelentőségéhez – tudományos hozadékan túl – aktuális tudománypolitikai körülmények is hozzájárultak. A konferencia megrendezése ugyanis négy hónappal a német újraegyesítés után történt, és első ízben sikerült a teljes német nyelvterületet, Revaltól (Tallinn) Luzernig, Straßburgtól (Strasbourg) Lembergig (Lvov) figyelembe venni. Az érdeklődés homlokterébe került, eddig kevésbé kutatható közép- és kelet-európai területek nemcsak előadások témájaként, hanem a Baltikumtól, Lengyelországból, Csehországból származó kutatókkal is képviseltették magukat, mind egységesebbé téve a német barokk kutatás angol, francia, holland, német, olasz, svájci tudósainak együttműködését.

A témaválasztás indoklásában Klaus Garber kifejti (*Stadt und Literatur im alten deutschen Sprachraum*), hogy a barokk égisze alatt folytatott kutatásokban jelentős szerepet kapó udvari és főúri kultúra, állami és egyházi szerep, nemeség és klerikusság mellett a város irodalomszervező feladata és képessége mindeztidig kevés figyelmet kapott, jöllehet az Opitz által bevezet-

teft reformok után az irodalmi és tudományos élet kibontakozásának helyszínei a német városok voltak. Ennek a ténynek az elhanyagolása azért is vizsgálódásra érdemesítő, mert a középkori városi kultúra intézményesített kutatása már a 80-as évek publikációiból ismert és jelentős lépések történtek a felvilágosodás városi művelődésének feltérképezésére is. A konferencia szervezői az előadókat arra kérték, hogy elsősorban a kevésbé ismert források feltérására tegyék a hangsúlyt, ennek a munkának azonban csak egy részét tükrözhetik a most kiadott kötetek, ugyanis a sajnálatos megjelenési késedelem miatt több könyv- és levéltári regisztrálásról, komputerizált feltárásról szóló beszámolót – a tényleges kutatás legnagyobb örömeire – az idő már túlhaladott.

A forrásokra koncentráló előadások résztvevői széles körben vitatták meg a rendelkezésre álló anyag tanulságait, megegyezvén abban, hogy a tipikusan városi irodalmi forma kánonjának egyértelmű meghatározása kilátástalan feladat. Ugyanakkor jól kirajzolódtak azok a jellemzők, amelyek a városi életet műfaji vagy éppen területiális tekintetben is meghatározták. Különösen jelentősnek látszik az alkalmi írások mennyiségében és minőségében egyaránt karakterisztikus tömege, pl. a gimnáziumi vagy egyetemi városokban megnőtt az akadémiai iratanyag, nyomtatványok száma (disszertációk, tézisek, köszöntők, emlékkersek stb.). De ugyanígy városi jelenségnek tekinthető a publicisztika különböző műfajainak (hírlevelek, röplapok, röpiratok, újságok) tömeges megjelenése is. A városi történetre utalva fontos a helyi krónikák szerepe, de figyelmet érdemelnek a társasági élet műfajai is (pl. beszélgetésjátékok, színművek, dalok, novellák stb.). A városnak mint helyszínnek a vizsgálata ezúttal olyan területeket vont a látókörbe, amelyek korábban elhanyagoltak voltak, kevesebb figyelem fordult tehát a birodalmi és székvárosokra, de több a kereskedő, ipari, iskolai vagy éppen egyetemi központokra. Ugyancsak a forrásfeltáró jelleghez tartozik, hogy az irodalmi élet szociológiailag kevésbé értékelt rétege kerüljön a vizsgálódás homlokterébe, tehát az irodalomtörténet klaszszikussá vált jelentős alkotói helyett ezúttal inkább a kismesterekre (poetae minores) forduljon a figyelem.

Miután az előadások nyomtatott változatának szerkesztése több évet igénybe vett, lehetőség

nyílt arra, hogy ne csupán az előadásszövegek, hanem azok kibővített és ami még lényegesebb, bőségesen megjegyzetelt anyaga láthasson napvilágot. Ez azért is öröndetes, mert az alap- illetve forráskutatásokról szóló beszámolók jegyzeteiben nagy biztonsággal meg lehet találni a koraujkori városi irodalom szinte teljes bibliográfiáját. (Éppen ezért sajnálatos, hogy az általános szokásnak megfelelően a jegyzetek névanyagát a mutató nem tartalmazza és a speciális témához illően haszonnal forgatható lenne egy helynévmutató is a megemlítt városokról.)

Az előadásokat a kötet hat tematikus gyűjtőcím alatt adja közre. A kutatás alapjait meghatározó Garber-tanulmány mellett Wolfgang Adam és Michael Schilling műfaj történeti rendszerezése vezeti be a szekcióelőadásokat. Adam a városiasság és az irodalmi forma összefüggéseit vizsgálja (*Urbanität und poetische Form. Überlegungen zum Gattungsspektrum städtischer Literatur in der Frühen Neuzeit*), Schilling pedig a XVII. században első virágkorát elérő irodalmi megnyilvánulási formával, a publicisztikával foglalkozik (*Stadt und Publizistik in der Frühen Neuzeit*). A református szellemiség vonzásában keletkezett – nagyon különböző – műfajokkal és városokkal foglalkozik a második szekció, amelyben összefoglalást olvashatunk a svájci államszövetségek irodalmáról, teljes bibliográfiával gazdagított ismertetést a duisburgi egyetemi és személyi iratokról, németalföldi városok kultúrájáról és Berlin/Brandenburg irodalmi életéről. A fejedelmi udvarok és a birodalmi városok irodalmi hagyományával és kölcsönhatásával foglalkozik a következő fejezet (*Reichsstädtische Tradition und Residenzkultur Oberdeutschlands*). Jelentős szerepet kapnak itt olyan már a XVII. században élénk irodalmi életet élő városok, mint Württemberg, Augsburg, Nürnberg és Frankfurt a. M.

Közép-Németország evangélikus kultúrája (Lipcse, Jena, Weissenfels) mellett az észak-német városok (Hamburg, Lübeck) és a Baltikum jelentős lutheránus központjai (Tallin, Riga, Tartu) állnak a negyedik tematikai egység központjában (*Lutherische Kernlandschaft Mitteleuropa*). Miután az ismert történeti körülmények miatt ezeknek a városoknak a német kultúrája egészen a közelmúltig alig volt kutatható, az egységes német barokk felfogás számára ez a fejezet hozta a legtöbb tárgyi ismeretet tükröző újdonságot. A kö-

zép-európai kapcsolatot a sziléziai és csehországi irodalmi élet bemutatása teszi aktuálissá (*Mitteleuropäische Brückenlandschaften*). Csak sajnálatos, hogy a jelentős német kultúrával rendelkező felvidéki városok (előadó vagy szisztematikus kutatás hiányában?) ebbe az összefoglalásba sem kerültek bele. A jellemzően protestáns kultúrát tárgyaló feldolgozások mellett az ökumenikus egyensúlyt teremti meg az ingolstadti jezsuitákkal, München irodalmi életével és a luzerni ellenreformációval foglalkozó tanulmány (*Blick in den katholischen Kulturraum*).

A többszáz oldalas tanulmánykötet egyes dolgozatainak ismertetése sajnos nem fér a rendelkezésre álló recenziós rovat keretei közé. Ezért rövid összefoglalásként azt hangsúlyozzuk, hogy a lexikális ismeretekben is gazdag, szintetikus összefoglalásra törekedő tanulmányok nemcsak a cím-ben jelzett téma kutatói számára nyújtanak új információkat, hanem haszonnal forgathatják a közép-európai vagy baltikumi kultúrával foglalkozók éppúgy, mint a műfaj történeti kutatások, a könyv- és nyomdatörténet, az olvasásszociológia vagy a történeti szociológia művelői is.

NÉMETH S. KATALIN

Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce: Z antologia dramatu. Wstęp i opracowanie Irena Kadulska. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1997, 552.

Ismeretes, hogy a XVI–XVIII. századi lengyel irodalom számos pontos kapcsolódik a korabeli magyar irodalomhoz. A párhuzamos, ám eddig kevés figyelemben részesített jelenségek közé tartozik, hogy a barokk kezdete mindkét irodalomban lényegében egybeesett a jezsuita színház megjelenésével, s a jezsuita iskolai színjátszás mindkét országban közel kétszáz éven át fontos szerepet játszott a nemzeti művelődés formálásában és a barokk hagyományok konzerválásában.

A kötet összeállítója, Irena Kadulska, a gdański egyetem régi lengyel irodalom tanszékének professzora és a lengyel jezsuita iskoladráma kutatója nem ismeretlen a magyar irodalomtörténetek előtt, mivel előadásaival évek óta aktívan részt vesz az immár hagyományossá vált egi iskoladráma konferenciákon. Korábban két mo-

nográfiát szentelt a jezsuita dráma kérdésének (*Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego Oświecenia*, 1974; *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, 1993), legújabb kötetében pedig bőséges szövegválogatással világítja meg a műfaj XVIII–XIX. századi történetét. Az antológiát terjedelmes bevezető, gazdag illusztrációs anyag (térképek, drámacímplapok, egy teljes mű faksimiléje), jegyzet-apparátus és francia nyelvű rezümé egészíti ki.

A bevezető áttekinti a barokk színpadi hagyományok lényegében töretlen továbbélését a XVIII. század közepéig, bemutatja a felvilágosodás és a neoklasszicizmus tendenciáinak lassú térnyerését, s ismerteti a rend feloszlatása után kialakult fejlődést. Ez utóbbi fő sajátossága a jezsuita színjátszás fennmaradása egészen az 1820-as évek elejéig. Az antológia az 1702–1818 közötti időből mintegy húsz szöveget közöl kronológiai rendben, nyomtatott és kézirat forrásokból. A teljes drámaszövegeken kívül néhány programot és szövegrészletet is találunk a kötetben. A műfaj sokféleséget mutatja, hogy a tragédiák, komédiák és színpadi meditációk mellett több példa található balettre, dramatizált dicsőítő költeményre és ünnepségletre is. Esztétikai érték tekintetében a szövegek jelentősen különböznek egymástól, összességükben azonban reprezentatív képet adnak a jezsuita színjáték történetének adott szakaszáról.

A bevezetőből megtudható, hogy a XVIII. század első felében mintegy hatvan helyen folytak rendszeres előadások a lengyel jezsuita kollégiumokban. A vallásos témák túlsúlyát jelzi az eukarisztiával, a passióval, a keleti missziók vértanúival, a török hódításnak áldozatul esett lengyel mártírokkal és a rendi szentek kanonizációjával kapcsolatos darabok nagy száma. A világi élet eseményeivel összefüggő alkalmi panegirikus előadások közül kiemelkednek a győzelmi évfordulókon, az uralkodóház és a jelentős nemesi családok ünnepein rendezett reprezentatív fellépések, díszes felvonulások. A fő témákhoz és játékalakmalkhoz hasonlóan a darabok eszköztára sem tér el lényegesen a magyarországi gyakorlattól, s alapvető vonás az allegorikus megjelenítések, élőképek, emblematicus szerkezetek, szimbólumok és tűzijátékok gazdag változatossága. Bár az előadások a legkülönfélébb társadalmi csoportokat egyesítették a jezsuiták körül, elsősorban mégis a nemesség presztízsét és társadalmi szerepét erősítették.

Az 1740-es években kezdődő színházi megújulás reפורmálással összefügg a jezsuita oktatási rendszer reformjával. Ennek következtében Lengyelországban is kialakult egy új repertoár és játékmód, megnőtt a francia, német és itáliai darabok nyomán készült drámák száma, s a klasszikusok (pl. Plautus, Terentius, Molière, Metastasio, Holberg) és az újabb jezsuita szerzők (Jouvancy, Le Jay, Porée, Lang, Neumayr) hatása ugyancsak gyengítette a barokk tendenciákat. A jó keresztény és nemes hazafi alakjában új erkölcsi üzenetet közvetítő hőstípus hoztak létre, a hősokeket döntések elé állították, s felfrissült az operák és balettek repertoárja is. A komédia erőtejesen differenciálódott, s kialakultak az álarcos iskolai, a farsangi és a didaktikus komédia típusai. Fontos eseménynek számított a nemzeti színház megalapítása 1765-ben, melyben Franciszek Bohomolec, a korszaknak a római klasszicizmus légkörében tanult, legjelentősebb jezsuita komédiáiírója szállította a darabok többségét. Ebben az időszakban néhány kollégium már az iskolától elválasztott, külön színházépülettel is rendelkezett.

A lengyel jezsuita színjátszás történetének meghatározó tényezője, hogy a rendet feloszlató 1773-as határozatot a kollégiumok egy részében csak 1780-ban jelentették be, az Oroszországhoz csatolt területeken ki se hirdették, s 1801-ben VII. Pius hivatalosan is jóváhagyta a jezsuiták működését Fehér-Oroszországban. Ezt követően a lengyel jezsuiták iskolákat és missziókat alapítottak többek között Szentpéterváron, Rigában, Odesszában és Tomszkban. 1815-ben azonban kiűzték őket, elvették birtokaikat, s a közel száz jezsuita Galíciában hozott létre új provinciát. Az 1579-ben Báthory István által alapított, nagy hagyományokkal rendelkező polocki kollégium, melynek gimnáziumát I. Sándor cár 1812-ben akadémiai rangra emelte, hosszú időn át középontja volt nemcsak a rend fehér-oroszországi működésének, hanem a színjátszásnak is. Az előadások leglátványosabb alkalmi itt az uralkodói bevonulások, az iskolai vizsgák és más világi események voltak. A XVIII. század végétől az 1820-as évekig előadott darabok többségét a jelentős költőnek számító történész és teológus, Nikodem Musńicki, továbbá Jan Mihanowicz írta, illetőleg fordította. Mihanowicz elsősorban görög tragédiákat fordított, s ezzel világi irányba mozdította el a repertoárt.

A közölt szövegek többsége lengyel nyelvű, ezenkívül egy latin, egy francia és egy latin-francia nyelvű darab van a kötetben. Ez utóbbiak modern lengyel fordításukkal együtt szerepelnek. Az egyetlen francia nyelvű darab Delisle de la Drevetiére *Timon le Misanthrope* c. komédiája, melyet 1754-ben mutattak be Michał Radziwiłł herceg tiszteletére a wílnói kollégiumban. Ugyancsak francia mű, Voltaire *La mort de César* c. drámája volt a forrása Wojciech Mokronowski *Śmierć Cezara* c., 1755-ben a varsói kollégiumban előadott tragédiájának. Csupán részletet közöl a kötet Euripidész *Oresztészenek* Jan Mihanowicz által 1818-ban készített fordításából, továbbá Wojciech Męciniński *Gonzága Alajosról* szöveg, a przemysli kollégiumban bemutatott darabjából. *Gonzága Alajosról* két további drámaszöveg, illetőleg részlet is szerepel a kötetben 1751-ből és 1770-ből; az ilyen témájú darabok nagy számát Alajosnak a lengyel származású Kosztka Szaniszlóval történt együttes szentéavatása (1726) magyarázza. A bibliai tárgyú drámákat Stanisław Jaworski igényes nyelven írt, már a felvilágosodás hatását tükröző *Jonatasa* (1746) és egy ugyanilyen című, 1753-ban bemutatott latin nyelvű darab képviseli. Az operák és balettek közül egy 1754 farsangján előadott Bacchus-ballett szövege érdemel említést, s több lengyel témájú darab is található a kötetben. A XIX. század elején írt komédiák közül Nikodem Musńicki *Pogarda nauk* c. darabját emeljük ki, amely a farsangi játékok eszköztárával hangsúlyozza a költészet és a tudomány társadalmi jelentőségét.

Az antológia jó példával szolgál a nemzeti és a latin nyelvű drámaszövegek együttes kezelésére, s megerősíti a tudományos igénnyel készült, keresztmetszetszerű szövegválogatások legitimitását. Ma még korai lenne következtetéseket levonni a lengyel és a magyar jezsuita iskoladráma összefüggéseire. Annyi azonban már most megállapítható, hogy számos közös forrással, azonos irányba mutató írói törekvéssel, a vándortémák és -darabok nagyszámú jelentkezésével kell számolnunk a két ország jezsuita színházi hagyományaiiban. Számolni kell továbbá a dél-lengyelországi és az észak-magyarországi kollégiumok közvetítő szerepének lehetőségével. Az itt közölt szövegek és a *Régi Magyar Drámai Emlékek* jezsuita kötetének szöveganyaga között az első összevetés alapján viszonylag kevés te-

matikus megfelelés található, az előszóban közölt jóval több drámacím azonban számos tartalmi és esetleges szövegbeli azonosságra utal. A kötet fontos tanulsága, hogy az összehasonlító vizsgálatokat minél előbb módszeresen ki kell terjeszteni a környező országok lengyel, horvát, román és más nyelvű iskoladráma termésére. Elvégzendő feladat a magyarországi jezsuita színjáték történetének monografikus feldolgozása is.

TÜSKÉS GÁBOR

Munckenhaupt Erzsébet: A csíksomlyói Ferences Könyvtár kincsei. Könyvleletek 1980–1985. Balassi Kiadó, Budapest – Polis Könyvkiadó, Kolozsvár, 1999, 248., 1–83 képmelléklet.

Ez a kötet nyilván megragadja az olvasó figyelmét, hiszen többé-kevésbé emlékezik mindenki, még azok is, akik csak napilapokból tájékozódtak, hogy 1985-ben a csíksomlyói ferences rendházban rejtett könyvek kerültek elő a falból. Ennek legértékesebb darabjait ugyanis a rendtagok a legveszélyesebb időkből elrejtették azzal a szándékkal, hogy a veszély elmúltával ezek újból használhatók legyenek. Sajnos több évtizedig tartott ez az úgynevezett veszély, s évtizedek múltával azok is meghaltak, akik a könyvet elrejtették, vagy a rejtésről magáról egyáltalán tudtak, legfeljebb csak az tűnhetett fel a szakembereknek és kutatóknak, hogy az egykori híres könyvtár legértékesebb darabjai veszttek el. A szerzetesrendektől itt is, Magyarországon, az állami hatóságok 1951-ben megvonták a működési engedélyt. A rendtagokat deportálták, s csak 1957-ben térhetett vissza egyetlen ferences pap Csíksomlyóra, ahol világi papként látta el a lelkesítő szolgálatot. A könyvtárat az állam bezáratta, majd 1961-ben a csíkszeredai múzeumba szállíttatta. 1978-ban azonban a csíkszeredai állami könyvtár állományából az egykori ferences könyvtár újabb kori kiadványait a csíkszeredai megyei könyvtár tulajdonába kellett átadni.

A gyűjtemény régebbi könyvei közül azonban hiányoztak a legértékesebb darabok, mint az ősnymtatványok, a XV–XVI. század zenei kódexei, a Kájoni kéziratok és a csíksomlyói iskoladrámák. A drámakéziratokat már a hetvenes évek végén szerettem volna kutatni, akkor azonban a

plébános a kéziratok hollétéről nem tudott felvilágosítást adni. S mint most a Munckenhaupt Erzsébetnek, a könyv szerzőjének bevezető tanulmányából értesülhetünk róla, 1980. augusztus 22-én a templom főoltára felett álló Mária szobor posztamensét javíttatni kellett, s ekkor a ládaszerű talapzatban véletlenül találtak meg 33 darab nyomtatásos és kéziratos könyvet, 2 darab dobozt, amelyben a misztériumdramák voltak, két köteg levéltári iratot és egy függő pecsétetes oklevelet. Ezek után jogos volt a szakemberek gyanúja, hogy az értékes nyomtatványokat a ferencesek valahová más helyre elrejtették. A megtalált könyv és kéziratos anyag további reményekre jogosította fel a rendház lakóit és a könyvtárosokat. Végül 1985-ben egy elfalazott ablakmélyedésből ezek is előkerültek, sajnos azonban korántsem olyan sértetlen állapotban, mint az öt évvel ezelőtti véletlen lelet kéziratai, könyvei. A tervszerű keresés és a megtalálás e könyv szerzőjének is köszönhető.

Munckenhaupt Erzsébet két műfaj egyesítését kísérte meg ezzel a kötetével. A 248 lapterjedelmű könyvben 90 lapon Benkő Samu előszavát és a kötet szerzőjének bevezető tanulmányát olvashatjuk. Az utóbbi tárgyalja a feltárás történetét, a könyvek possesszorainak sorát, szól a könyvkötések stílussajátosságairól, a gótikus és a gótikából a reneszánsz felé tartó átmeneti, valamint a reneszánsz kötetekről. A tanulmányt az Adattár követi, amelynek első része a kéziratoskat veszi sorba, a második része, amelyben viszont az ősnymtatványok, a XVI. századi, XVII. századi nyomtatványok és kéziratok kaptak helyet. A Függelékben az idézett irodalomjegyzéket, a név-, a possesszor-, a helynév- és címmutatató található. A kötet szöveganyagát a rövidítésjegyzék és képjegyzék zárja.

Valamennyi nyomtatott kötetet, kéziratos gyűjteményt azonos szempont szerint vizsgálja a szerző. Megadja a könyvek pontos címét, a kiadás helyét, idejét, a kötet ív- vagy lapterjedelmét. Pontosan jelzi azt is, ha a tárgyalt nyomtatványból bármelyik lap hiányzik. A következő szempont a kötet nyomdai díszítése. A szerző ezután leírja a különböző korokban a lapok margójára vagy címlapjára került kéziratos bejegyzéseket, majd megadja a kötés legfontosabb ismertetőjegyét. Ezután az irodalomjegyzék olvasható. Ha bármelyik könyvnek kiadási helye vagy éve kül-

ső adatokból nem deríthető ki, akkor a hiányzó adatokat a könyvészeti szakirodalom alapján pótolja a szerző. Több könyv magyar nyelvű bejegyzései a nyelvészek, nyelvtörténészek, olykor még az irodalomtörténészek figyelmét is felkeltetheti.

Munckenhaupt Erzsébet igen precíz filológus, aki a könyvében leírtakat a rendkívül értékes képanyaggal is bizonyítani akarja. A 83 lapos képmellékletben a legfontosabb ismereteket, közléseket képekkel is igazolja. Bemutatja a csíksomlyói rendház alaprajzát, megmutatja a könyvek rejtekhelyét. Ad a kéziratok és a nyomtatványok egy-egy lapjáról fotómásolatot, aprólékos részletességgel rajzolja, fényképezeti a kötéstáblákat vagy azok mintáit. Pontosan megmutatja a romlott kötéstáblákat, a penész rombolását egy-egy kötet lapjain. Kétségtelen, hogy ez a munka nemcsak a magyar könyvtörténetnek lesz nagyon értékes darabja, hanem tájékoztatja a kötéstörténettel foglalkozó kutatókat is. Minden könyv kéziratleírása tartalmaz olyan adatokat, amelyek a legkülönbözőbb szakterületeken dolgozó kutatók érdeklődését is felkeltheti.

Ez a bibliográfiai kötet a magyar könyvtörténetnek is különösen értékes dokumentuma, hiszen az egyházból állami tulajdonba került könyvtárak alkalmazottainak lelkiismeretes és szakszerű munkáját dokumentálja. Az egyházi intézmények vezetői megnyugodhatnak, ha látják, hogy egykor az ő tulajdonukban volt könyvtár sorsát az állami alkalmazottak pontosan és eredményesen szolgálják, annak magas értékéről ismereteik pontosak és megbízhatóak, nyilvántartásuk nemzetközi mértékű és értékű.

KILIÁN ISTVÁN

Reinhard Lauer: *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart.* München 2000, Verlag H. C. Beck, 1072.

Négy évtizedes oktatói és kutatói munkáját summázva tette az érdeklődő olvasó asztalára orosz irodalomtörténeti kézikönyvét a göttingai egyetem szlavisztikai szemináriumának professzora, R. Lauer. Előző munkái közül kiváltképpen 1975-ös *Gedichtform zwischen Schema und Verfall* című műfaj történeti/elméleti monográfi-

áját kell kiemelniünk, amely a XVIII. századi orosz irodalomalakulás változatait mutatta be (a szonett, a rondó, a madrigál, a ballada, a stanza meg a triolett műfajáról szólva), azaz ama „nyugati” eredetű versalakzatoknak orosz befogadását kísérte nyomon, amelyek az orosz klasszicizmus, rokokó és érzékenység korszakaiban meghonosodtak, majd „manírossá” váltak, mindenestre irodalmi nyelvet segítettek kialakítani. A *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* tekintélyes sorozata számára R. Lauer szerkesztette meg az európai realizmust tárgyaló kötetet, egyben ő a szerzője az „orosz realizmus” fejezetnek, amely részint az orosz realizmus külön útját demonstrálja, részint olyan műelemzésekkel gazdagítja szemléletünket, amelyek elsősorban prózapoétikai megfontolásokat tekintve figyelemre méltóak. (Egyébként másutt a Karenina Annáról külön, igen érzékeny tanulmányt írt.)

Ami a jelen kötetet illeti, úgy kézikönyv ez a mű, hogy részint összegzi a korszerűnek mondható német, orosz és egyéb szakirodalom eredményeit, részint következetesen érvényesíti elméleti aspektusát: egyes korszakokra vonatkoztatva Lotman kulturológiai nézőpontját teszi a magáévá, a prozódia és az „irodalmisság” kérdésében erősen támaszkodik a formalistákra, olykor a strukturalistákra, de bizonyos részeken az orosz történeti poétika, másoknál Bahtyin karnevalizációs meglátásait tolmácsolja. Minthogy a mű szerzője számára (ez vállalkozása természetéből következik) nem problémaként jelentkezik az irodalomtörténet, és még az sem problematizálódik, hogy a németül olvasók számára ír orosz irodalomtörténetet, tartózkodik a posztstrukturalista irodalomfelfogásoktól; s bár korrekt módon szól a legeslegújabb orosz irodalomban erőteljesen tevékeny és hatékony posztmodern és konceptualista törekvésekről, a sokáig elhallgatott D. I. Charmsz kései befogadástörténetéről érdekes adalékokat hoz, érezhetőleg a Puskin és Csehov közötti korszak, valamint a századfordulás, századelős „ezüstkor” tartozik kedvelt időszakai közé; a Szolzsenyicin és Nabokov – mint két szélső pólus – között keletkező orosz irodalmi csoportok útkereséseit némi kétellyel figyeli.

Hiba lenne, ha csak a mű információgazdagságát emelnénk ki. Bár az egészen kiváló szerkesztés, a gazdaságos előadás valóban erényei közé tartozik, a feldolgozott anyag (az iroda-

lomjegyzék is tanúsítja) valóban igen számottevő, a könyv függelékeként megszerkesztett mutatók jól eligazítanak. Ugyanakkor az életrajzi adatokkal a szerző igen takarékosan bánik, a főszövegbe csak annyi kerül be, valamint csak annyi műcím említetik (az eredeti címen és német fordításban), amennyi a tárgyaláshoz/bemutatáshoz feltétlenül szükséges. A bevezetőül jegyzett fejezet „Az irodalom gyökerei és jellege” címet viseli, itt az 1700-as évet megelőző időszak írásbeliségének mikéntje, meghatározhatósága, valamint európai perspektívából történő értelmezése vázoltatik föl. A záró fejezetek a XX. század kilencvenes évekéi, inkább tendenciákról, lehetőségekről, általános jellemvonásokról olvashatunk, mintegy kitekintésképpen. A teljességre törekvést indokolja az információ és a szintézis igénye, ez azonban éppen az előadás említett gazdaságossága miatt nem kelti a túlszűfoaltság benyomását. Az egyes irodalmi korszakokat R. Lauer a történelmi korszakba ágyazza bele, és tekintettel van arra, hogy az orosz irodalom jelesei miféle (nem csupán irodalmi) elvárásoknak akartak megfelelni, illetőleg az alkotói elvárások miféle olvasókat, olvasói rétegeket céloztak meg. Ennek megfelelően egymást váltják a történelmi korszakot, a stílusorszakot, valamint az egyes íróportrékat bemutató fejezetek; ahogy a XX. századhoz közeledünk, már a XIX. század közepétől egyre terjedelmesebb részekben bontakozik ki egy-egy írói pálya. A megszábotott terjedelem nagyon részletes műelemzéseket nem(igen) tesz lehetővé, de szinte minden fontos műről van szó (olykor hatástörténetéről is, különösen Puskin esetében), nem egyszer az idevonatkozó szakirodalomra hivatkozva. Ilyeténképpen kikerekedik az alkotói arckép, egyáltalában nem sematikus vonásokkal megrajzolva. A műfaji, verselésbeli, retorikai sajátosságok fölvázolására szintén jut elég hely, mint ahogy utalásszerűen a fordítói tevékenység méltatására, valamint az irodalom és szerzői európai kapcsolataira is. Lauer professzor képzettségéből és kutatói pályájából közvetlenül elsősorban német és horvát párhuzamok, érintkezések jelennek meg a könyv lapjain. Itt jegyzem meg, hogy a kötet jól hasznosította a horvát A. Flakernek az avantgárdra vonatkozó megállapításait.

Igen érdekes és a könyv egyik jelentős teljességi tényeként fogható föl a XX. századi orosz

emigráció csoportjainak, irodalmainak bemutatása. Bár külsőleges szempontnak tetszik, a kézikönyv jellegnek tökéletesen megfelel, hogy itt a szerző országonként halad, a német, a távolkeleti, a finn-balti államokban működő emigráns irodalmi folyóiratok, szerzők után sort kerít a lengyel, a cseh(szlovákiai), a jugoszláviai, a francia, az olasz, az angol és az amerikai területek szerepének vizsgálatára. A szocialista realizmus teóriájának keletkezését, monopolizálódását, majd az olvasás irodalmát poétikai nézőpontból szemléli, rámutatván az esztétikai és etikai (pszeudo-etikai) tényezők furcsa „színháték”-ára az irodalomban, mint ahogy a peresztrojka-szerzők tabuk elleni küzdelmét is visszafogottan festi föl. Lauer nem értékeli túl azokat, akik az olvasás korszakában elsősorban témaválasztásukkal lazították a pártállami „esztétika”-t, de megkísérli, hogy méltányosan láttassa „fejlődéstörténeti” jelentőségüket. Az újra kanonizálás és az új kánonért folytatott harc még nem fejeződött be, így is számottevő átrendezést jelez a jelenkori orosz irodalomtudatban.

Az ilyen típusú vállalkozás, mint amilyen R. Laueré, nélkülözhetetlennek tetszik (nemcsak az oktatásban), korszerű tájékozódása és tájékoztatása a nemzetközi szlavisztika értékes könyvévé emeli.

FRIED ISTVÁN

Regéczi Ildikó: Csehov és a korai egzisztenciabölcselet. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000, 195.

Bár a szépirodalom és az egzisztencializmus kapcsolatát könyvszekrénynyi munka tárgyalja, Regéczi Ildikó monográfiájának alapötlete mégis üdítően eredeti. A szerző ugyanis a tudománytörténeti árral szemben halad, mikor nem arra kíváncsi, hogy a bölcselet hogyan nyert ösztönzést a szépirodalomból, hanem azt firtatja, hogy Csehov világában miképpen tükröződik a korai egzisztencialisták látásmódja. Fogas kérdés, hogy a vonzó célkitűzés megvalósítása miért sikeredett a közepesnél is gyengébbre, s a monográfia miért nem felel meg az elvárható szakmai követelményeknek.

Aki a tudományterületek határmezsgyéin felbukkanó kérdésekre keresi a választ, tudja, hogy

már a metodika, a terminológia egyeztetésekor darázsészekbe nyúl. Mert melyik diszciplína fogalomrendszerét kényszerítsük rá a másokra? Mit kezdünk azokkal a jelenségekkel, amelyek az egyik tudományág számára értelmezhetetlenek? És a legkínosabb: hogyan érzékeltessük, hogy még a fedésbe hozható fogalmak mögött is más és más tudománytörténeti asszociációk húzódnak meg? Regéczi Ildikó nem mérte fel témájának elméleti buktatóit, s már az első fejezetben példátlan ügybuzgalommal vágja maga alatt a fát. Megvallja, a képlékeny filozófiatörténeti kategóriáról, az egzisztenciabölcseletről nincs körvonalazott elképzelése, s a róla folyó vitában „nem kíván részt venni”: az elnevezéssel csupán „három, több szempontból rokon gondolkodó – Kierkegaard, Nietzsche és Sesztov –, valamint munkásságuk vonatkozási körére utal”. Regéczi Ildikó egy határozott mozdulattal egy kalap alá söpri a három elméledőt, s nem töpreng el azon, hogy a korai nyugati egzisztencializmus és a századforduló orosz vallásbölcseletének társadalmi, művelődéstörténeti gyökerei alapvetően eltérőek. Így a szerző még abban sem tud dűlőre jutni, hogy a három bölcselet korai egzisztencialistának, vagy csupán az áramlat előfutárának tekintse. Tovább növeli az eszmetörténeti zűrzavart, hogy az önkényesen szelektált életművek rezümészzerű ismertetésekor hol az irracionalizmussal, hol a perszonalizmussal rokon motívumok kapnak éles megvilágítást, mások, nem kevésbé lényegesek, homályban maradnak. Mint kiderül, Csehov Kierkegaard- és Nietzsche-recepcióját még tucaatnyi „talán”-on átbukdácsolva sem lehet megnyugtatóan dokumentálni, pusztán a Sesztovval való „szellemi közelség” bizonyítható. (A filológia fintora, hogy az orosz gondolkodó lényeglátása elmarad nyugati társaiétól – mint Bergyajev megjegyzi, Sesztov inkább filozófalgat, mint filozófál.)

Regéczi Ildikó maga adja meg a kegyelemdőfést a hatástörténeti megközelítésnek: „Ismert tény – írja –, hogy Csehov minden irányzattól független maradt, és általában semmilyen doktrína mellé nem állt. Személyes szabadságát tartotta legtöbbször, ezért nem vállalta könnyen egyértelműsíthetően semmilyen eszme képviselését.” (19.) Később magát Csehovot idézi: „Politikai, vallási és filozófiai világnézetem nincs, havonta váltom azt.” (63.) Innét kezdve a szerző kényszerpályán

mozog, hiszen a téma vizsgálatának már csak az a lehetősége marad, hogy „...Csehov műveinek olyan újfajta interpretációját adja, amely[et] egy, a korábbtól eltérő, a korai egzisztenciabölcseleti íráskor gondolatmenetén alapuló szempontrendszer érvényesít...” (20.) Igen ám, de mi bizonyítja, hogy ezt a megközelítést a kortárs bölcseletről érzékeny író portréja hitelesíti, s nem arról van szó, hogy Csehov irodalmi olvasmányai műveiben is visszaköszönnek? Ugyanis a régebbi irodalmak „egzisztenciális” színezetű kérdésfeltevésének az ihlető ereje – az *Oidipus királytól* a *Hamleten* át a *Karamazov testvérekig* – elevenen élt a századvég orosz irodalmi gondolkodásában. Regéczi Ildikó nem tűnődik el ennek esélyein, s helyett egy kábulatig ismételt szövegépítési masinériát indít be: az irracionálizmus, a rendszernélküliség, a morál, a tragikum, a hit és az ironia motívumait nyomozza Kierkegaard, Nietzsche és Sesztov műveiben – végül Csehovnál. Ennek a technikának nem az a legfőbb hibája, hogy végtelenül unalmas, még csak nem is az, hogy a hit, a hitélmény, a vallásosság esetében értelmetlenségbe fullad (hiszen az Abszolútum keresése eleve kudarcra kárhözhatott a szkeptikus, agnosztikus Csehov világában) – hanem az, hogy olyan módszertani, elméleti zsákutcába viszi az egész koncepciót, amelyből még kihátrálni sem lehet.

Regéczi Ildikó fejtegetései légies könnyedséggel suhannak át a bölcseleti diskurzusból a szépirodalmiba, a monografikus tárgyalásmódból a biografikusba. „Feltűnő az egzisztenciabölcselet és Csehov írásainak az a sajátossága, hogy bennük a szereplők, illetve az általuk felmutatott életigazságok (Csehov műveiben: színhelyek, dialógikus pozíciók stb. is) gyakran ismétlődnek, különböző variánsaikban bukkannak fel.” (67.) Az efféle mondatok tucaatjai arról árulkodnak, hogy a szerzőben még csak nem is kezdett el motoszkálni a gyanakvás ördöge, hogy a szépirodalom narratológiai, poétikai vizsgálatának tapasztalatait nem lehet zökkenőmentesen kiterjeszteni a bölcseleti művekre. A sorozatos diskurzusváltás elméleti megalapozatlansága az elemzés egészének hitelét ássa alá. A szerző ködös, homályos, jelentésüket próteuszi módon változtató fogalmakkal próbál hidat építeni filozófia és szépirodalom közé: „szerzői pozíció”, „egzisztenciális kérdés”, „egzisztáló individuum”,

„hétköznapi morál”, „hős”, „Abszurd”, „Semi” stb. Csak hogy a definiálatlan fogalmakból összetakolt átjáró az első lépés nyomán meg-inog, s a közhelyek szakadékaiba zuhan: „A kisépikai műfaj – legfőképpen a novella – különösen alkalmas arra, hogy a mindennapi élet erkölcsiségének visszásságait bemutassa.” (85. o.)

Regéczi Ildikót módszerének hátulütői arra kényszerítik, hogy Csehov novelláit rendre átmonologizálja: az író, a narrátor, a szereplő szólamai egymásba olvad, sokszor az irodalmiság is csorbul. A szerző nem képes belátni, hogy az értelmezés nem applikáció, hanem konstrukció – a két diszciplína, irodalomtudomány és filozófia szembeállításához nem elégséges a közös, vagy csupán annak látszó motívumok felsorakoztatása.

Külön szükséges szólni az írói életmű áttekintésének dilemmájáról. Csehov több száz kisépikai alkotásának tematikus csoportosításába már sok filológusnak beletört a bicskaja. Regéczi Ildikó jó érzékkel néhány emblematis mus művön keresztül kívánja láttatni a teljes repertoárt. Csak hogy melyek ezek? A szerző alig több mint fél-tucat novellát jár körül, másokat csak érint, s ez a merítés szerény ahhoz, hogy átfogó képet nyújtson. További fontos írások nemcsak hogy nem illeszthetők be a könyv gondolatmenetébe, hanem arról tanúskodnak, hogy Csehov kételkedve fogadta a kortárs bölcelet próféciáit (*Ellenségek, Jonics, A kutyás hölgy* stb.).

És mégis: minden elméleti csetlés-botlás dacára tanulságos Regéczi Ildikó monográfiája. Kötetek azok a legértékesebb pillanatai, amikor megfelelkezik a Kierkegaard – Nietzsche – Sesztov – Csehov kvartett kötelelességszerű körbemasíroztatásáról, s az eddigi szakirodalom bevált módszereit alkalmazza. Követi azt a felfogást, hogy Csehov minden narrációs és poétikai fogásával – például a „szkáz technikával” – arra törekedett, hogy a való élet és az irodalmi szöveg közötti szakadékot szűkítse. Novelláiban a szűzsé a központi alak bemutatását szolgálja, s a cselekmény a reménytelenül mozdulatlan léthelyzetekbe van lehorgonyozva. Regéczi Ildikó az írniát mint világnézeti kategóriát körültekintően definiálja, s ez hozzásegíti a Csehov-drámák egyéni hangú interpretálásához. A bölcelettel való egybevetés kényszere itt kísért a legkevésbé, s a szelekció felett sincs sok töprengenivalója – a négy nagy dráma (*A sirály, Ványa bácsi, A három*

nővér, Cseresznyés kert) önmagát kínálja. A nemes szakirodalmi háttér eleve jó nyomvonalra állítja elemzéseit: Lopahin és Sarlotta alakjának sokoldalú megvilágítása (*Cseresznyés kert*), valamint a prófétizmus és a prófétikus individu um szembeállítás (Ványa bácsi, *Három nővér*) a drámák újragondolására ösztönöz.

Ennek ellenére Regéczi Ildikó kötet e mind stílusában, mind módszertanilag kiforrotlan alkotás. Viszont érdeme, hogy búcsút int az unalomig sulykolt kritikai realista Csehov-képnek, s az olvasó figyelmét az értelmezés új távlatai felé fordítja.

BALOGH CSABA

Christoph Strupp: Johan Huizinga. *Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2000, 352.

Talán különös, de német nyelvterületen Christoph Strupp könyve az első igazi monográfia Johan Huizingáról: Kurt Köster nem sokkal Huizinga halála után, 1947-ben megjelent, érthetően még elég sok pontatlanságot tartalmazó Huizinga-életrajza és bibliográfiája óta ez az első német nyelvű összefoglaló munka (Kurt Köster: *Johan Huizinga 1872–1945*. Verlag Europa – Archiv Oberursel/Taunus, 1947). Elég egy pillantást vetni a fejezetcímekre, máris látszik, Strupp könyve milyen sokban adósa Köster Huizinga-életrajzá-*nak: A nagy kultúrtörténelmi művek – Tanulmányok a történelem és a kultúrtörténet tárgyköréből – Történelemelméleti írások – Az egyetemi és a nemzetközi tudományos életben – Kultúrtörténezből kultúrkritikus – Utolsó évek (Köster),* vö. *A kultúrtörténetírás alapjai – Kultúrtörténet mint módszer Huizinga történelmi munkáiban – Huizinga mint tudománysszervező és kultúrpolitikus – Huizinga és a kultúra válsága – Huizinga a történettudomány 1945 utáni fejlődésének fényében (Strupp).* A két könyv hasonló felépítése és megközelítésmódja is elárulja: Huizinga életműve német nyelvterületen annyiban érdekes és érvényes, amennyire rendszerező és rendszerezhető, verifikálható és folytatható. Könyve függelékében Strupp egyenesen azt vizsgálja, Huizinga életművéhez mennyiben kapcsolód-nak a '45 után (is) aktív történészek, egészen napjainkig (tehát nemcsak mondjuk az Annales-

kör tagjai, hanem Hayden White, Ankersmit, vagy éppen Simon Schama). Vizsgálódásait abban összegezzük, hogy ha van is némi hasonlóság például Schama és Huizinga könyvei közt, ez inkább a két szerző közös érdeklődési területének, vonzódásainak tudható be: Huizinga nem teremtett iskolát, meglátásai felett pedig – éppen mert annyira sajátos gondolatmenetbe kapcsolódnak –, ma úgy látszik, eljárt az idő. (Lehet, hogy ha Strupp nem kultúrtörténészként közelített volna Huizingához, és nem történészek munkáiban kutatót volna Huizinga hatása vagy szellemi öröksége után, több egyezésre bukkant volna.)

Strupp könyve nagyon megbízható, igen alapos munka, amely néhány apróságban (például datálási kérdésekben) újat is hoz. Értékét jelzi, hogy akár hollandul is megjelenhetett volna, hiszen már fent említett megközelítésmódja is markánsan megkülönbözteti Anton van der Lem holland történésznek a szellemi fejlődés mozzanatait az életrajzi tények köré csoportosító, alpműnek számító Huizinga-életrajzától (Anton van der Lem: *Johan Huizinga. Leven en werk in beelden & documenten*. Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1993). Németajkú vagy hollandul nem tudó olvasók számára azonban enélkül is hézagpótló munka lett volna – és lesz is – Struppé.

Leginkább azt vártam a könyvtől, hogy többet megtudok arról a kapcsolatról, amely Huizingát Németországhoz és olyan alkotókhoz fűzte, mint Aby Warburg, Thomas Mann vagy André Jolles: de ebben sajnos csatlakoznom kellett. Strupp ugyanis nagyrészt olyan forrásokat használ, melyeket már mindenki ismer: így Huizingának a leideni archívumban található (részben kiadott) levelezését, Thomas Mann *Naplóit*, illetve Huizinga-kutatók írásait. A könyv legérdekesebb fejezete mégis az, amely a harmincas években kultúrkritikussá avanzált tudóssal foglalkozik. Strupp több oldalról is bemutatja Huizinga nemzeti szocializmussal szemben elfoglalt pozícióját, rávilágítva az ebben a viszonyban megmutakozó különös kettősségre, arra, hogy az igen bátor személyes kiállás ellenére – amely hozzájárult, hogy munkái szinte rögtön felkerüljenek az „elfajzott” irodalmat tiltó listákra, még ha ez a háború kitöréséig nem is vezetett német bojkottjukhoz – Huizinga *szellemi* magatartása némileg kétértelműnek tűnhetett. Az értékek megőrzését

hirdető, sőt önkorlátozásra, erkölcsi megújulásra felszólító, a napi politikától távolságot tartó, sőt azte némileg démonizáló történész álláspontja az adott körülmények közt olyan töltést kaphatott, amely akár ellentétes is lehetett Huizinga eredeti, személyes intencióival (ezt az elképzelést egyébként kutatásaim szerint megerősíti a magyar recepció története is).

A (kultúr)történetési megközelítésmód természetesen óhatatlanul oda vezet, hogy Strupp könyvében Huizinga életművének bizonyos sajátosságai jobban kidomborodnak, néha más vonások rovására is. Jellemzőnek tartom, hogy Strupp viszonylag sokszor hivatkozik André Jolles és Huizinga szellemi kapcsolatára. Strupp talán nem szereti jobban Jollest, mint Huizingát, feltűnő viszont, adott kérdésekben mennyivel jobban tudja közvetíteni Jolles álláspontját, mint Huizingáét (például 71–72. vagy 99.). Talán azért, mert Jolles elég csak idéznie, hiszen az irodalomtörténet-szfolklorista gondolatmenete kristálytiszta: Jolles kifejezetten a hagyományos történeti és irodalmi diskurzusba kívánt bekapcsolódni, miközben Huizinga éppen azt hangsúlyozta, hogy amit ő keres, kívül esik a korabeli tudományok látókörén. Személyes kapcsolat fűzte a történelemhez, attitűdjét – és ezzel egyáltalán nem állt egyedül a maga korában – még a „megragadottság” fogalomkörében lehetne legjobban leírni (ezt egyáltalán nem zárja ki, hogy életére visszapillantva saját ténykedését „a szellem kertjei feletti lebegés”-nek nevezte). Jolles és Huizinga szellemi kapcsolatának természetéről sokat elárul, mennyire eltérően gondolkoztak a történelem és az irodalmi formák viszonyáról. Jolles szerint, ahogy elhagyjuk a legelemibb történeti „tények” terepét, a történelem, amit leírunk, rögtön meghatározott irodalmi alapformákat követve strukturálódik, vagyis lehetetlen közvetlen kapcsolatba lépni a történelemmel. Ezzel szemben Huizinga azt vallotta, hogy „valahogyan volt”, és ennek a valóságnak a megismerését erkölcsi kötelességének érezte. Strupp minden különösebb kommentár nélkül úgy idéz (egyébként saját, kiváló fordításában) Huizingától, mintha az egyes részletek önmagukért beszélnének, miközben nagyon gyakran igen bonyolult – mert tapogatózó – gondolatmenetből emeli ki őket, amelynek végén a szerző esetleg már mást mond, mint az elején. Pedig ha van valami, amivel Huizinga

ma is hat, akkor ez a műveiből sugárzó, szinte már etikai töltés, a személyes viszony tárgyához, a patikamérlegén kimért mondandó, az indázó gondolatmenet, amely néha mintha az olvasó szeme előtt formálódna (ami persze inkább mégis a hatásmechanizmus része).

A magyar érdeklődők alighanem már nyelvi okokból is Strupp munkájából alkotnak majd képet maguknak Huizingáról, a kultúrtörténészről, ami – tekintve a könyv magas színvonalát – egyáltalán nem baj. Strupp könyvét valószínűleg közelebb is érzik majd magukhoz, mint azok, akik nem német (vagy angol) közvetítéssel ismerték meg a holland tudós munkáit.

BALOGH TAMÁS

Lukács – 1998/99. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Hrsg. von Frank Benseler und Werner Jung. Lukács-Institut – Universität Paderborn, 1999, 247.

A paderborni (NSZK) egyetem keretében működő nemzetközi Lukács György-Társaság évkönyvének harmadik (összevont) száma jelent meg a közelmúltban. „Manapság nincsenek kedvező kilátásai egy nagyszabású, rendszerezett filozófiának; ellenkezőleg: a „metafizika” és a „szubjektum” végét hirdetik meg, anélkül azonban, hogy felmérnék a szubjektivitás filozófiai megsemmisítésének következményeit” – összegzi a lukácsi mű mai helyzetéről szóló tanulmányát Nicolas Tertulian, a „lukácsológia” legkitűnőbb franciaországi képviselője. Paradox situáció: az Évkönyv arról tanúskodik, hogy „a század legnagyobb hatású marxista filozófusának” (ezek François Furet szavai) életműve „lebontásában” a hazai filozófia, elsősorban a Budapesti Iskola jeleskedik, addig a „kiszikkadó filozófiai mezőny (Alex Honneth megállapítása) mobilitásához és dialógusképességéhez elengedhetetlennek tartott lukácsi (marxista) gondolkodás tradíciói *kritikai* jelenlétét igénylik Nyugat-Európa, a Mediterraneum, Észak- és Dél-Amerika irodalmárai, szociológusai és esztétái.

A jelen Évkönyv törzsanyaga egy nem-kerek évforduló körül szerveződött. 1998-ban múlt 75. éve, hogy a berlini Malik kiadónál megjelent Lukács *Történelem és osztálytudat* című könyve, amely a nyugat-európai marxizmus bibliája lett. Hatása

még az 1968-as diáklázadások ideológiai arzenáljában is jelen volt. De mit jelent a mában ez a mű, és egyáltalán Lukács életműve? Ezt a kérdést törekszenek körüljárni a kötet szerzői. Vanak olyan értelmezések, amelyek a szakfilozófia absztrakt fogalmisága övezetében fejezik ki átsejlt vonalmukat, egyúttal lényegi szépségüket a mű érvényességét, jövő perspektíváit illetően (főleg Lendvai L. Ferenc és Sziklai László írása); van olyan tanulmány, amely a marx-lukácsi gondolati építmény központi kategóriája, az *elidegenedés* jelenkori valóságát kísérli meg relativizálni (Rahel Jaeggi cikke); Andrew Feenberg viszont a lukácsi „közvetítések-elmélete” alkalmazásával törekszik meghaladni a Jürgen Habermas által definitíve megmerevített (elidegenedett) struktúrákat.

Az eredeti „Lukács-iskola” egykori tagja, a jelenleg Sydney-ben oktató Márkus György, aki az egykori körből (kritikai szemlélete ellenére) tudományos ethoszában hű maradt mesteréhez, a lukácsi mű „klasszicizálódását” abban a körülményben látja, hogy a század alapvető problémái megoldási kísérletei közül Lukács a végig gondolás radikális módszerességével tűnik ki, és éppen emiatt válik meggyőző erejűvé hibás válaszai követhetlensége. Eszerint tehát a hatalmas volumenű mű téves premisszáival él tovább tanulságul a filozófia történetében, s ez még mindig több – úgymond – „mint a mai Marx-értelmezések banalitása és sekélyessége”.

Az *eldologiasodás*, az *elidegenedés* (Verdinglichung, Entfremdung) az hegeli-marxi-lukácsi fenomén, amelynek jelenlétét, sőt jelenkori intenzív kiterjedését – felelősségtudattal élő értelmiségiként – Márkus is konstatálja. Csupán az erre adott lukácsi választ, az „attentizmust”, a rousseau-i „volonté générale” működését tartja a jövőre nézve kizártnak. Megoldást javasolni azonban nem tud. A lukácsi mű értelmezésére kibocsájtott körkérdésre adott eszmefuttatását is így fejezi be: ha válaszában Rüdiger Dannemann a jelenkor nagy kérdései elől való menekülést, a filozófiai absztrakciók felhő-régióiban lebegő kritikai elméletet látja, akkor természetesen igaza van.

A feloldhatatlannak tetsző dilemma gyökere – minő banalítás! – a termelőeszközök magántulajdonlásában illetve ennek kérdésessé tételében rejlik; ez utóbbi kizárásának ára viszont a piaci viszonyok (Vermarktung), az árucserre-forgalom

következtében létrejövő eldologiasodás, az elidegenedés. Ezt nevezi Jürgen Habermas jóváhagyólag a „rendszer racionalitásának”.

Tudnivaló azonban, hogy a totálisan globalizált modern lét eme nyomasztó pszichikai terhe (összes elágazásaival) kizárólag csak a szoláris elit és szolgáltató infrastruktúrája körein kívül eső övezetekre nehezedik, ezek képviselője pedig az intellektualitásban elenyésző. Nem így azonban a lukácsi műben illetve annak egyes interpretátorainál. A bolognai egyetemi tanár, Guido Oldrini az „ember emberi művoltának megvédelmezéséért folytatott küzdelem gondolkodójának” minősíti Lukácsot. Érthető, hogy a legtöbb pro-Lukács elemzés az életművön áthúzódozó *etikai* vonulat jelentőségét hangsúlyozza. Rüdiger Dannemann a filozófus Axel Honneth-el készített interjújában is ez a téma kerül részletes kifejtésre. Az etikai mozzanat különös jelentőséget nyer a globalizáció viszonyai közt; ezt a dialógust folytatók a neoliberalizmus gátlástalansága, a mindent piacossító tendenciák korlátatlanságának viszonyai közt tartják fontosnak. Eszmecseréjük hangvétele, „beszédhelyzete” közép-európai aspektusból nézve bizonyos értelemben mégis naivul gyanútlannak tetszik, mintha a konkrétan megjelölt szociológiai tényezők merőben spirituális szinten történő tárgyalása természetes lenne – amint hogy az adott viszonyok közt az is. Éppen ezért – állapítják meg – a lukácsi tradíció „árnyékéletet” él a mai baloldali gondolkodásban.

Figyelemreméltó ebben a vonatkozásban: miképpen értékeli Honneth az ún. „Budapesti Iskola” prominens képviselőit. Márkus Györgyöt fenntartás nélkül respektussal említi. Heller Ágnes vonatkozásában azt a veszélyt véli érezni, hogy az ő kétségkívül meglévő filozófiai és szociológiai fantáziája esetenként átlépi a szolid elméletalkotás határait. Vajda Mihályt – úgymond – nem tudja megfelelően értékelni; egy bizonyos distanciával szemlélve munkásságát, irritálóan véli: „miképpen tud valaki, aki Lukács környezetéből jön, oly lelkesen azonosulni Heidegger tanaival.” A hazai „lukácsológia” szempontjából mérvadó tudományos csoportosulás mesterüktől való fokozatos elhatárolódását elemzi – többek közt – Nicolas Trtulan is, lényegesen kiélezettebb meg-

közelítésben. Kifogásolja, hogy az „iskola” nem adta meggyőző intellektuális indokát a mesterükkel való szembefordulásnak.

Az Évkönyv *Lukács ma* címmel közli Tertulian nagyszabású tanulmányának első részét, amelyben a szerző rendkívüli filológiai alaposággal veszi szemügyre mindazokat a tényeket és legendákat, amelyek Lukács és más jeles értelmiségiek viszonyát jellemzik. Így szembesülünk Fejtő Ferenc Lukács-képével; értesülünk Lukács „önkritikáinak” valós körülményeiről, a „Frankfurti Iskola”, majd Maurice Merleau-Ponty és Sartre Lukácshoz való ambivalens viszonyáról, François Furet vélelméről, Lukács „sztalinizmusa” megalapozatlan vádjairól, Lucien Goldmann kísértetéről Lukács és Heidegger nézeteinek „érintkezéséről”. Csupán egyetlen mozzanatot emelhetünk ki e nagyszabású filológiai teljesítményből: Tertulian akribiával nyomozza végig a Lukács diszkreditálására oly előszeretettel felhasznált tétel eredetét, miszerint „A legrosszabb szocializmus is jobb, mint a legjobb kapitalizmus”. A valóságban ezzel a tétellel Lukács antisztalinista ideológiai „hadjárata” során a megcsontosodott dogmatikusok nézeteit karikírozta, amit aztán ellenfelei az ő számlájára írtak.

Kiemelendő még az Évkönyv gazdag anyagából Werner Jung kísérlete Lukács realizmus-elméletének a jelenkori irodalomra való alkalmazhatóságáról; több izgalmas közlemény, amelyek Lukács személyes életéről tudósítanak; s végül a Thomas Thelen által összeállított, több mint 300 tételt tartalmazó válogatott bibliográfia a Lukácsal foglalkozó nemzetközi könyvészetéről, amely egy szűk fél évtized (1985–89) terméséről referál. Az Évkönyv eddigi gyakorlatának megfelelően két nagyfontosságú dokumentumot is közöl a szám: Lukács 1918-ból származó tanulmányát a nemzetiégi kérdésről (ez most jelenik meg először németül), valamint a Komintern-archívumban 1996-ban felfedezett, s addig ismeretlen *Chvostismus und Dialektik* (1925) című vitairat második részét. A szerkesztők jelzése szerint a következő Évkönyv további tanulmányokat közöl majd a *Történelem és osztálytudat* évfordulójá alkalmából.

ILLÉS LÁSZLÓ

Sydney Lévy: Francis Ponge. *De la connaissance en poésie*. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, 135.

Francis Ponge költészete kísérlet a poiesis és a gnózis, a világ újateremtésének és megismerésének ötvözésére. Minden nagy költői, filozófiai vagy tudományos mű erre vállalkozik, de Francis Ponge szövegeiben tematizálódik az az alkotói folyamat, amelynek során a tárgy tapasztalásából irodalmi beszéd lesz. Mit is jelent ez?

Ponge gyakran tesz említést Mallarmé kísérletéről, aki pillanatokra elhallgattatta a nyelvet, hogy ezáltal a tárgy jelen tudjon lenni. Az elhallgattatás pedig nem más, mint az az eljárás, amelynek során a jelentéseket önmagukra fordítja vissza, abban a pillanatban, ahogy fölfedezzük, megvilágítjuk és pontosítjuk, már le is romboljuk, hogy csak „önmagukat” jelenthessék. Mallarmé kísérletét, mely saját kései meglátása szerint bukkottnak tekinthető, Ponge annyiban folytatja, hogy a Mallarmé által önallégorikusnak nevezett mondatok sorával kívánja előállítani azt, amiről beszél (pl. Sydney Lévy könyvének negyedik fejezetében Ponge költői eljárásának lényegét szemlélteti *Szappan* című művével, vagyis az önmagukra visszahajló, a kéz munkája nyomán felszabaduló, habzó jelentésekkel, szappanbuborék-szerű mondatokkal), ám nem monumentálisan, időtlenül, a véletlen kiküszöbölésének olthatatlan vágyával, mint Mallarmé, hanem a tárgy és a szöveg temporalitásának rezonáltásával. Ponge tehát a tárgy időbeliségének hangsúlyozásával távolodik el Mallarmé örökségétől.

Sydney Lévy könyvének fő gondolata az, hogy Ponge művében a dolgok nem mentális reprezentációk, hanem mentális műveletek lesznek; ha a nyelv nem is, de a kifejezés (expression) meg tudja ragadni az egyest, az egyedít (singulier). Ponge sajátos retorikai alakzatai olyan szerkezetekként, kognitív operátorokként működnek, amelyek a tudatban bizonyos folyamatokat indukálnak (ugyanúgy, ahogy más kognitív módokban a rendezés, a dedukció, indukció vagy az analógia).

Ponge kognitív rendszerének három eleme a tárgy (objet), a szöveg és a tudat, melyek a szöveg munka, a tárgyjáték (objeu) nyomán elválaszthatatlanokká válnak, s ekkor létrejön az egyedi megismerés. A tárgy a priori autonóm, ezért

alapvetően néma és önmagát jelentő. A tárgyjáték nyomán a szöveg hasonlóképpen függetlenedik (hogy önmagát jelentse), ezáltal a tudatot ugyanolyan autonóm szintre helyezi, hogy az a tárgy autonómiáját megragadhasssa, és a mindig egyedi folyamat eredménye a tudatot lenyűgözhesse (objoie).

Ponge a század húszas éveiben kezdi kidolgozni új retorikáját. Az ötvenes évek népszerűsítő írásait olvasva fedezi fel a rokonságot az általános relativitáselmélet és saját irodalmi-megismerési törekvései között. Párhuzamot von a retorikai és a geometriai alakzatok között, így szerinte Baudelaire, de még inkább Lautréamont, Rimbaud és Mallarmé már nem a régi retorikai figurákat (ellipszis, hiperbola, parabola stb.) használják, az ő szövegeik már a nem-euklideszi térben mozognak. A régi retorika működési elve az, hogy a tárgy és az alakzat között, melyek két külön síkon találhatók, átvitel (translation, transposition) jön létre. Sydney Lévy könyvének „Görbült terek” c. fejezetében leszögezi, hogy Ponge rövid utalására építve badarság volna azt állítani, hogy Ponge szövegei görbült terek volnának, mert valójában se tér-időből, se anyagból nem állnak, csak azt a gondolatot védelmezi, hogy amikor Ponge a görbült tereket utal, lehetővé teszi számunkra, hogy új retorikájának működését és téjtjeit jobban megértsük.

Hogyan, milyen feltételekkel lehet újraalkotni a tárgy temporalitását, valamivé válását (devenir), mely a tárgy negyedik dimenziója, és egyediségének garanciája? A tárgy múltját és jövőjét hogyan lehetséges a diskurzus idejével rezonáltatni? A diskurzus múltja és jövője leginkább az irodalomtörténet és a genetikai kritika területe, a tárgy, pl. a Ponge által említett pohár víz időbelisége magában foglalja a csatornát, sőt az eredést, a forrást, jövője az emésztés folyamatát stb., a tárgy és a diskurzus rezonációjának reális ideje ugyanakkor leginkább az olvasásé lehetne. „A Szajna lassan folyik” jelenséget nem a megnevezéssel, hanem egy szövegfolyammal hozza létre, melyen a diskurzus temporális összetevői közelítenek a természeti jelenségéhez. Más példával élve gondolat és kifejezés azon a határmezsgyén találkozhat, ahol a gázt lehűtve, és molekuláit összepréselve a gázból folyadék lesz. Ezen az elméleti találkozási felületen kerül közel egymáshoz gondolat és kifejezés, természeti- és

szövegtárgy. Ponge nem gondolja elsődlegesnek a természetet, mint a romantikusok, de nem is mond le róla olyan kettős gesztussal, mint Mallarmé. Amint a Ponge által kitalált proème műfaja („prose” és „poème” összevonásából) a régi retorikához tartozik, mely a tényleges beszédet megelőző beszédsgesztenst jelöli (prooimion: ami az ének előtt áll), úgy a ponge-i proème is a vers előtt áll, a vers lehetőségeit taglalja, egyszerre poétikus és metapoétikus. *Nique de l'Avant-Printemps* („nioque” a gnózis szóból Ponge által létrehozott „gnoque” fonetikus átrása) és *Le fabrique du pré* című művei tematizálják a megismerés születését és természetét („la nature des prés” ponge-i neologizmus magában foglalja a természet (nature) és a születés (naissance) – Littré szerint mindkettő a latin „gignere”-re vezethető vissza – egységét). Írásai ennek a pre-gnózisnak a lehetőségeit járják körül.

Sydney Lévy könyve időrendben végigköveti Ponge kísérletét, melyet annak érdekében folytat, hogy egy pohár vizet vagy egy fűgét egy szövegoldallal helyettesítsen, ám az utolsó fejezetben rámutat arra, hogy egy szövegbeli fűgét megalkotni mégiscsak annyit tesz, mint beismerni a szöveg művészi mesterkedését (artifice) és a fűge realitását. Marcel Spada, Philippe Sollers és Jean Thibaudeau klasszikus Ponge-monográfiája, Jean-Marie Gleize tematikus tanulmányköteve, illetve Derrida *Signéponge/Signsponge*-a után (hogy csak a legjelentősebbeket említsük) Sydney Lévy könyve a költői írás és a tudományos megismerés igényének egybefonódását vizsgálja egy olyan életművön belül, amelynek szerzőjét is tagadhatatlan vágyakozással töltötte el a természettudományos felfedezések egzaktága.

SEPSI ENIKŐ

Brassaï: Marcel Proust sous l'emprise de la photographie. Paris, Gallimard, 1997, 174.

Brassaït ebben a tanulmányában egy új oldalról, mint a proust-i életrajz és életmű nagy ismerőjét fedezhetjük fel. Élete utolsó éveiben mélyedt el a proust-i regényben, miután megírta Picassóról és Henry Millerről – természetesen fotókkal tűzdelt – tanulmányát, és miután maga mögött tudott több híres kötetet, mint a *Graffiti* vagy a

Paris de nuit című albumokat. Mint a XX. század neves művészeinek fotográfusa – albumait lapozva találkozhatunk Dali, Matisse, Sartre, Henri Michaux, Pierre Reverdy, Jean Cocteau képével – a modern francia irodalomnak és művészetnek nagy ismerője is, nem csoda tehát, hogy *Az eltűnt idő nyomában* írói és fotóművészi figyelmének középpontjába kerül.

A tanulmány témája meglepheti az olvasót, de magát Proustot talán nem is lepte volna meg, hiszen Brassai szerint mind életében, mind művében jelentős helyet foglal el a fotóművészet. Mint ahogy *Az eltűnt idő*ből is kiderül, Proust lelkesedett korának technikai újításaiért: az „automobilért”, a jachtért, az „aeroplánért”, s az elsők között vezettette be a villanyt, a telefont.

Proust egyik legjelentősebb életrajzírója, George Painter is felfigyelt erre a jelenségre, és Proust egyik kedvenc szokását, hogy barátainak fényképeit mutogassa, ő is megemlíti, de Brassai szerint figyelmen kívül hagyta Proustnak a fotóművészet iránt érzett igazi szenvedélyét.

Brassaï *Az eltűnt idő nyomában* a fotóművészet szemével vizsgálja és rengeteg rokoni kapcsolatot fedez fel az irodalmi mű és a fotó között: mindkettő a pillanat megörökítője, és így a múlt, az „eltűnt idő” elleni harc megtestesítője. Tanulmányát három részre bontja: elsőként azt vizsgálja, milyen szerepet tölt be Proust életében a fotóművészet, majd magára a műre koncentrálna rengeteg példát sorakoztat fel a fotóművészetre tett utalásokból, és legvégül arról olvashatunk, milyen hatással volt a fotó Proust gondolatvilágára. Hogy ki ébresztette fel az érdeklődést az ifjú Marcelben a fotóművészet iránt, erre több válasz is lehetséges. Lehetett édesanyja is, aki gyermekeiről évente akár négy fotót is készíttetett, ami nagy szó, hiszen abban az időben fényképészethez menni társadalmi eseménynek számított.

Proust családi levelezésében is gyakran esik szó fotóművészetéről és Brassai odáig merészkedik, hogy Proust gyenge egészsége ellenére vállalt katonai szolgálatát is a fotó hatásának tudja be: hiszen minden vágya volt, hogy elegáns egyenruhában készült fotóját elküldhesse Jeanne Pouquet-nak, egy barátja menyasszonyának, akkori szerelmének, aki részben Gilberte Swann alakjának ihletője is.

Proust legtöbb portréját a kor leghíresebb fotósai készítették (Pierre Petit, a Salamon Studio,

a Nadar Studio), de végül Otto lesz legkedveltebb fotósa, aki a regényben Odette fotográfusaként szerepel majd. Proust komoly fotóművészeti gyűjteményt, afféle kincstárát halmozott fel élete során, s Brassai szerint e fotók segítségét nyújtottak alakjai megformálásában. De az építészet, festészet és fotóművészet közötti kapcsolatot is megtalálhatjuk *Az eltűnt időben*: a narrátor és Elstir vitájában a balbec-i templomról Brassai szerint a fotó kerül ki győztesen, hiszen ez látatja meg azokat a legapróbb részleteket, amelyek az egyszerű vizsgálódáskor észrevétlenek maradnának.

Brassai több olyan epizódot sorakoztat fel tanulmányában *Az eltűnt időből*, ahol szó esik a fotóról, s ez legtöbbször alkalmat ad arra is, hogy megemlítsék az egyes szereplők ihletőit is, akiktől Proust mindenáron megpróbálta megszerezni portréjukat. Odette fotói végigkísérik a narrátort – nagybátyja nagyszámú fotót hagy maga után, amit Morel révén szerez meg. Megtalálja köztük Odette-nek Miss Sacripant-ként ábrázolt képét is, így ismeri fel – a fotó segítségével – hogy Odette, Miss Sacripant és a rózsaszín ruhás hölgy ugyanaz a személy. Louis Weil, az író anyai nagybátyja, szintén sok fotót hagyott rá, amelyek között szerepel egy bizonyos Marie Van Zandt színésznő fényképe is férfinak ábrázolva. Brassai szerint ez a fotó adhatta Proustnak az ötletet Elstir akvarelljére Miss Sacripant-ról. Narrátorunk Guermantes hercegnő iránt érzett szerelmében figyelni, követi őt sétáin, arról álmodozik, hogy egyszer bemutatják neki, de legalább a portréját megszerezhetné! A hercegnő unokaöccsén, Robert de Saint-Loupon keresztül tesz rá kísérletet, de próbálkozása sikertelen marad. Brassai ennek az epizódnak a gyökereit is a proust-i életrajzban keresi; Proust Greffulhe grófné fotóját próbálja megszerezni barátján, Robert de Montesquiou-n keresztül, de hiába.

Brassai szerint Proust leírásai pillanatfelvételekhez hasonlóak, s közülük is a tájképleírások a legemlékezetesebbek, mint például a Balbecba robogó vonatból látott képek, vagy a tenger tovatűnő képei, és a háború alatti Párizs képei. Brassai a fotóművész szemével vizsgálja a prousti alkotást, amelyet rokonnak érez saját művészetével. A prousti szóhasználatot a fotóművészet szakzsargonjával kapcsolja össze, s rengeteg példát sorakoztat fel, hogy bebizonyítsa, Proust nem-

csak írónak kiváló, hanem az lenne fotóművésznek is. A legtöbb szereplő különböző szemszögéből, és a beállítás távolságát változtatva, mintegy a fotográfus zoom technikáját alkalmazva kerül bemutatásra. A megvilágítás szerepére szintén nagy hangsúlyt helyez az író: Odette berzenkedik a villany bevezetése ellen, s annak előnytelen használatára hívja fel a figyelmet, hiszen a csábítás művészetében a megvilágítás is nagy szerepet kap.

Proust mindig több oldalról mutatja e hőseit, s *Az eltűnt idő nyomában* átalakulásuk története is, ami fájdalmasan érezteti az idő múlását. A fotó az emlékezet metaforájaként jelenik meg tehát a prousti műben, hiszen Brassai szerint életünk különböző történéseinek az emlékezet, a megfelelő „elhívás” ad értelmet. A fotó és a művészi alkotás közös vonása, hogy megőrökíti a múlt pillanatát, az „eltűnt időt”.

OSZKÓ EDINA

Przemysław Czapliński: *Ślady przelomu O prozie polskiej 1976–1996*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1997, 265.

A közelmúlt évtizedeinek irodalmáról szóló híradások mindig különösen érdekesek, hiszen a nem olyan távoli múlt irodalmi lenyomatának számbavétele kockázatos vállalkozás, mivel a megfelelő távlat hiányában az értékelés, az értelmezés számos buktatót rejt magában. Még nehezebb ilyen rövid idő távlatából az irodalomtörténeti folyamat csomópontjait kitapogatni, s visszanezve, a korszakzáró, illetve korszaknyitó sajátosságokat keresni a művekben.

Czapliński könyve éppen ezt a problémát, az irodalomtörténeti folyamat leírásának egyik kulcskérdését, a fordulat, a korszakváltás problémáját veszi górcső alá. A fordulat fogalmát – némi képp az irányzat strukturalista fogalmának tartalmi elemeit kölcsönvéve – a szerző az eszmarendszer, a poétika, illetve az intézményrendszer változásával írja le. Minenképpen indokolt ez, hiszen – értékeljük bármiképpen – az 1989-es rendszerváltozás a lengyel irodalom léthelyzetében is gyökeres változást eredményezett. A külső feltételek változása pontosan és jól leírható, hiszen az új intézmények, a több mint kétezer

kiadó, vagy a mintegy kétszáz új folyóirat létrejötte, éppúgy, mint a cenzúra megszűnése, vagy a kultúrát működtető pénzügyi háttér kiépülése, pontosan nyomonkövethető.

Az intézményi átalakulás gyorsan és látványosan ment végbe, ugyanakkor a fordulat másik két összetevőjének – a poétikának és az eszmerendszernek – a változása sokkal nehezebben tapintható ki. Czaplínski szerint ennek az az oka, hogy a fordulat nyomán nemhogy remekmű nem született, de még csak olyan reprezentatív mű sem, amely a fordulat hű lenyomatát képezné. Én azt is hozzátennem: a változás valószínűleg azért is kevésbé kézzelfogható, mivel az irodalomnak van autonómiája, önmozgása, s a kívánt „új minőség” csak jóval később jelenik majd meg a művekben. A könyv végkövetkeztetését előljáróban összefoglalva: a szerző véleménye szerint olyan, nehezen körvonalazható változások zajlottak, melyeket leginkább a tradicionalizmus, a hagyományok újrafelfedezése jellemez, egy olyasfajta konzervatív újítás, amely legfeljebb csak „szolid forradalomként” jellemezhető. Vélhetőleg éppen azért, hogy a változások ténye – az „elmarasztalódó” nyomok ellenére – jól kivehető legyen, Czaplínski tükörszerkezetben vizsgálja a legfontosabb poétikai, ezen belül kompozíciós és stilisztikai sajátosságokat, s ennek megfelelően, jól áttekinthető szerkezetben írja le az új próza megváltozott elbeszélői szerepeit, újonnan színpadra lépő hőstípusait. A szerző a lengyel irodalomtudomány legnagyobb hagyományú iskolájának, a neostrukturálisizmusnak a fogalmait alkalmazza, de sohasem öncélúan teoretikus: csak annyi és olyan terminust vezet be, amennyi valóban jól használható a vizsgált jelenségek leírására. Az, hogy következtetéseinek megfogalmazása kissé vázlatosnak tűnik, az ítéletek olykor túlzottan sommásak, sarkítottak, kétségtelenül nem szerencsés, még akkor sem, ha gyaníthatóan az a szándék áll mögötte, hogy minél nyilvánvalóbbá tegye a változásokat. (Egy későbbi, jobban kidolgozott kötetében már nem írja le azt a megállapítást, mely szerint az új prózából hiányzik a valóság képe, még ha az igaz is, hogy az új próza áttételesebben, például a hős alakján keresztül vall a szerző és a valóság kapcsolatáról.)

Az első rész azokat a jelenségeket taglalja, amelyek az előző korszak végét jelzik. Eszerint a nyolcvanas évek végére a prózában korábban

meghatározó szerepet játszó nem-fikciós regénytípusok kimerültek. Bekövetkezik az a jelenség, amit a „téma halálának” nevezhetnénk, hiszen a korábbi évtizedek irodalma szinte kizárólag a személyiség és az elnyomó rendszer konfliktusát, a szabadság lehetőségeit járta körül. A kétpólusú, a hivatalos hazugságot és a nem-hivatalos „igazságot” szembeállító morálfelfogás elévült, az etika megszűnt az irodalom legitimáló alapelveként működni.

Az ellen-szocreál poétikájának előtörténete az ötvenes évek második felére nyúlik vissza, amikor elterjedt az az ellen-sematikus elgondolás, mely szerint „a hitelesség garanciája a fekete szín”. A szocreál poétika fellazulása nyomán két irányban fejlődött az irodalom, egyrészt a paródia (Mrozek: *Elefánt*, 1957, *Lakodalom Atomfalván*, 1959), másrészt a palinódia, azaz a későbbi ellen-szocreál irányába. Ez nem jelentett mást, mint a korábbi nézetek, meggyőződéses visszavonását, ellenkező végtelbe fordítását. Jellemző, hogy egy sor szocreál műnek 1956 után ekként született meg az ellen-szocreál párja. A palinódia nem a valóságról akart igazat mondani, hanem a hazugságot akarta tagadni: valójában egy új, „fekete sematizmusról” van itt szó, amely azon a téves feltevésen alapult, hogy az irodalom igazsága azonos a propagandisztikus hazugságok ellentétével. Az ellen-szocreál létrejöttét az magyarázza, hogy az írók olyan nyelvet és poétikát kerestek, amely lehetővé tette volna az irodalom társadalmi jellegének, lényegének megtartását, illetve a „népi demokratikus” Lengyelország világának leírását.

Czaplínski meggyőző érveléssel mutat rá e poétika gyengéire, melyek miatt később e regénytípus szükségszerűen erodálódott. Az ellen-szocreál illúziókon alapult, egyrészt azért, mert az irodalom nem tehetta meg, hogy nem veszi figyelembe a társadalmi és politikai sztereotípiákat, másfelől azonban az író – mint autonóm ítéletalkotó – nem vehette át kritikátlanul a rendszer fennmaradásának zálogát alkotó sztereotípiákat, (melyek közül a legfontosabb a morális relativizmus, azaz a jó és a rossz határának tudatos elmosása volt). Az elkötelezett írás emiatt az irányzat kelepcéjévé vált, amit az írók úgy próbáltak elkerülni, hogy különböző eszközökkel távolságot tartottak az ábrázolt világ és a szerzői én között, s a mimézis súlypontja az ábrázolt vi-

lágrol átkerült az ábrázolt tudatra, előtérbe került a függőbeszéd alkalmazása, illetve az ábrázolt világ retorikusságát korlátozó, idézőjelbe tevő poétikai eszközök alkalmazása, így pl. az irónia. (Egyetlen szempontból tartom kérdésesnek az ellen-szocreál kiterjesztését az 1956 utáni irodalom jelentős korpuszára: a történeti tipológiai leírásból kimarad a hatvanas évek groteszk irányzata, amely hasonló motivációból született, de az ellen-szocreálétól igencsak eltérő poétikát alakított ki, s a lengyel irodalomban a hatvanas években igen fontos szerepe volt a társadalmi valóság alapvetően deformált világának bemutatásában.)

Az életrajzi narráció, azaz az ún. *autentikum* és a *silva* ugyanazon okokból került válságba, mint az ellenszocreál. Az autentikusság igénye, s vele az a törekvés, hogy az anonim, az ábrázolt világon kívül álló szerzőt hús-vér figura váltsa fel, aki létező személyként, mintegy lényével garantálná az irodalom vágyott hitelességét, a hatvanas-hetvenes években kapott hangsúlyt a lengyel prózában. Az önéletrajzi jelleg fokozatos térrnyerését, majd értékvesztését Marek Nowakowski és a nálunk is jól ismert Tadeusz Konwicki művein keresztül illusztrálja a szerző.

1989 után nagy számban születtek irodalmi voltukat hangsúlyozó művek, amelyeket összefoglaló elnevezéssel: a *metafikció* típusához sorolhatunk. Ebben a típusban a szöveg maga minden pillanatban emlékeztet a szerző és a befogadó közötti „fikciós szerződéssre”, azaz arra, hogy az olvasó nem-valóságos eseményekként értelmezi az olvasottakat. Ennek a kérdésnek a másik oldala, vetülete magának a világnak új típusú interpretációja: ez a típus ugyanis a világot szöveggként jeleníti meg. Ebből megint egy sor más sajátosság következik, amelyek közül talán a fabula szerepe a legfontosabb: hiszen a világról alkotott tudást (amely, szemben a korábbi próza tapasztalatával, immár nem eleve adott) éppen a fabula, a mese kibontakozása során szerezhetjük meg. A metafikcionális művek között különösen az a típus kelt figyelmet, amely a Witkacy, Schulz, Gombrowicz, Ciompa-féle két háború közötti hagyományhoz kapcsolódik vissza, illetve magába olvasztja az abszurd dráma fogásait, és Gaczkynski kabaréinak tradícióját is. Ezt Bolecki „költői próza”-fogalmából kiindulva a próza nemepikus modelljének nevezi a szerző.

Az irodalom új koncepciójában az a modernség utáni művészeti mítosz vált uralkodóvá, amely szerint a művésznek semmiféle kötelezettsége nincsen, a művészet csupán a metafizikai úr kitöltése. Azonban a művészi szerepre vonatkozóan a romantika óta kialakult elgondolásokat nem lehetett mindenestül elvetni, s ezek a szerepek – még ha groteszk módon kifordítva, vagy a paródia, a pastiche burkába öltöztetve is – jelen vannak, vagy épp ellenkezőleg: látványos hiányuk kelt figyelmet. Jellemző ebből a szempontból a szerző által *amorálisnak* nevezett írói szereptípus az irodalom korábbi funkcióinak megkérdőjelezését összekapcsolja az erkölcsi provokációval. Minden eszmei-ideológiai oppozíciót megkérdőjelez, hogy magát az oppozíciót érvénytelenné nyilvánítsa. (Jellemző műformája a *groteszk*.)

A fordulat utáni regényirodalom új módon nyúlt hozzá az életrajz problematikájához is: a kilencvenes évek tipikus műfaji változata a beavatásregény, a fejlődésregény lett. (Szakított a műfaji minta kompozíciós és tematikai sematikusságával, ugyanakkor magába olvasztotta a társadalmi regény számos tulajdonságát.) A nyolcvanas évek második felétől e konvenció jegyében alakul át az irodalom.

A nemzeti azonosság tudat problémái a romantika óta a lengyel irodalomban is az első helyen álltak. E fogalom folytonosságát az adta, hogy közös nevezőjét századokon át az ellenség képe határozta meg. A hagyományos ellenségkép megszűnésével ez a közös nevező megszűnt, s értékvesztésen ment át a lengyeliség, a haza, a függetlenség és a nemzeti szabadság fogalma is. Különböző írói stratégiákkal próbálkoztak a nemzeti azonosság tudat tartalmi megújítása érdekében, a döntő mozzanat etekintetben az volt, hogy – mivel a közösségi válaszok érvénytelenné váltak – mindenkinek egyénileg kellett szembenéznie ezzel a kérdéssel. A legfontosabb változásnak az látszik, hogy az új generáció (a harmincévesek) műveiben a hős – kerüljön bárhová –, idegen marad: mintegy ki van zárva a történelemből, mert a lényeges változások még őelőtte lezajlottak. Ennek a „történelem nélküli” nemzedéknek tipikus hőse az ösztöndíjas, aki átmeneti életet él, s akinek léthelyzetét nem annyira az identitásnélküliség, mint inkább az identitás képlekenysége jellemzi: a bármiféle feltételekhez való alkalmazkodás képessége, a bárhol-levése, ami

azonban egyúttal a bárhol *gyökértelenül* levést is jelenti. Czaplínski értelmezésében – aki következetesen kerüli a posztmodern megjelölést – a *modern utáni szabadság próbájáról* van szó: rezignált szabadság ez, a folyamatban levés szabadsága: céltalan, kötelezettségek nélküli élet, amelynek attitűdje a vándoré mellett a sétálóéra emlékeztet.

Összességében Czaplínski lényeges pontjaira mutat rá a korszakváltásnak, tárgyyszerűen méri fel a legújabb irodalom jellegzetességeit, ezért könyve jó kiindulópontként kínálkozik a lengyel irodalom legutóbbi évtizedének irodalmában való tájékozódáshoz.

BALOGH MAGDOLNA

Im Dienste der Auslandsgermanistik – Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Ferenc Szász und Imre Kurdi. Bp., 1999, 332. (Budapester Beiträge zur Germanistik, 34.)

Az impozáns tanulmány-gyűjtemény kapcsán mindenekelőtt meg kell állapítanunk: a „műfaj” német megnevezése (kb. „ünnepi írás”) pontosabb és lényegyet közlő; a szokásos magyar „Emlékkönyv” pedig Lajtán inneni pongyola-ság. A megtisztelt ugyanis nem szolgált rá egy „emlékműre”, hiszen ha a hivatali bürokrácia előírásai elvonták is őt a katedráról, Mádl Antal – tanítványai, kollégái öröme – szellemi erői teljes birtokában folytatja tudományos és tudományszervezői munkásságát.

Manherz Károly dékán és a Stefan Sienert-hel készített interjú is utal rá: Mádl Antalnak rendkívül kedvezőtlen időszakban kellett felnőnie arra a feladatra, ahhoz a hivatáshoz, amely a háború után a gyanakvástól körülvevett és megtépzott hazai germanisztika hitelének fenntartását, elmélyítését tűzte ki célul. Thienemann Tivadar külföldre távozása után, a kötetben névszerint meg sem említett Turóczi-Trostler József sajátos interregnuma folyományaként pl. a nagytehetségű és alig túrt tanítványa, Bódi László arra „kényszerült”, hogy Sydney-ben alapozza meg az ausztráliai germanisztikát, egy Halász Előd, egy Vajda Gy. Mihály sohasem juthattak el a budapesti egyetem germanisztikai tanszékére. Ilyen előzmények után Mádl Antalra valóban – túlzás

nélkül állíthatni – történelmi hivatás várt, hogy négy évtizedes egyetemi tanári pályafutása során kiteljesítse saját tudományos profilját, elismerést szerezzen az időközben „óriás szakká” nőtt német nyelvi és irodalmi oktatásnak, lényegében iskolát teremtsen, és tekintélyt küzdjön ki az európai térfélen a magyarhoni germanisztikának.

Noha a kor szellemében az interjú készítő ezt sugallná, Mádl Antal mégsem óhajta – mint azt oly sokan mások teszik – holmi múltbeli hős ellenállóvá stilizálni magát, esetében is érvényesült a hegeli-lukácsi „Versöhnung” princípiuma – az alkotó munka érdekében. A fasizmus hazai cselekményei nyomán, az 1945 után kelt – durva túlkapásokhoz is vezető – történések közt is ki tudta küzdeni és meg tudta őrizni kettős-egyazonos identitását: német származása és a magyarsággal való azonosulása semmilyen konfliktushoz sem vezetett személyiségében: ellenkezőleg, éppen hogy alkalmassá tette hivatása betöltésére.

Ha valaki nem követte volna is közről szervesen épülő, szívósan és céltudatosan kiteljesített pályáját, elegendő elmélyednie abban a közel két és félszáz tételt felsoroló bibliográfiában, amely munkáit a szerényebb recenzióktól a példaszzerű filológiai gonddal kimunkált tanulmányokon át az összefoglaló monográfiáig mutatja be. Érdeklődése a XIX. és XX. század övezeteire terjed ki, s ebből a széles mezőnyből is kiemelkednek vonzalmi fő tárgyai: a Vormärz irodalma, a szélsőségek közt vergődő lelkű Lenau, egyáltalán az osztrák irodalom, majd századunkból elsősorban Thomas Mann hatalmas életműve, amelynek szilárd demokratizmusa és szociális humanizmusa ragadta meg egykor. (A róla szóló nagy monográfia 1980-ban jelent meg az NDK-ban; a mű továbbfejlesztett változata 1999-től magyarul is olvasható.) Külön kiemelendő az a nagyvolumenű gyűjtemény 1977-ből, amely Thomas Mann és Magyarország kapcsolatait dokumentálja. (Győri Judittal közösen.) Dióhéjnyi terjedeleme szorított ismertetőnkben legfeljebb említeni lehet a jubilánsnak a nemzetközi Lenau-Társaság és egyáltalán a hazai germanisztika nemzetközi kapcsolatai kiépítésében játszott szerepét, avagy azt az eredményes kultúrdiplomáciai tevékenységet, amelyet a hetvenes években a bécsi Collegium Hungaricum igazgatójaként fejtett ki. Mindent egybevéve elmondható: Mádl Antal több évtizedes tudományos, tudó-

mányszervezői, pedagógiai és kulturális munkássága kiemelkedő fejezete a honi germanisztika történetének.

Magáról a Festschrift korpuszáról madártávlatból elmondható: a szerkesztők nem törekedtek a jubiláns által művelt témákhoz szervezett ún. tematikus kötet kialakítására, ezért az anyag (összesen 23 írás) részben igen gazdagnak, részben eklektikusnak tetszik. Feltűnő az ELTE-n kívüli hazai germanisztika képviselőinek távolléte. Mint minden gyűjteményes kötetben, itt is az igénytelenebb közlemények az alapos tudományossággal kimunkált tanulmányokkal váltakoznak, ezek metodikailag a Mádl által is felemlített pozitivistá, szellemtörténeti avagy „szövegimmanens” iskolák eredményeire építenek, miközben a jubiláns önmagát éppen a „pozitívizmus

és az irodalomszociológia keveréke” követőjének tartja, átítatva komparatista és hermeneutikai velleitásokkal. (Célszerű lett volna, ha a tisztelgő szerzők neve után lakhelyük, vagy egyetemük megnevezése is szerepel, annál inkább, mivel felerészben külföldiek.)

Kényszerű leegyszerűsítéssel az mondható, hogy a Festschrift sarkalatos tanulmányaiban is tetten érhető az a lényegi vonás, amely ma az irodalomtudományt általában jellemzi: egyrészt a nyelvkrízis végső okai megválaszolása elől való kitérés, másrészt az eszmetörténeti megközelítésben megjelenő humanista elkötelezettség. Ily módon Mádl Antal „emlékkönyve” maga is egy aktuális diszkurzus elemévé válik.

ILLÉS LÁSZLÓ

IN MEMORIAM

Vajda György Mihály
(1914–2001)

Vajda György Mihály a hazai művelődés nagy hagyományú intézményének, az Eötvös Kollégiumnak, a „kitűnők iskolájának” tagjaként végezte egyetemi tanulmányait és szerzett 1936-ban magyar–német–angol szakos tanári diplomát. Egy évvel később doktorált filozófiából, pszichológiából és magyar irodalomból: a hazai filozófiatörténet egyik fel nem dolgozott témáját, az ún. egyezményes filozófiai iskolát vizsgálta. „Megalkotóit”, Szontagh Gusztávot és Hetényi Jánost az önálló, sajátosan magyar filozófia megteremtésének illúziója csábította, majd vezette ingoványos talajra. A témaválasztás is mutatta a szerző sokirányú érdeklődését. Az Eötvös Kollégium eredeti rendeltetésének megfelelően ez időben az ország középiskoláit látta el jól képzett tanárokkal, biztosítva a hazai oktatás magas színvonalát – függetlenül a gimnáziumok földrajzi helyétől. Így került a kitűnő eredménnyel végzett friss diplomás tanár Jászberénybe és Pestszentlőrincre.

Vajda pályáján az 1945-ös változás hozott új korszakot, amikor is Pesten a Pázmány Péter egyetemen tanított pedagógia-elméletet és -történetet. Előadásai-ban látható volt az igyekezet, hogy a száraznak tűnt téma ellenére is felébressze hallgatóiban szakja iránt az érdeklődést. A pályán 1950-től jött az újabb fordulat, amikor is nem folytathatta egyetemi előadásait. A Színház- és Filmművészeti Főiskola adott számára ekkor menedéket, ahol félreállítottan, megkeseredve ugyan, de ismét taníthatott. Ott fordult tudományos érdeklődése a színház, mégpedig elsősorban Lessing és Schiller felé, akiket abban az időben is elfogadott a kultúrpolitika, akiknek játszatta darabjait. Ezekben az években készült hasznos és népszerű kézikönyve, a *Színházi kalauz* (1960).

Az újabb fordulat 1954-ben következett be Vajda György Mihály pályáján, amikor egykori Eötvös-kollégiumbeli társaival, az ugyancsak politikai okokból félreállított Szenczi Miklóssal és Sziklay Lászlóval együtt munkát kapott az Akadémia nem sokkal azelőtt alakult Irodalomtörténeti Dokumentációs Központjában. A változás nemcsak az említettek számára volt jelentős, hanem a már akkor ott dolgozó, néhány ifjú és helyüket kereső munkatárs valamint a szakma számára is. A tojáshéjat még el sem hagyó fiatalokra hatással volt az idősebb nemzedék jeles képviselőinek felkészültsége, szorgalma, segítőkész barátsága, valamint bölcsességük, rezignációjuk, amivel a kor különös viszonyaira és embereire tekintet-

tek. Mind Vajda, mind Sziklay ekkor lépett arra az útra, amelyen mindvégig megmaradtak, jelentős eredményeket felmutatva. Akkor és ott indult meg az az előkészítő munka, amiben nagy szerepe volt Klaniczay Tibornak, az Akadémia I. Osztálya akkori szaktitkárának. Az ő munkájuk tette lehetővé, hogy az 1956-ban alapított Irodalomtörténeti Intézet néhány év múltán kiléphetett a nemzetközi porondra. A nyugati hivatalos szervek nagy meglepetéssel látták és nem értették, hogy az un. „csatlós államok” milyen képzett, nyelveket is kitűnően beszélő gárdával jelenhettek meg a nemzetközi szervezetekben. Ennek eredményeként rendezhették meg elsőként „a keleti tömb országaiban”, 1962-ben Budapesten az összehasonlító irodalomtörténészek szakmai társaságának, az AILC-nek a nemzetközi konferenciáját. És lassan-lassan megindult a később rendszeressé vált kapcsolatfelvétel, majd az a már-már érthetetlen, furcsa sorozat, amelynek eredményeként a Társaság elnökét a magyarok adták: Sőtér István, majd Vajda György Mihály személyében. Így lettek mindannyian a magyar kultúra és tudományosság nagykövetei. Különösen igaz ez Vajda György Mihály esetében, aki 1969-től kezdve szinte szünet nélkül külföldi egyetemeken tanított vendégtanárként: Bécsben, Párizsban, Edmontonban, Bayreuthban stb. Bécsben magyar irodalmat tanított, másutt komparatiztikai előadásokat tartott, mindig kitérve a magyar vonatkozásokra is. Bayreuthban és a kanadai Edmontonban az ő nevéhez fűződik az összehasonlító irodalmi tanszék megszervezése, Szegeden pedig a komparatista tanszék hagyományainak újjáélesztése.

Kutatói érdeklődésének előterében ekkor már elsősorban a komparatiztika állt. Szervezői képességét bizonyítja, hogy már 1969-ben megjelenhetett a keletnémet G. Steinerrel, V. Steinitz-cel és Szabolcsi Miklóssal közösen szerkesztett kötetük. Nagy szerzőgárdát tudtak mozgósítani, miáltal sikerült a német-magyar irodalmi kapcsolatok történetének minden jelentős állomását feltérképezniük. A lehetőségek bővülésével tágultak a kutatások koncentrikus körei. Az AILC nagy vállalkozásának, *Az európai nyelvű irodalmak összehasonlító története* című, nagyszabásúra tervezett kézikönyv szakmai tervezetének kidolgozására is sor kerülhetett. A munka dandárját Vajda György Mihály végezte. Ezután kezdődtek meg a világ számos kutatóintézetében az előmunkálatok. A szegedi egyetemi tanári évek alatt folyt annak a két kézikönyvnek a munkája, amelyet tanítványaival együtt készített: a *Világirodalom története évszámokban* (1988) (Pál Józseffel), ill. *A XX. századi irodalom kronológiája* (1991) (Kürtösi Katalinnal és Pál Józseffel).

A bécsi vendégtanári évek hozták magukkal a magyar-osztrák kapcsolatok története iránti érdeklődést. Jelentős eredményeket hozott annak vizsgálata, hogy miként végezte a „Kaiserstadt” kettős, két irányú közvetítő szerepét (*Keletre nyílik Bécs kapuja*, 1994). A „Don Juan-téma” vándorlását a világirodalomban a *Don Juan vándorútja* (1993) című kötete dolgozta fel. Legutóbb Szent Johanna helye foglalkoztatta a világirodalomban.

Vajda György Mihály, mint már említettük, kitűnő szervező volt: szegedi, majd külföldi egyetemi munkája mellett jutott ideje arra is, hogy elvállalja Sza-

bolcsi Miklós mellett a *Neohelicon* társszerkesztését, amely 1973-tól az AILC többnyelvű folyóirata volt. Lapunk, a *Helikon* munkáját is támogatta, a szerkesztőbizottság tagjaként.

Vajda György Mihály hosszú és eredményes életében, munkásságában, bár a külső körülmények több pályamódosításra kényszerítették, mégis mindig rátalált új és új munkássági területre, amelyeken mindvégig jelentős eredményekkel gazdagította a hazai tudományosságot, elsősorban is az összehasonlító irodalomtudományt. Jelentős érdeme volt abban is, hogy az ő, valamint több kitűnő kollégája munkájának eredményeként a magyar irodalomtudomány hamar kitörhetett az ötvenes évek szűk horizontú, kényszerű karanténjából, és ezáltal a világban is elismert hazai komparatiztikai iskola nemzetközi téren is jelentős műveket hozott létre.

T. Erdélyi Ilona

TARTALOM

Változatok a dialógusra

TANULMÁNYOK

BEZECZKY GÁBOR: Mi dialogikus, mi nem?	3
VERES ANDRÁS: A monológ védelmében (Vita Bezeczky Gáborral)	10
KÁLMÁN C. GYÖRGY: A metakritikáról	21
ODORICS FERENC: A dialógus tropológiája. Hogyan olvasódik Kanyó Zoltán Paul de Mannal?	29
SZILI JÓZSEF: Dialogosz a líratörténettel	38
HAJDU PÉTER: A regény egységességéről	62
GRÁNICZ ISTVÁN: A kor és Bahtyin párbeszéde (Karneváli maskarádé)	77

VÁLOGATOTT DIALÓGUS-BIBLIOGRÁFIA	91
----------------------------------	----

KÖNYVEK

A poétikától az esztétikáig. GÉRARD GENETTE: Figures IV / BÓNUS TIBOR	103
MARGIT SUTROP: Fiction and Imagination. The Anthropological Function of Literature / KISS NOÉMI	108
THOMAS NEUKIRCHEN: Inscriptio. Rhetorik und Poetik der Scharfsinnigen Inschrift im Zeitalter des Barock / BITSKEY ISTVÁN	111
PETER EKEGREN: The Reading of Theoretical Texts. A critique of criticism in the social sciences / MEDGYES TAMÁS	112
Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen. Hrsg. von Valeria Heuberger, Arnold Suppan, Elisabeth Vyslonzil / BITSKEY ISTVÁN	113
HEINRICH LAUSBERG: Opera Minora: romanische Sprachwissenschaft; romanische Philologie und Rhetorik; Textanalyse. Hrsg., eingeleitet von Arnold Arens / OLÁH SZABOLCS	115
Levél, író, irodalom. A levélirodalom történetéről és elméletéről. Szerk. Kicszenkó Judit és Thímár Attila / BITSKEY ISTVÁN	117
INA SCHABERT: Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung / VÉGSÓ ROLAND	118
Renaissance-Rhetorik = Renaissance rhetoric. Hrsg. von Heinrich F. Plett / OLÁH SZABOLCS	120

Magyar verstani szöveggyűjtemény I. Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840) / KAPPANYOS ANDRÁS	123
Frauen in der deutschen Literaturgeschichte. Die ersten 800 Jahre. Ein Lesebuch. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von <i>Albrecht Classen</i> / NÉMETH S. KATALIN	124
ISTVÁN BITSKEY: Konfessionen und literarische Gattungen der frühen Neuzeit in Ungarn. Beiträge zur mitteleuropäischen vergleichenden Kulturgeschichte / LÓKÖS PÉTER	125
Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Band II.: Vom hohen zum späten Mittelalter, Teil 1.: Die höfische Literatur der Blütezeit / LÓKÖS PÉTER	126
Stadt und Literatur im deutschen Sprachraum der Frühen Neuzeit. Band I–II. Hrsg. von <i>Klaus Garber</i> / NÉMETH S. KATALIN	127
Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce: Z antologia dramatu. Wstęp i opracowanie <i>Irena Kadulska</i> / TÜSKÉS GÁBOR	129
MUNCKENHAUPT ERZSÉBET: A csíksomlyói Ferences Könyvtár kincsei. Könyvleletek 1980–1985 / KILIÁN ISTVÁN	131
REINHARD LAUER: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart / FRIED ISTVÁN	132
REGÉCZI ILDIKÓ: Csehov és a korai egzisztenciabölcselet / BALOGH CSABA	133
CHRISTOPH STRUPP: Johan Huizinga. Geschichtswissenschaft als Kulturgeschichte / BALOGH TAMÁS	135
Lukács – 1998/99. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Hrsg. von <i>Frank Benseler</i> und <i>Werner Jung</i> / ILLÉS LÁSZLÓ	137
SYDNEY LÉVY: Francis Ponge. De la connaissance en poésie / SEPSI ENIKŐ	139
BRASSAI: Marcel Proust sous l’emprise de la photographie / OSZKÓ EDINA	140
PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI: Ślady przelomu O prozie polskiej 1976–1996 / BALOGH MAGDOLNA	141
Im Dienste der Auslandsgermanistik – Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag. Hrsg. von <i>Ferenc Szász</i> und <i>Imre Kurdi</i> / ILLÉS LÁSZLÓ	144

IN MEMORIAM

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY (1914–2001) (<i>T. Erdélyi Ilona</i>)	147
---	-----

INHALT

Variation über den Dialog

STUDIEN

GÁBOR BEZECZKY: Was nennt sich dialogisch und was nicht?	3
ANDRÁS VERES: Eine Apologie des Monologischen (Dialog mit Gábor Bezczky)	10
GYÖRGY KÁLMÁN C.: Von der Metakritik	21
FERENC ODORICS: Die Tropologie des Dialogischen (Wie kann man Zoltán Kanyó parallel zu Paul de Man lesen?)	29
JÓZSEF SZILI: <i>Dialogos</i> mit der Geschichte der Lyrik	38
PÉTER HAJDU: Wieso Romaneinheit?	62
ISTVÁN GRÁNICZ: Bachtins Dialog mit seinem Zeitalter (Karnevalistische Maskerade)	77

AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE

BÜCHER

IN MEMORIAM

CONTENTS

Variations on Dialogue

STUDIES

GÁBOR BEZECZKY: What is, and what is not, Dialogical?	3
ANDRÁS VERES: In Defence of the Monologue (Dialogue with Gábor Bezczky)	10
GYÖRGY C. KÁLMÁN: On Metacriticism	21
FERENC ODORICS: The Tropology of Dialogue. How to read Zoltán Kanyó with Paul de Man?	29
JÓZSEF SZILI: <i>Dialogos</i> with the History of the Lyric	38
PÉTER HAJDU: On the Unity of the Novel	62
ISTVÁN GRÁNICZ: The Dialogue between the Age and Bakhtin (The Carnevalesque Masquerade)	77

SELECTED BIBLIOGRAPHY

BOOKS

IN MEMORIAM

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962 vegyes tartalmú számok

1963.

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Bp., 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964.

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2 – 3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965.

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiból)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966.

- 1 – 2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967.

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3 – 4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968.

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3 – 4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969.

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet–tömegkultúra–irodalom
- 3 – 4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970.

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3 – 4. sz. Modern stilisztika

1971.

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970.)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3 – 4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971.)

1972.

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3 – 4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973.
- 1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 - 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974.
- 1. sz. Az AILC VII. Kongresszusa (Montreal, 1973.) anyagából
 - 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975.
- 1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 - 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976.
- 1. sz. Szubkultúra és Underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 - 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977.
- 1. sz. A retorika újjászületése
 - 2. sz. A fejlődő országok irodalmáról (AILC VIII., Bp., 1976.)
 - 3. sz. Irodalomelmélet–összehasonlító irodalom (Az AILC IX. Kongresszusa)
 - 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda (1777–1848) konferencia anyaga
- 1978.
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 - 3. sz. Érték és társadalom
 - 4. sz. Világirodalomtörténet
- 1979.
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 - 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 - 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978.)
- 1980.
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981.
- 1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek – A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 - 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982.
- 1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 - 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983.
- 1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 - 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984.
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
1985.
1. sz. FILLM kongresszus – A polonisztika Magyarországon
2 – 4. sz. Olasz irodalomtudomány
1986.
1 – 2. sz. A fordítás távlatai
3 – 4. sz. Szájhagyomány és irodalom a mai Afrikában
1987.
1 – 3. sz. Posztmodernizmus az amerikai költészetben
4. sz. Hlebnjykov és az orosz avantgárd
1988.
1 – 2. sz. A kanadai irodalom
3 – 4. sz. A modern stílisztika
1989.
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. Felvilágosodás és nemzeti tudat
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
3 – 4. sz. A modern textológia
1990.
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora
1991.
1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
1992.
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
3 – 4. sz. A Név hatalma
1993.
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
1994.
1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
1995.
1 – 2. sz. Posztsemiotika
3. sz. A stílus diskurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány
1996.
1 – 2. sz. Intertextualitás
3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
4. sz. A posztkoloniális művelődésemélet

1997.

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
- 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
- 4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998.

- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
- 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
- 4. sz. Textológia vagy textológiák?

1999.

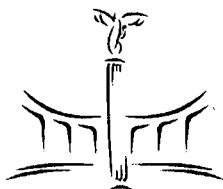
- 1 – 2. sz. A szó poétikája
- 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
- 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány

2000.

- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
- 3. sz. A korszakok alakzatai
- 4. sz. (Új) filológia

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója
Tördelte: Markó Sándorné
Budapest, 2001
Terjedelem: 14,3 A/5 ív
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme
Felelős vezető: Roznai Zoltán
ISSN 0017 – 999X

Folyóiratunknak ez a száma
a Nemzeti Kulturális Alapprogram
támogatásával jelent meg.



Támogatta a
Nemzeti Kulturális
Örökség Minisztériuma
a Magyar Millennium
évében

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbetűző postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, VIII. Orczy tér 1. (tel.: 303-3441, fax: 303-3440) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 11991102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható a *Kis Magiszter Könyvesbolt*ban (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327-7796), az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrássy út 45.), a *Osiris Kiadó* könyvesboltjában (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesbolt*ban (1051 Budapest, Nádor u. 8., tel.: 266-8722), a *Sziget Könyvesbolt*ban (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesbolt*ban (6720 Szeged, Oskola u. 27., tel./fax: 62/312-519), végül az *Argumentum Kiadónál* (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: 485-1040, fax: 485-1041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők. Külföldön terjeszti a *Hess András Kereskedelmi Kft.* (H-1139 Budapest, Hajdú u. 42-44., tel.: 349-4152), valamint a *Balthyány Kultur-Press Kft.* (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: 201-8891).

Egy szám ára: 350 Ft

Ára: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 1400 Ft

A

ARGUMENTUM KIADÓ

HELLIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

Dante a XX. században



2001

2-3

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE	REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA	DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

VARGA László
főszerkesztő / directeur de la revue

BODNÁR György

T. ERDÉLYI ILONA

GRÁNICZ István

KARAFIÁTH Judit
könyvrovat / livres

KÖPECZI Béla

ODORICS Ferenc

SZILI József

SÓRÉS Zsolt

technikai szerkesztő / révision des textes

Sz. ZEHÉRY Éva
szerkesztőségi titkár / secrétaire

SZERKESZTŐSÉG / Secrétariat de la rédaction
1118 Budapest, Ménesi út 11 – 13. Tel. 4664-819/12 Fax 3853-876
E-mail: helikon@iti.mta.hu

2001/2-3 – XLVII. évfolyam | 2001/2-3 – XLVII. année
Megjelenik negyedévenként | Revue trimestrielle



Dante a XX. században

Folyóiratunk jelen száma a XX. század Dante-képének legfontosabb elemeit igyekszik számba venni és a magyar olvasóhoz közelebb hozni. A bevezető tanulmány, mely áttekinti a Dante-kutatások fontosabb állomásait, amellet érvel, hogy a költő életművében szoros egységet alkot a költészet, a teológia és a filozófia. Összességükben ezt a tézist igazolják az itt közölt, különböző álláspontokat képviselő, részben klasszikus, részben egészen friss tanulmányok, melyek ugyanakkor jól illusztrálják a Dante-kritika egy-egy tendenciáját is. A filológiai, kritikai és exegetikai vizsgálódásokat a régebbi szerzők közül Vossler, Gentile, Croce, Ungaretti és Contini írásai képviselik, míg a kutatások mai állásának, illetve a magyar dantisztika eredményeinek bemutatására Eco, Palma di Cesnola, Pál és Tassoni tanulmányait választottuk. A recepció problémáinak szentelt fejezetben – a régi klasszikusok közül kivételképpen – Petrarca is szerepel, hiszen Boccacciohoz írt levele először itt olvasható magyarul. A magyar és olasz Dante-recepció egy-egy fontos mozzanatát Szörényi, Vígh és Sárközy írásai tárgyalják.

Az *Isteni színjáték* egy-egy énekének szentelt elemzések köréből (*Lectura Dantis*) olyan tanulmányokat választottunk, melyek ugyanannak az éneknek, az Ulyxes-epizódnak nyújtják különböző, sőt ellentétes olvasatait. Nardi, Padoan és Freccero klasszikus interpretációi mellett Hoffmann Béla kiegyensúlyozott elemzése képviseli a magyar Dante-kutatást.

A recenziós rovat részint a dantisztika legújabb eredményeiről ad tájékoztatást (Imbach, Girasoli, Pál, Malato stb. könyvei), részint valamivel régebbi, de máris klasszikusnak számító munkákat (Le Goff, Contini, Petrocchi, Freccero művei) mutat be.

E számunkat KELEMEN JÁNOS szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Dante nel Novecento

Questo numero è dedicato a Dante. Esso ha l'obiettivo di ricapitolare, e presentare ai lettori ungheresi, gli elementi rilevanti dell'immagine che il novecento ha dato del poeta. Il saggio introduttivo di J. Kelemen che riepiloga i risultati significativi delle ricerche difende la tesi che nell'opera del poeta la poesia, la teologia e la filosofia formano un'unità organica. La raccolta degli studi qui pubblicati – che in parte sono ormai classici, in parte invece appartengono alla discussione attuale – confermano appunto, nel loro insieme, questa tesi. Essi rappresentano i diversi punti di vista e illustrano le tendenze divergenti della critica dantesca.

Le analisi di carattere filologico, critico ed esegetico sono rappresentate qui dagli scritti di autori classici come Vossler, Gentile, Croce, Ungaretti e Contini, mentre per presentare lo stato attuale delle ricerche dantesche in generale e i risultati della dantistica ungherese abbiamo scelto gli studi di Eco, Palma di Cesnola, Pál e Tassoni. Tra i testi proposti con lo scopo di illustrare i problemi della ricezione e la fortuna dell'opera dantesca pubblichiamo, per eccezione, anche un testo classico. Si tratta di una delle epistole di Petrarca che viene pubblicata per la prima volta in ungherese.

Tra gli studi dedicati ai singoli canti della *Divina Commedia* abbiamo scelto alcuni testi che si riferiscono allo stesso episodio, quello di Ulisse. Essi rappresentano diverse, anzi, contrarie letture del famoso canto XXVI. dell'*Inferno*. Accanto alle interpretazioni classiche di Nardi, Padoan e Freccero è l'analisi equilibrata di Béla Hoffmann che rappresenta, in questo campo, la dantistica ungherese.

La sezione delle recensioni ci informa dei risultati recenti della dantistica (cioè dei libri di Imbach, Girasoli, Pál, Malato, ecc.), non escludendo dalla rassegna alcune opere che sono tra le più memorabili degli ultimi uno o due decenni (cioè i lavori di Le Goff, Contini, Petrocchi, Freccero).

Il numero è stato curato da JÁNOS KELEMEN.

IL COMITATO DI REDAZIONE

Dante in the 20th century

The present issue of *Helicon* has the purpose of giving Hungarian readers a general picture of the most relevant elements of 20th centuries' interpretations of Dante's work. J. Kelemen's introductory study, which surveys the main stages and tendencies of the researches on Dante, pleads that poetry, theology and philosophy form a strong unity in his work. Such a thesis is verified by the totality of the classic and more recent essays published here, and illustrating different methods and approaches.

The texts are divided into three sections, entitled, respectively, „Philology, critique, exegesis”, „Reception”, and „Lectura Dantis”. In the first one Croce's, Vossler's, Gentile's, Ungaretti's, and Contini's essays represent classical work, meanwhile recent approaches are illustrated by Eco's, Palma di Cesnola's, Pál's, and Tassoni's studies. Among the writings in the second section we present, as an exception, also an earlier classical text, an epistle of Petrarca to Boccaccio, which is published here for the first time in Hungarian.

Each text of the section „Lectura Dantis” refers to the same episode, the canto XXVI. of the *Inferno*. They give different, even contrary interpretations of Ulyxes' figure. Beside Nardi's, Padoan's and Freccero's contrasting readings Béla Hoffmann's is chosen for illustrating current research in Hungary.

In the column of recensions we are reviewing some recent books (those of Imbach, Girasoli, Pál, Malato, etc.), not excluding, however, from the picture the most important works of the last one or two decades (those of Le Goff, Contini, Petrocchi, Freccero, etc.).

The volume has been edited by JÁNOS KELEMEN.

THE EDITORIAL BOARD

TANULMÁNYOK

KELEMEN JÁNOS

Dante a XX. században

1.

„Dante esztétikai és filozófiai megértésének kora – írta majdnem száz évvel ezelőtt Fülep Lajos – a romantikusokkal kezdődik”. Fülep hozzátette ehhez, hogy a romantikusoknak „jóformán a feledékenységből és mellőzöttségből” kellett a költőt „napvilágra hozniuk”.¹

Az utóbbi állítás nyilvánvalóan túlzó, hiszen Dante egyike azoknak a jelképes figuráknak, akikhez minden történeti kor tudatosan igyekezett meghatározni a maga viszonyát. A humanizmustól kezdve, a felvilágosodáson, a romantikán és a különféle modernizmusokon át a mai napig minden korszak fontosnak tartotta (legalábbis Itáliában), hogy megalkossa saját Dante-képét: olyannyira, hogy hatástörténetileg nem is lehet szétválasztani, mennyiben szól egy adott értelmezés Dantéről, s mennyiben az értelmezőről és koráról.

Fülep idézett megállapítása ennek ellenére figyelemre méltó mind elméleti, mind történeti szempontból. Elméleti síkon azt sugallja, hogy a Dante-interpretációknak két kérdésre kell választ adniuk: egy esztétikaira és egy filozófiáira. Történeti síkon pedig arra utal, hogy mindkét kérdést a romantika vetette fel és kezdte érdemben tanulmányozni. Ez a történeti utalás teljesen helytálló a romantikus korszak olyan nagyjainak az esetében, mint Schelling, akinek híres, 1802-es Dante-tanulmányát² Fülep joggal tekinti a Dante-irodalom felülmúlhatatlan remekének.³ Rögtön le kell azonban szögezni, hogy a romantika Dante-képe ennek ellenére elég egyoldalú volt: inkább a zseniális költő, mintsem a *poeta doctus* vonásait viselte magán. A romantika, egészében véve, előnyben részesí-

¹ FÜLEP LAJOS: Dante. in: FÜLEP Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1974. 311.

² F. W. J. SCHELLING: Über Dante in philosophischer Beziehung. in: F. W. J. SCHELLING: *Philosophie der Kunst (Aus dem handschriftlichen Nachlass)*. in: F. W. J. SCHELLING: *Frühschriften*. Akademie-Verlag, Berlin 1971. II. 1188–1206. Magyarul: F. W. J. SCHELLING: Dantéről filozófiai vonatkozásban. (Ford. Révai Gábor. *Világosság*. Melléklet az 1986. júliusi számhoz. 29–33.)

³ Hadd tegyem hozzá: ez talán ma is érvényes. Minden esetre a maga idejében Fülep joggal mondhatta, hogy Schelling „cikkében vannak tételek, melyekhez a Dante-irodalom még ma sem emelkedett föl, nemhogy elhagyta volna.” FÜLEP Lajos: Dante, 311.

tette az esztétikai interpretációt, miközben elhanyagolhatónak tartotta Dante költészetének filozófiai-doktrinális tartalmait.

Lényegében ezt a képet kapta örökül a XX. század, azzal a belőle fakadó alapvető problémával, hogy mi a viszony Dante esztétikai és filozófiai megértése között. Vajon az utóbbi feltétele-e az előbbinek? Konstitutív eleme-e a filozófia Dante költészetének és poétikájának? Vagy nem kakukktójs-e: olyan külső, zavaró tényező, amelyet Dante költői zsenijének egyenesen le kellett győznie ahhoz, hogy érvényre jusson? S ha így van, akkor megengedhető-e egyáltalán Dante művét filozófiailag interpretálni? A filozófiai interpretációt – Benedetto Croce kifejezésével élve – nem kellene-e *interpretazione allotriána*,⁴ „idegenelvű interpretációnak” neveznünk?

A „filozófiai” jelző a fentebbi megfogalmazásokban természetesen nemcsak a szorosabb értelemben vett filozófiára utal, hanem általában a doktrínára: felöleli a teológiát, a politikai elméletet és mindazt, amit Dante korában tudománynak nevezhetünk. A kérdés tehát az, hogy mi a viszony Dante költői és tudományos művei, illetve – az egyes műveket, főként az *Isteni Színjátékot* tekintve – a szöveg költői és teoretikus elemei között. Ebből származik az a további kérdés, hogy a dantei szövegek – elsősorban persze az *Isteni Színjáték* – értelmezésében hogyan kell ezt a viszonyt figyelembe vennünk.

S valóban, a millió filológiai részproblémán túl, e kérdés körül forogtak a századelő nagy vitái. Semmi sem mutatja ezt jobban, mint Karl Vossler Dantetanulmányai: előbb a *dolce stil nuovo* filozófiai alapjairól szóló könyve⁵, majd az 1906 és 1910 között, négy kötetben publikált hatalmas monográfiája, mely egyes alkotórészei szerint vizsgálja az *Isteni Színjáték* keletkezéstörténetét, vagyis külön kötetekben tárgyalja a mű vallási, filozófiai, etikai-politikai és irodalmi geneziséét. Az *Isteni Színjáték* egészének „esztétikai interpretációjára”, vagyis a műnek mint költői alkotásnak a magyarázatára az utolsó kötetben kerül sor.⁶ Teljesen világosan szétválik tehát, amit Fülepp nyomán Dante esztétikai és filozófiai megértésének nevezhetünk. Még akkor is így van ez, ha Vossler a doktrinális alkotórészeknek a költemény keletkezésében játszott szerepét az esztétikai interpretáció előfeltételeként vizsgálja, hiszen már csak elemzési módszerénél fogva is arra kényszerül, hogy ezeket az „autonóm költői tényhez” képest külsődlegesnek fogja fel. A negyedik kötet elején, „A műalkotás” című fejezetben, nem véletlenül kezdi a

⁴ BENEDETTO CROCE: *La poesia di Dante*. Laterza, Bari, 1922. 10.

⁵ KARL VOSSLER: *Die philosophischen Grundlagen zum „Süßeren neuen Stil“ des G. Guinicelli, G. Cavalcanti und Dante Alighieri*. Winter, Heidelberg, 1904.

⁶ KARL VOSSLER: *Die göttliche Komödie*. I.i. *Religiöse und philosophische Entwicklungsgeschichte*. Winter, Heidelberg, 1906. – *Die göttliche Komödie*. I.ii. *Ethisch-politische Entwicklungsgeschichte*. Winter, Heidelberg, 1907. – *Die göttliche Komödie*. II.i. *Literarische Entwicklungsgeschichte*. Heidelberg, 1908. – *Die göttliche Komödie*. II.ii. *Erklärung des Gedichtes*. Winter, Heidelberg, 1925. A könyv második kiadása jelentős, többek közt a koncepciót is érintő átdolgozást követően, 1925-ben jelent meg.

költemény magyarázatát azzal, hogy „ideje teljesen megfedkezünk” arról, amiről eddig írt, vagyis „Dante hitéről, tudományáról, akaratáról, mesterségbeli tudásáról”, mert mindezt „az önmagában véve autonóm költői tényben” „valamilyen más dologként” fogjuk újra felfedezni.⁷

Felmerül a kérdés, hogy miért kellett fáradtságos tanulmányokat szentelni Dante vallási, filozófiai, politikai és poétikai-retorikai nézeteinek, ha végül minderről jobb megfedkezni, vagy ha mindez közömbös az esztétikai megértés szempontjából. Úgy látszik, erre a következtetésre jutott Croce is, aki rámutatott, hogy az Isteni Színjáték művészi problematikájának tárgyalásakor Vossler nem vonja le a következtetéseket korábbi vizsgálódásaiból, vagyis „nem kapcsolódik a költészetten kívüli aspektusaiban tanulmányozott Dantéhoz”, hanem „új munkába fog”.⁸ Egyik Vosslerhez intézett levelében Croce hasonló megjegyzést tett: „Az a benyomásom, hogy jobban tetted volna, ha két külön könyvet írtál volna, egyet Vorgesichte Dantes címmel, egyet pedig Dante als Dichter címmel. Úgy értél a negyedik kötethez, mint aki, nem mondom: belefáradt, de akinek még egy utolsó részt meg kell írnia, holott ez a rész a minden.”⁹

„Ez a rész a minden”: más szóval, Dantéban egyedül a költészet számít. Ez a mondat Croce esztétikájának lényegéből következik, s tökéletesen kifejezi a századelő vezető olasz filozófusának a Dante-kérdésben elfoglalt álláspontját, mely hosszú időn át meghatározta a Dante-kritika egyik fő irányát. Egyébként maga Vossler is croceánus volt, ráadásul baráti kapcsolatban állt Croceval, akivel fél évszázadon át intenzív párbeszédet folytatott. Az a nézeteltérés, amelyre az előbbi idézetből következtetni lehet, egy közös esztétikai koncepción belül jött létre, annak következtében, hogy a két gondolkodó ugyanazokból a premisszákból kiindulva némileg más, de nem összeegyeztethetetlenül különböző választ adott a Dante esztétikai és filozófiai megértésének viszonyát illető kérdésre.

Croce észrevétele, amely szerint Vosslernek két könyvet kellett volna írnia, szó szerint értendő: az első könyv nem lett volna fölösleges, csak másról kellett volna szólnia. Egy szintén kutatásra érdemes problémát kellett volna vizsgálnia, amely azonban irreleváns az *Isteni Színjáték* egységének és művészi értékének a magyarázata szempontjából.

A Dante személyére, erkölcsi-politikai felfogására, tudományos és filozófiai ismereteire, allegóriáinak jelentésére irányuló filológiai kutatásokat Croce korántsem vetette el, de céljaikat elhibáztottnak, eredményeiket korlátozottnak tartotta, mivel csak ahhoz elegendők, hogy az *Isteni Színjáték* „struktúráját” világítsák meg. Az *Isteni Színjáték*ban meg kell ugyanis különböztetni a struktúrát és a

⁷ KARL VOSSLER: *La Divina Commedia. 4. La poesia*. Laterza, Roma–Bari, 1983. 3.

⁸ BENEDETTO CROCE: *La poesia di Dante*. 202.

⁹ Croce levele Vosslerhez, 1920 február 10. *Carteggio Croce-Vossler. 1899–1949*. Laterza, Bari, 1951. 242. Talán nem mellékes, hogy ez a levél ugyanabban az évben született, mint Croce előbb idézett Dante-könyvének anyaga.

költészetet. Az előbbi külsődlegesen az utóbbinak a szempontjából, az utóbbi pedig független az előzőtől.

E különbségtevést Croce kifejezetten Dantéra való tekintettel, de a lírai intuíció elméletének továbbfejlesztéseként dolgozta ki, melyhez 1902-től *Esztétikája* óta következetesen tartotta magát. Struktúrája szerint az *Isteni Színjáték* teológiai regény. A struktúra része például a túlvilági utazás, s mindaz, ami e fikció részletezéséhez szükséges: a három túlvilági birodalom topográfiája, erkölcsi és fizikai rendje, kozmológiai felépítése, teológiai és természetfilozófiai magyarázata, allegorikus ábrázolása. Dante költészete ezzel szemben az egyes epizódokban nyilvánul meg, melyek a maguk egyediségében ábrázolt hősök sorsát és drámáját állítják elénk. A mű egységét pedig az biztosítja, hogy ezeket az epizódokat ugyanaz az intuíció hatja át.

Vossler pontosan ezen a ponton határolódott el Crocétól. Könyvének második kiadásában kifejtette, hogy a kritikai probléma megoldásának „nem jó útja” a crocei distinkció. „Nincs jogunk – mondta – ahhoz, hogy »teológiai regényről« vagy operai librettóról beszélve, mely egy nyakláncához hasonlóan jól-rosszul összetartja a csengő költészet gyöngyszemeit, elhanyagoljuk a *Commedia* struktúráját, dogmatikus páncélzatát, filozófiai állványzatát.”¹⁰ Az igazság kedvéért tegyük hozzá, ennyi elhatárolódásra Vosslernek szüksége is volt, ha könyvét átdolgozva ugyan, de eredeti felépítésében újra kiadta.

A struktúra és a költészet fönti szembeállításából szükségképpen az következik, hogy két Dante van. S nem egyszerűen a költő Dantéről és a tudós (teológus-filozófus) Dantéről kell beszélünk, hanem egyfelől az *Isteni Színjáték* Dantéjáról és másfelől az összes többi mű Dantéjáról. Mert Dante költészetét kizárólag az *Isteni Színjáték*ban kell keresnünk: „Dante költészete – hangzik Croce nyílt kritikai állásfoglalása – főleg, s mondhatni egyedül, a *Commedia* költészete”.¹¹ Ez az értékelés – minden tiszteletkőr ellenére, melyet Dante többi költői művéről szólva Croce persze nem mulaszthat el megtenni – hallatlan mértékben lefokozza a *Vita nuova*, a *Rime* vagy az *Il Fiore* jelentőségét.

A crocei distinkcióból még egy súlyos értékítélet következik. Ha ugyanis Danténak csak a költészete számít, s ha Dante költészete végső soron az *Isteni Színjáték* költészetével azonos, akkor a költő többi műve érdektelen a számunkra. Nincs jelentősége Danténak, a filozófusnak vagy politikai gondolkodónak. Filozófiai írásai, prózai alkotásai vagy az *Isteni Színjáték* doktrinális részletei, nem tartalmazhatnak önmagukban értékelhető, eredeti gondolatokat, s nem sorolhatóak a filozófia vagy a tudomány történetének emlékezetes állomásai közé. Legföljebb Dante életének és fejlődésének dokumentumaiként kell és érdemes velük foglalkoznunk.

¹⁰ KARL VOSSLER: *La Divina Commedia. 4. La poesia*, 5.

¹¹ BENEDETTO CROCE: *La poesia di Dante*, 33.

Croce ezt a kritikai ítéletet is nyíltan kimondja. A *De Monarchiáról* például úgy vélekedik, hogy inkább publicisztikai, mint politika-elméleti mű, míg a *De vulgari eloquentiáról* ezt írja: „nem kezdete, mint mondják, a modern filológiának, [...], és a nyelvfilozófia szempontjából sem tartalmaz semmi forradalmi vagy akár relevánsat, hanem egyrészt úgy kell felfogni, mint az olasz nemzeti szellem formálódásának, másrészt és mindennek előtt úgy, mint Dante művészi fejlődésének dokumentumát”.¹² Végül, mint mondja, ugyanez érvényes a költő metafizikájára és etikájára, „melyben csak nagy jóakarattal lehet olyan részletet találni, mely ne az általa tanulmányozott könyvekből származna.”¹³ Ez az értékelés, mely az *Isteni Színjáték* esztétikailag minősíthető elemeihez képest az életmű minden más részét a költő szellemi fejlődésének történeti dokumentumává fokozza le, igen nagy hatást gyakorolt a kortársakra. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az, hogy Croce egyik nagy ellenfele és vitapartnere, Gramsci hasonlóképpen jelöli ki Dante politikai tanításának a helyét. Félreérthetetlenül Crocét visszhangozza, amikor például így ír: „Nézetem szerint Dante politikai tanításának kérdése kizárólag Dante életrajzának kereteibe tartozik”. „Dante e tanításának nem volt semmilyen tényleges történeti és kulturális megtermékenyítő hatása, mivel ilyen hatása nem is lehetett, s csupán mint Dante személyes fejlődésének eleme bír fontossággal.”¹⁴ Tegyük hozzá, Gramsci a struktúra és a költészet megkülönböztetését is felhasználja elemzésében. A *De Monarchiában* kifejtett politikai tan és utópia ezek szerint inkább csak a forrongásban lévő költői anyag megfogalmazására tett kísérlet, mintsem valódi elmélet: olyan kísérlet, mely a költői kifejezés eszközeinek keresésében csupán egy állomást jelent a *Komédia* felé vezető úton. A tanítás fogalmi elemei majd az *Isteni Színjáték* „struktúrájába” mennek át, mely nem más, mint „megverselt folytatása az érzelmek tanná alakítására irányuló kísérletnek”; míg az érzelmi összetevők (mindaz, ami invektíva és élő dráma) a mű költőiségét éltetik.¹⁵

Vossler is teljes egészében osztja Croce előbb idézett értékítéleteit, bár – mint láttuk – vonakodik elfogadni, hogy a filozófiai-teológiai gondolati tartalom pusztán az *Isteni Színjáték* strukturális állványzatát alkotja. Miközben tehát elis-

¹² i. m. 14.

¹³ i. m. 15.

¹⁴ ANTONIO GRAMSCI: Dante és Machiavelli. in: ANTONIO GRAMSCI: *Marxizmus, kultúra, művészet*. Kossuth Könyvkiadó, Bp. 1965. 152–153.

¹⁵ uo. A teljesség kedvéért meg kell jegyezni: a struktúra és költészet distinkcióját Gramsci máshol jelentősen átértelmezi. A *Pokol X. énekének* szentelt, vázlatos voltában is szép elemzését arra építi, hogy Cavalcanti drámájában a költői effektus forrása a „struktúra” (vagyis az az információ, melyet a hatodik körben szenvedő epikureusok büntetésének természetéről kapunk). „[...] ez az értelmezés – vonja le a következtetést Gramsci – alapjaiban dönti meg Crocénak a költészetről és szerkezetről szóló téziséét. Szerkezet nélkül nincs költészet, tehát a szerkezetnek magának is költői értéke van.” ANTONIO GRAMSCI, *Levelek a börtönből*. Ford. Gábor György, Zsámboki Zoltán. Kossuth Könyvkiadó, Bp. 1974. 199.)

merte, hogy a doktrinális tartalmak feloldódnak és átalakulnak a „költői tényben”, ezen az összefüggésen kívül egy dilettáns elme megnyilvánulásainak tartotta őket. Kerek perec kijelentette: „Költőnk filozófiai tevékenységét jó adag dilettantizmus jellemzi.”¹⁶ Ítéletét egy különös pszichológiai érvvel próbálta elfogadtatni, Dante feltételezett türelmetlenségében, nyugtalanságában és tüzes temperamentumában adva okát annak, hogy nem válhatott valódi filozófussá. A türelmetlenségnek, mely oly káros a filozófiai elmélyülésre nézve, nincs ékesebb bizonyítéka, mint az a tény, hogy a *Convivio* és a *De vulgari eloquentia* jóval azelőtt félbe szakadt, mielőtt a szerző akár a szövegek felével is elkészült volna. Ami a *Convivio*t illeti, erre a műre külön jellemző, hogy „a lobogó dilettantizmus lelki állapotában” fogant.¹⁷

A többi kérdés közül, melyben a német esztéta Crocéhoz hasonlóan (bár ezúttal is kevésbé radikálisan) foglal állást, ki kell emelnünk az allegória problémáját. Az allegóriát a romantika teoretikusai (akik először kísérelték meg, hogy elméletileg átfogó fogalmak segítségével adjanak róla számot) esztétikailag negatíve ítélték meg, nem utolsó sorban azért, mert magukévá tették az allegória és a szimbólum goethei szembeállítását, amely szerint az allegóriában „a különös csak az általános példája, szemléltetője”, míg a poézis igaz természete az, hogy „a különösben szemléli az általánost”.¹⁸ A német idealizmus nagyjai nem teljesen osztották ezt az álláspontot, de a hegeli esztétika hatása hosszú időn át ebben a kérdésben is döntőnek bizonyult. Hegel ugyanis csatlakozott ahhoz a vélekedéshez, hogy az allegória „hűvös és rideg”, mivel – mint kifejtette – az absztrakt jelentés jut benne túlsúlyra: „az allegóriában a jelentés az uralkodó, s a közelebbi szemléltetés is éppúgy absztrakt módon neki alárendelt, mint ahogy maga is pusztán absztrakció.”¹⁹ E koncepció igazi próbaköve az *Isteni Színháték* volt, hiszen nem lehetett elkendőzni az ellentmondást a mű tagadhatatlanul allegorikus jellege és mindenki által csodált esztétikai értékei között. Magyarazatot igényelt tehát, hogy az elmélet által elítélt allegorikus módszer hogyan eredményezhetett valódi költészetet. Tulajdonképpen ez a feszültség határozta meg a romantika óta a Dante-interpretációk elméleti mozgásterét.

A modern Dante-recepció történetében egyfajta fordulópontot hozott magával, és vízvonalstónak bizonyult a crocei interpretáció, mivel szélsőséges formában fogalmazza meg, és végző következményeiig viszi az *Isteni Színháték* esztétikai minőségének azt a fajta magyarazatát, amely szerint Dante költői látomása mintegy legyőzte a saját filozófiai-teológiai intencióiból származó akadályokat, vagyis a kifejezni kívánt fogalmakat. Előbb felvetett kérdésünk szempontjából ez

¹⁶ KARL VOSSLER: *La Divina Commedia. 1. La genesi religiosa e filosofica*, 183.

¹⁷ *uo.*

¹⁸ GOETHE: *Maximák és reflexiók*. in: GOETHE: *Antik és modern – antológia a művészetekről* (Szerk. Pók Lajos). Gondolat Könyvkiadó, Bp. 1981. 785.

¹⁹ G. W. F. HEGEL: *Esztétikai előadások*. I. Fordította: Szemere Samu. Akadémiai Kiadó, Bp. 1980. 406.

egyben azt jelenti, hogy a költői effektus az allegorikus módszer *ellenére* jön létre. Dante – mint Francesco de Sanctis vélte – önmaga ellenére költő: *poeta malgré lui*. A Dante-interpretáció Croce utáni megújulása még sokáig az itt vázolt kérdésfeltevések keretében fog végbemenni, hiszen a fejlődés fő mozgató rugója nem lesz más, mint az allegorikus módszer újraértékelése és a dantei allegória átértelmezése. Persze, mint minden hasonló esetben, látni kell: nem egyszerűen Dantéről van szó. A romantika esztétikai elméletének allegória-ellenessége a költészet történetileg adott formájában gyökerezik, mely a romantikától kezdve a szimbolizmuson át a XIX. és a XX. század fordulójáig végig uralkodó maradt, ahogyan az allegória újraértékelésére sem kerülhetett sor anélkül, hogy a költői gyakorlat XX. századi formái ne változtatták volna meg a költőiség fogalmát. Ugyanez vonatkozik a költészet és a filozófia viszonyára: a Dante-kritika az utóbbi évtizedekben nem keveset tett azért, hogy Dantéban a *poeta doctus* – vagyis a *poeta philosophus* és *poeta theologus* – is elfogadjuk, de ezek az erőfeszítések a nélkül nem lehettek sikeresek, hogy a XX. század olvasója ne vált volna eleve fogékonyra az intellektuális irodalom minden fajtája iránt.

Croce, minden elődjét felülmúlva, egészen odáig ment el az allegória elítélésében, hogy egy tautologikus fejtegetés keretében, szinte a definíció erejénél fogva, kizárta a költészetből: „a költészetben – mint leszögezte – az allegóriának soha sincs helye”.²⁰ Ezt mind az alkotás, mind a befogadás szempontjából érvényesnek tartotta, vagyis az allegóriát költői eszközként és interpretációs módszerként is elvetette. Ha az allegória költői eszközként való elvetése az allegorikus művekre vonatkozó negatív értékítéletet vonja maga után, akkor interpretációs módszerként való elvetése magában foglalja annak a kritikai gyakorlatnak az elvetését is, mely a vizsgálni kívánt művekben egyáltalán tudomásul veszi az allegorikus szerkezeteket, és feladatának tartja azok magyarázatát: „bármire tartanak is igényt, s bármivel büszkélkedjenek is a dantei allegóriák kutatói és találgatói, a költészetben és a költészet történetében az allegóriák magyarázatai teljesen haszontalanok, s mint ilyenek, károsak.”²¹ A mondottak alapjául egy dilemma szolgál, melyet érdemes felidézünk. Croce szerint ugyanis logikailag két eset vehető számba. Az elsőben az allegória kívülről, vagyis egy külön akaratú aktussal megállapított és konvencionálisan rögzített másodlagos jelentés forrásaként kapcsolódik az önmagában befejezett és érthető költői alkotáshoz, aminek következtében az adott szöveghelynek a szerző, a kritikus vagy az olvasó szándéka szerint egy-egy vallási, filozófiai igazságot, vagy erkölcsi ítéletet is ki kell fejeznie. Ilyenkor maga a költemény érintetlen marad, vagyis az allegória irreleváns. A második esetben az allegória valóban elválaszthatatlan a szövegtől, ekkor azonban szétrombolja, vagy meg sem hagyja születni a költeményt. Har-

²⁰ BENEDETTO CROCE: *La poesia di Dante*, 20.

²¹ *uo.*

madik eset nincs. Pontosabban, ha megengedjük azt a harmadik esetet, amelyben az allegória nem „külső” a költeményhez képest, de nem is rombolja azt szét, hanem szervesen összefonódik vele, akkor nyílt ellentmondáshoz jutunk. „Ha van allegória, akkor per definitionem a költemény ellenére és a költeményen kívül van, ha viszont valóban a költeményen belül van, azzal mintegy összeolvadva és azonosulva, akkor nincs allegória, csak költői kép van”.²² Dante költészete nyilvánvalóan az első eset alá foglalható: az *Isteni Színjáték* allegóriái „külsők”, s mint ilyenek irrelevánsak. Ezzel ugyanoda jutottunk, mint ahová a struktúra és a költészet szembeállításra vezet.

Vosslerre elég ebben a tárgykörben röviden utalnunk. Az allegória ő szerinte is belső természeténél fogva alkalmatlan arra, hogy művészi értéket hozzon létre. „Az allegória – mint mondja – esztétikai lényegénél fogva művészi tökéletlenségre van ítélve”.²³ Ezt történeti síkon azzal igazolja, hogy az allegorikus művészet alkotásai teljesen jelentéktelenek a középkori vizionárius irodalom szimbolikus és apokaliptikus változataival összehasonlítva, vagyis „az allegóriának semmi élet sem sikerült produkálnia.”²⁴ Vossler annyiban bizonyult Crocénál visszafogottabbnak, hogy az *Isteni Színjáték* irodalmi előzményei közt az allegorikus művészetnek mégis fenntartott bizonyos történeti szerepet.

Az előbbieket összefoglalva azt mondhatjuk, hogy a dantei allegória problémáját Croce úgy oldja meg, hogy egyrészt irrelevánsnak, másrészt nem létezőnek minősíti, Vossler pedig úgy, hogy átsorolja Dante költészetének genetikai kérdései közé. Mindkét gesztus annak a megismétlése, ahogyan a két szerző a filozófus Dante és a költő Dante viszonyát tárgyalja: a fogalmilag kifejezhető tartalmakat Croce a strukturális, Vossler a genetikai komponensek szintjére fokozza le. Ezzel természetesen közelébe sem jutnak a megoldásnak.

2.

Azok között a gondolkodók között, akik a század első évtizedeiben átfogó Dante-képet rajzoltak, s a Dante-kritika egészére elméletileg is döntő befolyást gyakoroltak, az előzőektől különböző hely illeti meg Gentilét. Ismeretes, hogy Gentilét – mindaddig, amíg nem csatlakozott politikailag Mussolinihez – a legszorosabb tanítványi, baráti és munkatársi szál fűzte Crocéhoz: a két filozófus ugyanannak a programnak az alapján dolgozott az olasz irodalmi és filozófiai hagyomány felelevenítésén. Témánkba vág, hogy Croce még 1921-ben is, tehát röviddel szakításuk előtt, Gentilének ajánlotta Dante-könyvét. Ennek ellenére, Gentilének az 1904 és 1939 közötti hosszú időszakban született Dante-tanulmá-

²² i. m. 21.

²³ KARL VOSSLER: *La Divina Commedia*. 3. *La genesi letteraria*, 157.

²⁴ i. m. 161–162.

nyai Croce és Vossler esztétikai koncepciójától meglehetősen különböző felfogást tükröznek: azzal a fragmentált, antológia-szerű olvasási móddal szemben, mely Croce esztétikájából következik, a dantei életműben megnyilvánuló szellemi egységet hangsúlyozzák. A Croce-val való ellentét csupán a sorok között bújik meg. Persze figyelembe kell vennünk, hogy a nápolyi filozófusnak a struktúra és a költészet ellentétére épülő Dante-interpretációja csak az 1921-es könyvben válik explicitté. Vosslerrel azonban Gentile hosszan, visszatérő jelleggel és polémikus hangnemben foglalkozott, amire a német esztéta monográfiájának sorra megjelenő kötetei adtak alkalmat.²⁵

A Vossler-recenziók – mint várható – elsősorban a dantei mű szétदारabolását kifogásolják: „Vossler megkülönbözteti, s talán túlzott mértékben megkülönbözteti meg, a költő Dantét, illetve a filozófus és kritikus Dantét”,²⁶ amivel szemben „Dante szellemének szétválaszthatatlan egysége”²⁷ hangsúlyozandó, kimondva, hogy „a Dante-kritika első számú kötelessége a költemény egységének megragadása”.²⁸

Mindezzel összhangban Gentile az allegóriának is védelmére kell. Különbséget tesz ugyanis kétfajta allegória között, a XX. századi Dante-kutatásban először körvonalazva (még meglehetősen bizonytalan és absztrakt módot) azt a problémát, amely sokkal korábban, Hegel és Schelling előtt persze nem volt ismeretlen: azt nevezetesen, hogy meg kell értenünk, miben áll a dantei allegóriának az a sajátos jellege, amely megkülönbözteti például az allegória Croce és Vossler által elítélt formáitól. Gentile formulája szerint a dantei allegória „konstitutív, szerves és élő”.²⁹ Mindenekelőtt azonban azt kell megértenünk, hogy az allegória – bárhogyan is értékeljük – elválaszthatatlan Dante költészetétől, mert a művészet nyelv, az allegória pedig Danténál nem más, mint az ő lelkének a nyelve.³⁰

Az életmű egységére vonatkozó követelmény magában foglalja, hogy Dante filozófiai mondanivalóját sem tehetjük zárójelbe. Abban, ahogyan Gentile a költő Dante és a filozófus Dante szétválaszthatatlanságát hangsúlyozza, persze ráismerhetünk Gentilére, az azonosság filozófusára (vagyis – mellékesen megjegyezve – aktualizmusának arra a vonására, mely szembeállítja őt Crocéval, a különbségek filozófusával). Hogy a költő Dante azonos a filozófus Dantéval, az az azonosság-filozófia szellemében egyszerűen úgy érthető, hogy Dante költő, s

²⁵ Az első két kötetről 1908-ban és 1909-ben két recenziót is közölt, a másodikat 1912-ben recenzálta. Ezek az írások ma „Pensiero e poesia nella »Divina Commedia«” címen a Gentile Dante-tanulmányait egyesítő kötet II. fejezetét alkotják. (E helyen – a fejezet 4. pontjaként – olvasható Vossler és Gentile e tárgyban írt két levele is, melyet e számunkban közlünk). Ld. GIOVANNI GENTILE: *Studi su Dante. Opere complete di Giovanni Gentile XIII*. Firenze, Sansoni 1965. 53–131.

²⁶ i. m. 62.

²⁷ i. m. 70.

²⁸ i. m. 81.

²⁹ GIOVANNI GENTILE: La filosofia di Dante. in: *Studi su Dante*, 190.

³⁰ GIOVANNI GENTILE: Pensiero e poesia nella „Divina Commedia”. in: *Studi su Dante*, 84.

költőként filozófus. Ezt különböző formákban Gentile csakugyan lépten-nyomon hangsúlyozza. Ezt mondja például: „Dante lelkében, tudatában, minden összeolvad, minden egy: a vallás filozófia, a filozófia művészet; vagyis, szigorúan véve, nincs sem vallás, sem filozófia, hanem csak művészet van.”³¹ Az ilyen és hasonló formulák – ugyanúgy, mint Croce distinkciói – oda vezethetnek, hogy megtagadjuk Dantétól az önálló filozófus jelentőségét. Ezt Gentile semmiképpen sem akarja. Felmerül tehát egy új probléma: azzal a gesztussal, hogy elismerjük a dantei életmű egységét, melynek szervező elve kétségtelenül a költészet, vajon hogyan egyeztethető össze, hogy Dantét önálló filozófusként is elismerjük? Nem mondhatjuk, hogy Gentile ezt megoldotta volna. Fontosabb azonban, hogy nem tartotta elhanyagolhatónak Dante filozófiai intencióit, hiszen – mint nagyon helyesen megjegyezte – „a *Commedia* lényegét tekintve doktrinális célokkal született.”³² S nemcsak a költő doktrinális célkitűzéseit ismerte el, hanem azt is, hogy megilleti őt az önálló és eredeti gondolkodó rangja. Rögzítsük tehát a Crocétól eltérő értékítéletet: Dante filozófusként is jelentős. Ez egyrészt azt jelenti, hogy maga az *Isteni Színjáték* is olvasható komoly filozófiai műként, másrészt azt, hogy Dante elméleti és prózai munkái sem tekintendők dilettáns elmeszüleményeknek, mint Vossler vélte.

Gentile az első filozófiatörténész, aki (mint 1904-es, „Dante nella storia del pensiero italiano” című, előbb idézett cikke tanúsítja) helyet biztosít Danténak általában a filozófia, konkrétan pedig az olasz filozófia történetében. Ezzel kijelölte a XX. századi Dante-kutatás egyik új irányát és egyik legfontosabb témáját. Kezdeményezése – Bruno Nardi, Étienne Gilson, Ruedi Imbach és mások munkásságával – jóval később lelt folytatókra. Ezért talán megbocsátható, ha Dante filozófiatörténeti jelentőségének meghatározásában túlzásba is esett, s a költőt az egész nyugati gondolkodás történetének középpontjába állította. Szerinte ugyanis Dante filozófiája lezárja az egész ókori és középkori gondolkodási hagyományt, ami azt jelenti, hogy ő utána már csak a modern filozófia következhet: „Elmondhatjuk, hogy mint hősi és reprezentatív szellem, nemcsak a középkort zárja le, hanem a nyugati gondolkodás teljes első korszakát [...]. Dante után a gondolkodás új irányzata kezdődik, mely minden transzcendencia abszolút tagadásából indul ki: megkezdődik a modern filozófia.”³³ Érdemes e mondat pontos jelentésére odafigyelni: Gentile abszolút módon középpontba helyezi Dantét, de nem mondja, hogy ő *indította el* a modern filozófiai fejlődést. Elkerüli tehát a modernizálás csapdáját, a múlt nagy szellemeit valaminek az „előfutáraként” magasztaló történetírói beidegződéseket, melyek a Dante-recepció történetében úgy jelentkeznek, hogy a költőt reneszánsz vonásokkal ruházzuk fel. Gentile az értékítéletében rejlő minden túlzás ellenére annak ismeri el Dantét,

³¹ i. m. 74.

³² GIOVANNI GENTILE: Dante nella storia del pensiero italiano. in: *Studi su Dante*, 12.

³³ i. m. 43.

ami: a középkori szellem kifejezőjének. „A túlvilági Komédia egész szervezete – hangzik a pontos diagnózis – lényegéből fakadóan középkori.”³⁴

Nem meglepő, hogy a Dante filozófiatörténeti jelentőségére vonatkozó főntebbi megállapítások összhangot mutatnak Gentile saját filozófiájával, vagyis a gondolati aktus primátusát valló, minden transzcendenciát elutasító immanens idealizmussal. Emlékezzünk arra, hogy a gentilei „aktualizmus” elutasítja a gondolat „gondolt gondolatként” való elemzését, melynek keretében a szellemet a dologi objektum mintájára kellene elképzelnünk, s csak a gondolat gondolását, a „gondoló gondolatot”, a cselekvésében létező szellemet ismeri el egyedüli realitásnak, melyre végső soron minden „dologi” formában létező realitás is visszavezethető. A szubjektív idealizmusnak ezzel a formájával járhat együtt az a fajta korszakolás, amely szerint a gondolkodás történetének fő fordulata abban áll, hogy a transzcendens, objektumként felfogott, „létező” szellem platonista és középkori álláspontja az immanens szellem modern álláspontjának adja át a helyét. Ennek fényében lehet azt mondani, hogy az *Isteni Színjáték*, mely Istent elválasztja a világtól, betetőzi és folytathatatlaná teszi a skolasztikát és minden megelőző filozófiát. „A természet és Isten, a relatív és az abszolút, az ember és az igazság szétválasztásával logikailag nem volt lehetséges meghaladni azt a távolságot, mely elválasztja tárgyatól a szellemet, s ez által megoldani, vagy legalábbis közelebb vinni a megoldáshoz, a filozófia problémáját. Dante nem tesz mást, mint összegyűjti, és művészetével örökéletűvé teszi ezt a szorongásokkal teli középkori víziót, egy olyan igazság vízióját, mely a valóságon kívül magasztosul fel, egy olyan örökkévalóságét, mely kívül esik az időn, egy olyan igazságosságét, mely az életen kívül teljeseedik be, egy olyan Istenét és egy olyan első mozgatóét, mely kívül van a természetben és az emberen: végül pedig egy olyan hitét, melyet nem a tudomány ad.”³⁵

Amikor Gentile a globális értékelések szintjéről a konkrétabb filozófiatörténeti kérdésekre tér át, akkor elég szokványos képet alkot arról, hogy Dante milyen helyet foglal el saját korának filozófiai kultúrájában. Először is a korában elérhető források szinte teljes ismeretét tulajdonítja neki: „az Európában a XIII. század végén és a XIV. század elején közkeletűnek számító filozófiai és tudományos ismeretek majdnem minden forrását szakértői szinten ismerte.”³⁶ Az állítás teljesen elasztikus, hiszen kérdéses, hogy mit soroljunk a majdnem minden forrás közé, s mit tekintünk közkeletű vagy „szakértő szintű ismeretnek”.³⁷ Minden esetre, az az igazság, hogy Dante tájékozatlan volt nem egy olyan kérdésben, melyet az ő korában széleskörűen vitáltak, miközben felhasznált néhány abszolúte nem közkeletű forrást, melynek ismeretét a filológia sokáig fel sem tételezte róla. Gentile állítását a későbbi kutatások minden részletében felül bírálták. Másodsorban

³⁴ i. m. 44.

³⁵ i. m. 43.

³⁶ i. m. 9.

³⁷ „esperto conoscitore di quasi tutte le fonti”

abban a tekintetben is szokványos képet rajzol Gentile a filozófus Dantéről, hogy egyértelműen Tamás követőjeként mutatja be, bár természetesen elismeri, hogy gondolkodásában „racionalista” és „misztikus” elemek élnek együtt. A kutatás a későbbiek során ezt a beállítást is jelentősen korrigálta.

3.

A századelő a magyar Dante-recepciónak is nagy korszaka, talán virágkora. 1911-ben jelent meg Kaposi József máig nélkülözhetetlen könyve, a *Dante Magyarországon*, mely áttekintette az addigi hazai kritikai irodalmat és *Komédia*-fordításokat.³⁸ A kép impozáns. Bizonyos, hogy ezek nélkül az előzmények nélkül nem születhetett volna meg Babits felülmúlhatatlan fordítása, melynek munkálatairól nevezetes műhelytanulmányban számolt be a „Nyugat” 1912-es évfolyamában.³⁹ Ugyanennek a kornak a terméke Fülep Lajos könyvnyi terjedelmű Dante-tanulmánya, mely 1908 után íródott, s 1916-ra bizonyosan elkészült, de egy rövid részlétől eltekintve, csak jóval később, műveinek halála utáni kiadásában jelent meg.⁴⁰

Felmérhetetlen veszteség, hogy Fülep írása a maga idejében nem került bele a magyar szellemi élet vérkeringésébe, hiszen egy olyan italianista, filozófus és esztéta tollából származott, aki az első világháború előtt hosszú éveken át Firenzében élve és tevékenykedve szoros kapcsolat tarthatott fenn az olasz szellemi mozgalmakkal, s „a dantológia terén” is joggal tartotta magát „specialistának”.⁴¹ Ráadásul nemcsak első kézből ismerte a Dante-interpretáció irányait alapvetően kijelölő crocei esztétikát, hanem – éppen Croce fölötti kritikájának⁴² tanúsága

³⁸ KAPOSI JÓZSEF: *Dante Magyarországon*. Révai és Salamon könyvnyomdája, Budapest, 1911. A századelő magyar Dante-recepcióját jelen számunkban Sárközy Péter tanulmány elemzi részletesebben.

³⁹ BABITS MIHÁLY, „Dante fordítása”. Kötetben először megjelent: BABITS MIHÁLY, *Irodalmi problémák*. A Nyugat folyóirat kiadása, Bp. 1917. 206–227. Ld. még: *Babits Mihály Művei – Esszék, tanulmányok*. Szépirodalmi könyvkiadó, Bp. 1978. I. 269–286. (A tanulmányt a továbbiakban ebből a kötetből idézzük.)

⁴⁰ Életében megjelent legfontosabb Dante-tanulmánya: FÜLEP LAJOS, Dante. In: *Nyugat*, 1921. Szept. 16. XIV. évf. 18. Sz. 1369–1382. Ezen kívül *Az új élet* Jékely Zoltán-féle fordításához készített 1943-ban egy előszót. Fő Dante-tanulmánya, amelyről itt szó van, a következő: FÜLEP LAJOS, Dante. *A művészet forradalmától a nagy forradalomig – Cikk, tanulmányok*. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1974. I. 211–312. (A tanulmányt a továbbiakban ebből a kötetből idézzük.)

⁴¹ FÜLEP LAJOS, Dante. Ld. a tanulmány jegyzeteit, az idézett kötetben, 707.

⁴² Fülep a Papini vezette firenzei *Biblioteca di Filosofia*-ban 1911. január 29.-én *La memoria nella creazione artistica* címmel tartotta meg Croce esztétikai nézeteit bíráló előadását, mely a Dante-tanulmány elméleti kontextusának valóban fontos eleme. Az előadás szövege a következő helyen jelent meg: *Bollettino della Biblioteca Filosofica*, anno III, n. XIX, Firenze, 1911. 402–421. Újraközölve: János Kelemen (a cura di), *Croce 40 anni dopo. Atti del congresso internazionale „Benedetto Croce (1866–1952)”*, Annuario dell’Accademia d’Ungheria in Roma, n. 1, 1993. 291–300. Az előadás teljes magyar nyelvű szövege: „Az emlékezés a művész alkotásban”. in: FÜLEP LAJOS, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, 605–652.

szerint – önálló filozófiai-esztétikai álláspontot dolgozott ki, mely Dante-olvasatát is rendkívül gyümölcsözővé tette.

A fölött a filológia fölött, mely Fülep rendelkezésére állt, mindamellett eljárt az idő. Ma például nem lehetne leírni (s korábban sem számított elfogadott ténynek), amit Fülep többször is megismétel: hogy ti. az *Isteni Színjáték* 1314 és 1321 között született. Hogy miért nem lehet ezt leírni, arra a különféle tények történeti elemzése mellett magának Fülepnek egyik megjegyzése is fényt vet: a megadott évszámok szerint a mű megalkotása „mindössze hét esztendő t venne igénybe”.⁴³ Valóban nehéz elképzelnünk, hogy a *Komédiának* mind a száz éneke e néhány hányatott év alatt készült volna el. A filológiai adatok általában sem bizonyultak azon szerzők erősségének, akik Dantéről magyarul írtak. Fülep téves adatát Szerb Antal is megismétli.⁴⁴

A Dante-kutatás egyik nehéz és soha le nem zárható fejezetét jelentik a datálási problémák. A magyar dantológiának természetesen sohasem volt feladata az, és sohasem voltak meg az eszközei arra, hogy e téren eredeti eredményekre számítva folytasson történeti vizsgálódásokat. Csak arról lehetett, s lehet ma is szó, hogy megfontoltan mérlegelje és vegye át a megbízhatónak tűnő állításokat.

Fülep tanulmánya az említett problémáktól eltekintve arról győz meg, hogy szerzője a kor Dante-kritikájának legjobb színvonalán állt, annak alapkérdéseit sokszor mélyebben látta, és maradandóbb érvénnyel válaszolta meg, mint nagy befolyású kortársai. Az ő szemében a gondolati tartalom és a művészi forma viszonya koránt sem foglal magában olyan kibékíthetetlen ellentmondást, mint Croce olvasatában, hanem – tökéletes ellentétben az olasz filozófus ítéletével – az *Isteni Színjáték* kivételes és egyedi voltának a megértéséhez kínál magától értetődő kiindulópontot: „A Commedia talán legnagyobb szerűbb mintája azon műalkotásoknak, melyekben a fogalmi elem s a közvetlen élmény szerves egésszé olvad: aligha van még egy olyan költemény, melyben ennyire absztrakt fogalmak ennyire közvetlen élménnyel érintkezzenek.”⁴⁵

Dante magyar értelmezői többnyire hasonlóan vélekednek. Babits, akinél Magyarországon senki nem hatolt mélyebbre a szövegben, úgy fogalmaz, hogy a *Paradicsomban* a filozófiából és a vallásból zene szublimálódik, s hogy „a középkori filozófiának legmagasabb fölemelkedései olvadnak itt szárnyaló poézissé.”⁴⁶ Lukács pedig, akinek esztétikai alapelvei a nagy művészet esetében meg is kö-

⁴³ FÜLEP LAJOS, Dante, 229.

⁴⁴ SZERB ANTAL, *A világirodalom története*. Révai, Bp. 1942. 271. (Lábjegyzet.) Szerb Antal többi adata is pontatlan. Ténynek veszi például Dante párizsi útját, amiről mindenki csak a legnagyobb óvatossággal nyilatkozik, s kijelenti, hogy itt ismerkedett meg a skolasztikus filozófiával. Dante császár-pártisága nem jogosít fel egy olyan kijelentésre, hogy „Dante ghübellin” lesz. (uo.) Mindezen felül természetesen az az általános beállítás is meglehetősen problematikus, melynek alapján Dante tárgyalására a reneszánsz címszó alatt kerül sor.

⁴⁵ FÜLEP LAJOS, Dante, 249.

⁴⁶ BABITS MIHÁLY, *Az európai irodalom története*. Nyugat Kiadó és Irodalmi RT kiadása, Bp. é. n. 191.

vetelik a gondolati mélységet, egyenesen a gondolat költőiségéről fog beszélni. Késői *Esztétikájában* nagy nyomatékkal jegyzi meg, hogy az emberi gondolkodás fejlődése hiába lépett túl Dante gondolatvilágán, „ennek költői erejét, mégpedig – és ezt nem lehet elég nyomatékosan hangsúlyozni – mint az emberi gondolat költői erejét nem szárnyalta túl.”⁴⁷

Míndez persze kijelentés, értékelés, állásfoglalás, hiszen éppen annak a feltárása a probléma, hogy hogyan lesz a filozófiából szárnyaló poézis. Fülepnek ezen a téren is van mondanivalója. Előszöris világosan megfogalmazza, mi a kérdés (s ez a kérdés általánosított formában a későbbiek során is állandó eleme marad esztétikai gondolkodásának): „Az esztétikai probléma tehát az, miként válhat ez a világnézet és mindaz, ami vele jár, művészi forma anyagává?”⁴⁸ Másodsor, differenciáltabban elemezve a fogalmi elem és a közvetlen élmény viszonyát, érdekes, kétirányú kapcsolatot állapít meg köztük: „a művészileg döntő és formáló elem az utóbbi, az egésznek az értelméhez azonban az előbbiből kell kiindulnunk.”⁴⁹ Más szóval, megkülönbözteti az alkotás és a befogadás szempontját. Az alkotó folyamatot (az *Isteni Színjáték* keletkezését, melyet Vossler anyyi különböző szempontból vizsgált) az élménnyel javasolja magyarázni, melyen természetesen nem a közvetlen szubjektív átélést érti, hanem a költő számára anyagul szolgáló, széles értelemben vett életet. A *Komédiá* befogadását meghatározó hermeneutikai elvet viszont úgy írja le, hogy ellentétes mozgást követel, mivel a mű egésze csak az által válik érthetővé, ha felfogjuk és kifejtjük a költeményen végigvonuló fogalmakat, ahogyan magyarázatai során ő maga is teszi.

Fülep olvasásmódján – ahogyan Lukács különböző korszakokból származó rövidebb-hosszabb Dante-reflexióin is – meglátszik a nagy német filozófia, jelesül Schelling és Hegel komoly hatása. Ez sokkal inkább válik előnyére, mint kárára, még akkor is, ha Dante túlvilági utazását az abszolút szellemig való föl-emelkedésként írja le, s egészen odáig megy, hogy kijelentse: „a Commedia a lírai szellem »Phänomenologie«-je” (olyan ötlet ez, mely Hegelnek sem fordult meg a fejében).⁵⁰ Magyarországon Fülep az első, akinek a számára komoly útmutatást jelentett Schellingnek a főntebbiekben már idézett, 1802-ből származó korszakos cikke. A német filozófus itt több alapvető kérdés mellett felvetette a műfaji problémát is, s úgy oldotta meg, hogy az *Isteni Színjáték* önmagában alkot külön irodalmi műfajt: a típus és a példány egybeesik benne. Ez nyilvánvalóan egyik lehetséges megfogalmazási módja, vagyis a műfajelmélet keretében való megragadása, annak a sokak által hangsúlyozott ténynek, hogy az *Isteni Színjáték*

⁴⁷ LUKÁCS GYÖRGY, *Az esztétikum sajátossága*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1969. II. 154.

⁴⁸ FÜLEP LAJOS, Dante, 306.

⁴⁹ i. m. 249.

⁵⁰ i. m. 309. Történetileg, gondolatilag és esztétikailag sokkal megalapozottabb a *Faust* és *A szellem fenomenológiája* „szerves összetartozásáról” beszélni: LUKÁCS GYÖRGY, Goethe: Faust. in: LUKÁCS GYÖRGY, *Világirodalom*. Gondolat Kiadó, Bp. 1969. 89.

példa nélküli és egyedülálló műalkotás. Fülep maga is kísérletet tett a költemény egyedi műfajának meghatározására: „A *Commedia* skolasztikus tektonikával épült misztikus lírai költemény.”⁵¹

Mint látjuk, maga a meghatározás is arra irányul, hogy a mű filozófiai jellegét („skolasztikus tektonika”) és művészi lényegét („misztikus lírai költemény”) egyesse egy rövid formulában. Az eredményt nem tekinthetjük túl sikeresnek, hiszen – akárhogy csűrjük-csavarjuk a dolgot – az *Isteni Színháték* az idézett formula révén mégis egy általános műfaji kategória, a líra alá foglaltatik. Ez Fülepet Crocéhoz látszik közelíteni, hiszen a *Komédia* lényege Crocénál is líraiságában rejlik. A közelség azonban csak látszat. Az olasz filozófus magát a kérdést is tagadta: elvetette a művészi alkotások műnemek és műfajok szerinti osztályozását, a „líraiságot” pedig nem valamely műfaj, hanem az egy és oszthatatlan művészet jellemzőjének tartotta. A *Komédiát* végül Lukács határozta meg műfaji szempontból sikeresen, amikor úgy írta le, mint az eposz és a regény közötti történelemfilozófiai átmenetet.⁵²

Ugyancsak sajnálnunk lehet, hogy Babits nem fejtette ki bővebben, mit gondolt egy-egy olyan problémáról, mely az olvasás és a fordítás során felmerült benne. Tömör, lényegre tapintó megállapításai azt sejtetik, hogy nemcsak a világirodalom egyik legnagyobb Dante-fordítójaként, de költőként is sokkal több és mélyebb mondanivalója, a többi világirodalmi nagyságú Dante-olvasó, Ezra Pound, Thomas Eliot, Borges gondolataival vetekedő meglátása volt, mint amennyit papírra vetett.

Megállapításait, ahogyan érvelés és részletes kifejtés nélkül magukban állnak, nehéz ténylegesen felhasználnunk. Egyik ilyen megjegyzésében a protestáns módon felfogott Dantéval, akiben Szász Károly „szinte Luther elődjét szeretné látni”, annak „a katolikus és művészi *reneszánsznak* elődjét” állítja szembe, „amely ellen Luther küzdött”.⁵³ Itt nyilván az „előfutár”-szemlélet okozza a bajt. A polémia nem dönthető el a vagy-vagy logikájával sem Babits, sem Szász Károly javára. Senkinek sem juthat eszébe, mert történetietlen lenne, Dante katolikus-voltát tagadni. Ugyanakkor még történetietlenebb arról spekulálni, hogy kétszáz év múlva kinek lett volna vagy kinek nem lett volna a híve, miközben persze nem feledkezhetünk meg arról, hogy a pápaság elleni szüntelen filippikái mennyire az egyházi reform (a saját korában terjedő reformtörekvések!) levegőjét árasztyják. A történetileg helyes kérdés csakis úgy hangozhat, hogy Dante eretnek volt-e vagy sem, pontosabban: polémiai, ítéletei, állásfoglalásai mennyiben sú-

⁵¹ FÜLEP LAJOS, Dante, 249.

⁵² „Dante az egyetlen nagy példa, ahol az architektúra egyértelműen legyőzi a szervességet: ezért ő történelemfilozófiai átmenet a tiszta eposziától a regényhez.” LUKÁCS GYÖRGY, *Az eposz és a regény; a regény kompozíciója, a dezillúziós romantika.* in: LUKÁCS GYÖRGY, *Művészet és társadalom.* Gondolat Kiadó, Bp. 1968. 69. Itt említtem meg, hogy ezzel a kérdéssel, s általában Lukács Danteképével, fontos tanulmányban foglalkozik Kaposi Márton. ld. KAPOSI MÁRTON, Lukács György és Fülep Lajos Dante-értelmezései, in: *Magyar Filozófiai Szemle*, 1996/4–6. 303–323.

⁵³ BABITS MIHÁLY, Dante fordítása, 282–283.

rolják az eretnokség határát. Nem itt a helye, hogy ezt megvitassuk, a válasz minden esetre nemleges.

Van a műfordító Babitsnak – szintén Szász Károly bírálata kapcsán – egy rendkívül fontos hermeneutikai megjegyzése, amely érvényes persze minden fordításra, de különösképpen érvényes a *Komédia* fordítására: „A fordítás épp annyiféleképp legyen magyarázható, mint az eredeti!”⁵⁴ Más szóval, a fordítónak magát a jelentés-generáló gépezetet kell újraalkotnia, hiszen – mint Babits abszolúte tudatában volt – a szöveg különböző értelemait nem lehet mennyiségileg meghatározni. Ezért sem mulasztotta el, hogy a *Komédiát* „sokértelmű költeménynek” nevezze. Metaforája szerint a sok értelem fölé emelkedik egy „három rétegzettségű szimbolumépület”, amelyen belül a szó szerinti jelentés (a fantasztikus vízió leírása), a történeti jelentés (életrajzi és politikai vonatkozás), valamint a „titkos és szimbolikus jelentés” szintje különböztetendő meg.⁵⁵

Feltűnő, hogy Babits ezen a ponton nem utal a „négy értelem” elméletére, melyet Dante átvesz a középkori hermeneutikából, s két változatban is kifejt.⁵⁶ Természetesen nincs arról szó, hogy az interpretáció során a Dante által explicite megemléltetett négy értelmet kellene keresnünk, de az is nyilvánvaló, hogy elméletét nem lehet figyelmen kívül hagyni. Ezért még feltűnőbb, hogy Szerb Antalnál ugyanazt a három értelmet látjuk viszont, melyről Babits beszél: „A Divina Commedia minden részének, azt mondják, hármast az értelem: az első a szó szerinti értelem, a másvilági útleírás, a második a rejtett politikai vonatkozás, a harmadik pedig a vallási igazság, a lélek útja Isten felé”.⁵⁷ Az „azt mondják” személytelen utalását könnyű megfejteni: alighanem Babitsra kell gondolnunk, bár ő – helyesen – a szimbolikus értelmet nevezte titkosnak, s nem a politikait „rejtettnek”. Vajon mit kell „rejtett politikai vonatkozáson” értenünk egy olyan szerzőnél, aki politikai szenvedélyét, pártállását és elveit sohasem rejtette véka alá?

A „négy értelem” elméletét persze a filológus hiányolja, miközben a költő tévedhetetlenül azonosítja a költői jelentés forrását. Babits „rendeltetésszerű”, „szimbolikus”, sőt nagyon pontosan „jelentéses életről” beszél, amikor a költemény általános értelmét igyekszik megragadni. Formulájával egyszerre kerüli el a biografizmus útvesztőit, s őrzi meg azt az alapvető intuíciónkat, hogy a költemény jelentését nem kereshetjük az „élet” vagy a „sors” perspektíváján kívül. Ezzel persze ahhoz a kérdéshez érkeztünk el, hogy a költőnek, mint a *Komédia* hőségnek

⁵⁴ i. m. 282.

⁵⁵ BABITS MIHÁLY, *Az európai irodalom története*, 184.

⁵⁶ A *Vendégség* második értekezésében a hagyománynak megfelelően a betű szerinti, az allegorikus, a morális és a misztikus értelmet, a *Paradicsom* magyarázatát célzó XIII. levélben pedig a betű szerinti és az allegorikus értelmet különbözteti meg. DANTE ALIGHIERI, *Vendégség* (Ford. Szabó Mihály), in: *Dante Összes Művei* (Szerk. Kardos Tibor), Magyar Helikon, Bp. 1962. 185.; *Can Grande della Scala úrnak* (Ford. Mezey László), in: *Dante Összes Művei*, 509.

⁵⁷ SZERB ANTAL, *A világirodalom története*, 272.

a szubjektumába miképpen foglaltatik bele az emberiség, melyet az ő élete és sorsa szimbolizál, illetve – Babits – szavaival – hogyan azonosul Dante sorsa „az Emberi Lélek sorsával”. Az *Isteni Színjáték* egyik döntő interpretációs kérdése ez, melyet egyetlen komoly magyarázat sem kerülhet meg.

Figyelemre méltó, hogy Babits Dante-képében mekkora szerepet játszanak a kisebb művek. Babits, a crocei megközelítéssel szöges ellentétben („Dante költészete egyedül a *Commedia* költészete”), nagyra tartja az *Új Élet* líraiságát, de a fiataalkori kis könyvnek azzal is világirodalmi jelentőséget tulajdonít, hogy az első modern regénynek nevezi: „Az első lírai regény ez a világirodalomban. Az első igazán modern regény, melynek tárgya kizárólag a belső élet, minden árnyalati finomságával és zenei rezdülésével.”⁵⁸

A *De Monarchiáról* nem kevésbé pozitív ítéletet alkot. Mintha ezúttal közvetlenül Crocéval vitakozna, hiszen szükségesnek tartja leszögezni, hogy „több ez a könyv korhoz és helyhez kötött tendenciózus röpiratnál!” Hozzáteszi: „Ma is mai s valóban avulhatatlan politikai utópia”, olyan álm, „mely szervesen nőtt ki a középkor keresztény életnézetéből, s mégis a XX. század távol reményei felé ível.”⁵⁹ Dante politikai mondanivalójában tehát örökérvényű, ma is aktuális útmutatást lát, ami nem jelenti, hogy a középkori gondolkodó üzenetét történetietlen szempontok szerint értelmezné. Élete egyik utolsó írásában éppen azért száll vitába Cs. Szabó Lászlóval, hogy figyelmeztessen arra, mennyire szükséges Dante politikai tanításának felidézésekor a történeti megközelítés: „Dante világnézete az örök katolikus világnézet; politikája azonban a korhoz illeszkedett, mint minden politika.”⁶⁰

Ugyanakkor az is tagadhatatlan, hogy aktualizálva olvassa az értekezést, még pedig leplezetlen aktualizálással, mert tudatában van annak, hogy a múlt nagy gondolkodóit nem is lehet másként olvasni, különben nem láthatnánk meg bennük a hozzánk is szóló, élő gondolkodót. Mi más volt, mint aktualizálás, mint a jelen kérdéseiben való állásfoglalás, az a gesztus, hogy az első világháború éveiben lefordította Kant írását, *Az örök békét?*

Ezen a ponton nem tehetünk mást, mint hogy különbséget teszünk jogos és jogtalan aktualizálás között, bár e különbségtevésnek – az egyes történeti állítások igazságtartalmán kívül – nincsenek általános kritériumai. Igaza van Babitsnak abban, hogy a világcsászárságért síkra szálló Dante „inkább volt a világ békéjének és egységének vallásos hitű rajongója, semmint valamely állam vagy nép imperializmusának előharcosa”.⁶¹ S mélyen igaznak érezzük azt a gondolatát (mely – ne feledjük –, a második világháború előszelében fogant!), hogy „számkra, kik ma az európai egység gondolatával küzdünk, különösen érdekes

⁵⁸ BABITS MIHÁLY, *Az európai irodalom története*, 177.

⁵⁹ i. m. 179–180.

⁶⁰ BABITS MIHÁLY, Egy kis Dante-vita. in: *Babits Mihály Művei – Esszék, tanulmányok*. II. 702.

⁶¹ i. m. 701.

nyomon követni ennek az egység gondolatnak fokról-fokra való hódítását e nagy középkori lélekben”.⁶² Ha nem is mutatta meg nyíltan azokat a szálakat, melyek az egyeduralomról szóló dantei traktátust és az örök béke feltételeit vizsgáló kanti írást ugyanannak a hagyománynak a részeként összefűzik, úgy érezzük, Dante tolmácsolójából itt Kant fordítója beszél. Nem lehet kétségünk a felől, hogy Babits gondolatvilágában egymás mellett van Dante és Kant.

4.

Croce Dante-interpretációjának, miként esztétikai tanításának, a gyökerei a romantikába, sőt a késő humanizmusnak és a preromantikának abba a sajátos felvilágosodás kori keverékébe nyúlnak, melyet Vico képvisel. Maga a nápolyi filozófus az első, aki ezt megvallja, hiszen számtalan helyen ismeri el két nagy nápolyi elődjével, De Sanctis-szal⁶³ és Vicóval szembeni adósságát, akik már ő előtte szembeállították a költői őserőt és a tudományos műveltséget. Vico például *Az új tudomány* egyik később kihúzott passzusának tanúsága szerint úgy vélekedett, hogy „ha Dante egyáltalán nem ismerte volna sem a skolasztikát, sem a latin nyelvet, nagyobb költővé válhatott volna.”⁶⁴

De Sanctis és a romantika öröksége mellett, mely a Croce és követői (Francesco Torraca, Momigliano, Francesco Flora, Mario Fubini stb.) által javasolt esztétikai interpretációban újult meg, a pozitivistá hagyománynak is volt termékeny folytatása. Ennek kritikus megújítójaként lépett a századforduló környékén a színre a történeti-filológiai kritika,⁶⁵ melynek úttörő nemzedékeit, többek közt, Alessandro D’Ancona, Francesco D’Ovidio, Pio Rajna, Nicola Zingarelli, Edward Moore, Ernesto Parodi képviseli. Munkásságának terjedelménél és súlyánál fogva ebből a sorból is kiemelkedik Michele Barbi, aki nemzedékeken át volt a Dante-filológia tartalmi és szervezési kérdéseiben is az első számú szakteknitély. A történeti módszer következetes alkalmazásával mindenkinél többet tett a kutatás szigorú filológiai mércéinek megteremtéséért, vagyis annak elfogadtatásá-

⁶² BABITS MIHÁLY, *Az európai irodalom története*, 179.

⁶³ A risorgimento nagy irodalmárának és neohegelianus filozófusának, a modern olasz irodalom-történet-írás megteremtőjének Dante-képe meghatározó volt a maga korában. Dante-tanulmányainak újabb kiadásai közül a következőre tudok itt utalni: FRANCESCO DE SANCTIS, *Lezioni e saggi su Dante*. Einaudi, Torino 1955.

⁶⁴ GIAMBATTISTA VICO, Dante poeta della barbarie medievale. M Fubini, E. Bonora (a cura di), *Antologia della critica dantesca*. Petrini, Torino 1968. 53. Vico Dante-képéről ld. BENEDETTO CROCE, *La filosofia di G. B. Vico*, Laterza, Bari 1965. (Első kiadás 1911.) 206–208.

⁶⁵ A századforduló Dante-interpretációinak fő irányzatait Vallone nyomán különböztetem meg. Ld. ALDO VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIX al XX secolo*. 1–2. köt. Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, Padova 1981. (E kétkötetes mű az A. Balduino által szerkesztett *Storia letteraria d’Italia* IV. része.) A történeti-filológiai kritikáról ld. 2. köt. 837–922.

ért, hogy csakis a Dante életére és munkásságára vonatkozó ellenőrzött adatok lehetnek bármilyen kritikai vagy értelmező állítás alapjai. Imponáló életművében végülis nem jutott túl azon, hogy körülhatárolt filológiai kérdésekkel foglalkozzon, bár – mint egyik magyarul is megjelent munkája tanúsítja⁶⁶ – megvolt a maga átfogó képe Dante géniuszáról.

Az említett tudósok nevével fémjelezhető filológiai és kritikai hagyomány, mely a későbbiekben Natalino Sapegno, Giorgio Petrocchi, Gianfranco Contini és mások munkáiban élt tovább, hatalmas eredményeket ért el Dante műveinek aprólékos felülvizsgálatában, a Dante életére és korára vonatkozó dokumentumok összegyűjtésében és értékelésében, a költő nyelvének tanulmányozásában, repertóriumok, enciklopédiák, bibliográfiák, stb. összeállításában, mindezek alapján pedig a korábban dívó misztikus és allegorikus álláspontok leküzdésében.

A századfordulón azonban az allegorikus-morális Dante-interpretáció is bizonyos befolyásra tehetett szert, sőt XIX. századi előzményeit követően ekkoriban vált valóságos iskolává. Fő képviselője Giovanni Pascoli, a költő, aki vaskos köteteket szentelt annak, hogy feltárja Dante szimbólumainak titkos, vagy mint egyik könyvének címe (*Sotto il velame*) mondja, „elfátyolozott” jelentését (vö. „[...] la dottrina che s’asconde sotto il velame de li versi strani”, „[...] mily tan látható keresztül, elfátyolozva különös rimemben!” – *Pokol*, IX. 62–63.). Pascolinak, akárcsak követőjének, Luigi Pietrobonónak az allegorizmus nem jelent kifejezetten ezoterizmust, sőt a vele rokonítható spiritualista-moralista szerzők között (például Umberto Cosmo) van néhány, akinek a tanulmányait a tudományos filológia szempontjából is nagyra lehet értékelni. Az a hagyomány, mely a dantei allegóriák titkos és egyetlen helyes jelentésének megfejtésén fáradozik, mégis gyakorta érintkezik az „ezoterikus Dante” híveinek pozíciójával.⁶⁷

Az eddigiekben felvázolt, s persze rendkívül sematikus kép a két világháború között jelentősen módosult. Miközben fennmaradt és elmélyült a crocei esztétika befolyása, s miközben a történeti-filológia irányzat egyre nagyobb erudíciót halmozott fel, bekövetkezett az a fordulat, mely elméletileg új alapra helyezte a kutatást és a mai interpretációs keretek megalkotásához vezetett.

Közbevetőleg érdemes megjegyezni, hogy az ekkor már világszerte ismert Croce tanítása az általános filozófia és esztétika terén is csak Itáliában bizonyult

⁶⁶ MICHELE BARBI, *Dante*. Ford. Sándor András. Gondolat, Bp. 1964.

⁶⁷ Az ezoterikus Dante-interpretáció egyik leghíresebb képviselője René Guénon. Ld. RENÉ GUÉNON, *Dante ezoterizmus. Szent Bernát*. Stella Maris, Bp. 1995. A könyvet e sorok írója recenzálta: „A »rózsakeresztes« Dante”. *BUKSZ*. 1996. Nyár. 8. évf. 2. sz. 22–29. Itt néhány további adat található a szóban forgó hagyományról. A kérdéssel újabban igen sokoldalúan foglalkozott Umberto Eco és iskolája. Ld. UMBERTO ECO, „Il paradigma del velame”. in: Umberto Eco, *I limiti dell’interpretazione*. Bompiani, Milano 1990. 89–96. UMBERTO ECO, „Introduzione – la semiosi ermetica e «il paradigma del velame»”. in: Maria Pia Pozzato (a cura di), *L’idea deforme – Interpretazioni esoteriche di Dante*. 9–39. Bompiani, Milano 1989. E két tanulmányt a *Világosság* egyik közel jövőben megjelenő száma fogja közölni. Az előbb említett *L’idea deforme* c. kötetet jelen számunkban Márton Ibolya ismerteti.

meghatározónak, s még inkább így volt az irodalomtudományban. A Dante-kutatások azonban érthetően elég specifikusak ahhoz, hogy leginkább Itália nyújtson nekik otthont, így nem meglepő, ha a vezető olasz filozófus Dante-interpretációja a világon mindenütt figyelmet keltett és hatást gyakorolt. Bizonyos területeken ez a hatás inkább bénító volt, mint serkentő. Ilyen területet volt az *Isteni Színjáték* forrásainak a kutatása, mely Itáliában 1920 körül egy időre háttérbe szorult. Bizonyíthatóan szerepe volt ebben Crocénak, aki a túlvilági utazás motívumát használó, morális és tanító célzatú irodalmi előzményeket már csak azért is irrelevánsnak tartotta, mert esztétikailag összemérhetetlenek az *Isteni Színjátékkal*, s így a források nem magyarázzák azt, ami egyedül számít: az eredményt, Dante teljesítményét.

A fordulat mégis bekövetkezett. A húszas és harmincas évektől kezdve fokozatosan megváltozott a tudomány képe Dante szövegeinek kulturális és világnézeti kontextusáról, intertextuális kapcsolatairól, a dantei allegória és szimbólum sajátosságairól, vagy arról, hogy mi a filozófia és teológia szerepe az *Isteni Színjáték* poétikájában, s hogyan járul hozzá a tipológiai módszer a mű egészének értelem-összefüggéséhez.

Ilyen horderejű elméleti változás persze nem lett volna lehetséges anélkül, hogy – az említett akadályok és esztétikai előítéletek ellenére – jelentősen ki ne szélesedtek volna a dantei életmű forrásaira vonatkozó filológiai vizsgálódások. Az első döntő lépés – talán nem véletlenül Itálián kívül – már 1919-ben megtörtént, amikor megjelent a kiváló spanyol arabista, Miguel Asín Palacios máig híres könyve az *Isteni Színjáték* és a muzulmán eszkatológia lehetséges kapcsolatairól.⁶⁸ A könyv heves nemzetközi vitát váltott ki, melynek visszhangja Magyarországra is eljutott. Miközben számos tekintélyes dantista ellenérzéssel fogadta a spanyol szerző tézisé, a Dante eszkatológiájáról értekező Málly Ferenc lelkendezve nyilatkoztatta ki, hogy Asín Palacios „a muzulmán látomásköltészet alapján bebizonyította, hogy a sírontúli élet nyugati felfogása arab forrásokra vezethető vissza”.⁶⁹ Ha Málly eltúlozta is az arab kapcsolat jelentőségét, s túl merészen vonta is le a szerinte szükségszerű következtetést, hogy „Dante közvetlenül állott az arab eschatologia behatása alatt”,⁷⁰ joggal mutatott rá arra, hogy a vitatott kérdésben teljesül három olyan követelmény, mely szükséges az utánczás és az eszmei hatás hipotézisének bizonyításához, vagyis messzemenően érvényesül a felépi-

⁶⁸ MIGUEL ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la „Divina Comedia”*. Madrid 1919. (Ld. a következő kiadást: Viuda de E. Maestre, Madrid–Granada 1943.) A könyvről, mely egyébként csak nem régen jelent meg olaszul (*Dante e l’Islam. I. L’escatologia islamica nella „Divina Commedia”. II. Storia e critica di una polemica*, Pratiche Editrice, Parma 1994.), Vigh Évának a *Világosság* egyik későbbi számában megjelenő cikke ad majd bővebb tájékoztatást.

⁶⁹ MÁLLY FERENC, Dante eszkatológiája. *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1925. 95. Málly cikke három részletben jelent meg: 1925 (94–114), 1926 (104–119., 216–223.)

⁷⁰ i. m. 219.

tésben és a részletek vázában mutatkozó hasonlóságnak, az időbeli megelőzésnek és az érintkezés lehetőségének a kritériuma. A kutatás és a viták centrumán messze kívül álló vidéki magyar szerző azt is józanul látta, hogy a források körüli vita, adott esetben az *Isteni Színjáték* arab mintáinak feltárása, Dante költői teljesítményének nagyságát a legkevésbé sem érinti, hiszen „a Divina Commedia értékét nem annyira túlvilágának felépítése, mint annak művészi értékesítése adta meg.”⁷¹

Mindezek után ma már elég nagy biztonsággal mondhatjuk, hogy a muzulmán túlvilág-elképzelések – mindenek előtt a Mohamed Paradicsom-beli utazásáról hírt adó *Liber scalae*⁷² – hatottak Dante víziójára. Azt viszont, hogy az iszlám kultúra néhány más területe, így a tudomány és a filozófia is befolyásolta Dante gondolkodását, az *Isteni Színjáték* egyes szöveghelyeinek az alapján mindig is gyanítani lehetett. A kérdés csak az volt, hogy milyen mélységűek voltak a költő ez irányú ismeretei, s mennyire fogadta el az arab gondolkodók, köztük Averroesz nézeteit.

Ezzel a kérdéssel először Bruno Nardi foglalkozott komolyan.⁷³ Ő már Palacios könyvének megjelenése előtt az iszlám filozófia iránti megbecsülés kifejezését látta abban a tényben, hogy Dante a Paradicsomba helyezte Sigieri-t,⁷⁴ vagyis Brabanti Sigert, a latin averroizmus nevezetes zászlóvivőjét, akinek a nézeteit 1277-ben Tempier, Párizs érseke más tanításokkal együtt elítélte. Ha meggondoljuk, hogy Dante magát Averroeszt is az emberiség ama nagy szellemei közé helyezte, akiknek csak az a bűnük, hogy „Istent nem törvény szerint imádták” (*Pokol* IV. 37–38.), szinte tautologikusnak tűnik azt mondani, hogy a Siger-epizódban az arab filozófia iránti csodálatát fejezi ki. Még sincs szó magától értetődő tautológiáról. A költőnek az arab filozófusok iránti szimpátiája, és ennek mértéke, sokáig a Dante-kutatás egyik tényleges problémája volt, mely sürgetővé tette a megfelelő evidenciák és bizonyítékok összegyűjtését és értékelését. Például a Siger-epizódot (melyet csak a filozófus munkáinak kiadása és beható tanulmányozása tett, a század elején, a *Komédia* interpretációjának egyik fogas kérdésévé) úgy is megpróbálták magyarázni, hogy Danténak halvány fogalma sem

⁷¹ i. m. 222.

⁷² ENRICO CERULLI, *Il „Libro della scala” e la questione delle fonti arabo-spagnole della „Divina Commedia”*. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1949.

⁷³ BRUNO NARDI, Sigieri di Brabante nella Divina Commedia e le fonti della filosofia di Dante. in: *Rivista di filosofia neoscolastica*. 1911. 187–195.; 526–545.; 1912. 225–239.

⁷⁴ Ez, kiről szemed énrám visszaváltod,
oly lélek fénye, ki mély bölcséletben
járva a földön, csak a sírra várt ott.
Sigieri örök lángja lobog ebben,
Szalma-utcában kinek egykor ajkán
sok gyűlöletes igazság kirebbent.
(*Paradicsom*, X. 133–138.)

volt arról, milyen nézeteket vallott Siger. Ezt az érvet hozta fel többek közt Gentile, aki szerint Dante más okokból helyezte Sigert a *Paradicsomba*, nem pedig azért, mert szimpatizált volna azokkal a racionalista nézetekkel, melyeket az üldözött filozófus az araboktól, egészen pontosan Aveorresztől kölcsönzött.⁷⁵

Későbbi tanulmányaiban Nardi bőségesen dokumentálta, hogy Dante bizonyos kérdésekben, s bizonyos korszakaiban, valóban hajlott averroista megoldásokra. A kiváló filológus ugyanakkor messze tovább ment, s több mint fél évszázadot átölelő munkássága során új megvilágításba helyezte Dante filozófiájának egészét. Elvetette a „tomista Dantéről” alkotott egyoldalú képet (ezt nevezte a „tomista Dantéről szőtt legendának”), amely szerint a költő „Aquinoi Tamás hú tanítványa volt”,⁷⁶ s amely azt az általánosabb elképzelést is magában foglalta, hogy az *Isteni Színjáték* valamilyen módon a tamási summák költői megfelelője (ahogyan a beléje foglalt skolasztikus fogalmak építménye egy középkori katedrálishoz hasonló).

Arról, hogy Dante tomizmusa milyen mértékben legenda vagy sem, ma is lehet vitatkozni, abban azonban – Nardi munkáinak az ismeretében – senki sem kételkedhet, hogy a platonikus, ágostoni, „aveorrista” és más hagyományokból származó eszmék mellett a tomizmus Dante filozófiájának csak az egyik, talán nem is a legfontosabb eleme. S ez megfelel annak a benyomásnak, melyet Dante intellektuális elkötelezettségeiről a *Pradicsom* naiv olvasója alakíthat ki magának. Az olvasó joggal feltételezheti, hogy azokat a tudósokat, akiket a X. énekben Tamás, a XII. énekben pedig Bonaventura mutat be (többek közt Albertus Magnust, Petrus Lombardust, Boethiust, Ricardus de Sancto Victoré-t és Brabanti Sigert az egyik oldalon; Szent Victori Hugót, Petrus Hispanust, Anselmust és Gioacchino da Fioré-t a másikon), Dante annak tudatában választja ki, hogy kik a szóban forgó szereplők, és mit képviselnek. Vagyis választásában érett megfontolás és valamilyen érthető intenció vezérli. De akármi is a helyzet, nekünk az a dolgunk, hogy megértsük, mi az epizód jelentése akkor, ha igaz az olvasónak ez a természetes feltevése. Milyen intenciót tükröz tehát, hogy Szent Tamás Szent Ferencet dicsőíti, és dominikánus testvéreit korholja, miközben Szent Bonaventura a ferencesek ellen intéz invektívát és Szent Domonkos dicséretét zengi? Milyen intenciót tükröz, hogy Dante egyenesen Tamás szájába adja Siger dicséretét, azon túlmenően, hogy a szuper-racionalista, eretnek-gyanús filozófust a *Paradicsomba* helyezte? S milyen intenciót tükröz, hogy Bonaventurától viszont Joachimnak,

⁷⁵ GIOVANNI GENTILE, i. m. 45.

⁷⁶ Persze vannak, akiket Nardi nem győzött meg, s továbbra is így vélekednek. A fenti idézet Mandonnet-től, a tomista teológustól, Brabanti Siger és Dante teológiájának neves kutatójától származik, aki néhol hajmeresztő érvekkel igyekszik tételét alátámasztani. PIERRE MANDONNET, *Dante le théologien. Introduction à l'intelligence de la vie, des oeuvres et de l'art de Dante Alighieri*. Desclée De Brouwer, Paris 1935. 277.

azaz Gioacchino da Fioré-nak, a misztikus, jövőbe-látó és szintén eretnek-gyanús kalábriai apátnak a dicséretét halljuk?

Az ehhez hasonló további kérdések sorában különös fontossága van a Sigerre és Joachimra vonatkozó kérdésnek. Vajon mit jelent kettejük párhuzamba állítása? Ahogyan majd Gilson rámutat, ez a helyesen feltett kérdés, nem pedig az, amelyik Siger rejtélyét önmagában firtatja.⁷⁷

Talán e vázlatos megfontolások alapján is elmondhatjuk: a naiv olvasás valóban ugyanazzal az eredménnyel jár, mint a gondos filológiai munkára támaszkodó filozófiatörténeti kutatás. Dante nem követője egyik vagy másik filozófiai vagy teológiai iskolának. Intenciója, éppen ellenkezőleg, a szintézis és az integráció. Össze kívánja békíteni és egyetlen cél szolgálatába próbálja állítani a filozófiai és teológiai iskolákat, a vallási és szerzetesi mozgalmakat. Az *Isteni Színháték* szövegében forgó énekeinek ez az olvasata mintául szolgálhat ahhoz, hogyan értelmezzük a mű egészét és a benne kifejezésre jutó filozófiai-világnézeti eszmrendszerét.

Nardi kutatásai Dante és a középkori kultúra kapcsolatának szinte minden területére kiterjedtek. Annak illusztrálására, hogy hatalmas erudíciójával és körültekintő filológiai vizsgálódásaival hogyan tudott megoldani olyan kérdéseket, melyeken nemzedékek hiába rágódtak, érdemes bemutatni a következő konkrét esetet. Régen lomtárba való, de makacsul kísértő hiedelem, hogy Dante magáévá tette a dolgok és nevek viszonyának platóni-kratüloszi felfogását. Ennek bizonyítékaul *Az új élet* egyik rejtélyes mondatát szokták felhozni: „Ámor nevének hallomása oly gyönyörűség, hogy lehetetlennek látszik nekem, hogy viselkedése a legtöbbször más is lehessen, mint édes, hiszen, amint írva vagyok: »A nevek a dolgok következései«⁷⁸. (Dante eredeti szövegében latinul idéz: „Nomina sunt consequentia rerum”).⁷⁹ Nardi utána járt a dolognak, s az irodalmárok és filozófusok számára teljesen váratlan helyen: a *Corpus iuris civilis*nek az ajándékozással foglalkozó glosszáiban találta meg az idézet forrását.⁸⁰ Annak, hogy „a neveknek követniük kell a dolgokat”, vagy hogy „a nevek a dolgok következései”, az adott helyen jogi értelme van. A költő jól tudja, mit idéz, így világos, hogy nem kíván semmilyen nyelvfilozófiai tételt leszögezni (amihez különben is elégtelen lenne egy kiragadott, kontextus nélküli mondat). Ráadásul Nardi arról biztosít minket, hogy míg a formula (*nomina sunt consequentia rebus* vagy *rerum* alakban) általáno-

⁷⁷ „Siger esete összekapcsolódik Joachiméval.” ÉTIENNE GILSON, *Dante et la philosophie*. Vrin, Paris 1972 (1939). 268.

⁷⁸ DANTE ALIGHIERI, *Az új élet*. Ford. Jékely Zoltán. XIII. 476–479. in: *Dante Összes Művei*, 22.

⁷⁹ DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*. XIII. in: *Dante – Tutte le opere*, Newton, Roma 1993. 680.

⁸⁰ BRUNO NARDI, *Il linguaggio*. Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*. Bari, Laterza 1942. ld. a tanulmány második pontját, 149–155.

san elterjedt a római jog iskoláiban, addig nem található meg sem a grammatikai, sem a logikai, sem pedig a teológiai traktátusokban.⁸¹

Bármennyire jelentősek ezek az eredmények, Nardi vizsgálódásai korlátozottak annyiban, hogy Dante filozófiáját elvonatkoztatják művének egészétől, s ezen belül is a forrásokra és előzményekre irányulnak. Ezt az önkorlátozást az az elv igazolja, hogy Dante forrásait összességükben, egy komplex célkitűzés keretében kell vizsgálni, a kutatást pedig – mint Étienne Gilson figyelmeztetett rá – prolegomenának kell tekinteni a költő gondolatvilágának átfogó értelmezéséhez.⁸²

Gilson, akit ma már a középkori filozófia klasszikus történetének nevezhetünk, szintén bekapcsolódott Dante filozófiájának kutatásába. Messzemenően méltatta Nardi munkásságát, de a maga problémáját másképp fogalmazta meg. Úgy vélte, Dante átfogó értelmezéséhez mindenek előtt azt kell tudnunk, mi volt a költő általános attitűdje a filozófiával szemben, s hogyan jelölte ki a filozófia helyét a többi emberi tevékenység, főként pedig a politika és a vallás között. E kérdés megválaszolása sokkal inkább megköveteli a szövegek doktrinális tartalmának rekonstruálását, mint forrásainak történeti elemzését.

Az így megfogalmazott probléma szempontjából Gilson a Siger-epizódott tekintette kulcsfontosságúnak. Rámutatott: szélesebb összefüggésben vizsgálva nem is olyan egyedül álló eset, hogy Tamástól Siger dicséretét halljuk, hiszen Joachim Bonaventura szájából elhangzó dicsérete kifejezetten egy mélyütéssel ért fel Tamással, és persze még inkább Bonaventurával szemben. Tamás ugyanis expliciten tagadta, hogy Joachimban meg lett volna a jóslás adománya, Bonaventura pedig Joachimot tudatlannak nevezte, akit annak idején joggal ítélték el. Ebben az esetben végképp nem működik az ignorancia-érv: nem feltételezhetjük, hogy Dante nem ismerte Joachim nézeteit, hiszen ennek épp az ellenkezője az igaz. S még kevésbé feltételezhetjük, hogy két kulcsfontosságú esetben, Siger és Joachim helyének kijelölésekor tudatlanságból cselekedett. „Választásának – szögezi le Gilson – csak olyasmi lehet a magyarázata, amit tudott, nem pedig olyasmi, amit nem tudott.”⁸³

Ez viszont felveti azt a kérdést, amely persze az *Isteni Színjáték* többi szereplőjének az esetében is felmerül: mit jelent, mit szimbolizál ez a két figura? A műbe átemelt történeti valóságukból mi a jelentés-hordozó? Gilson ezen a ponton felállít két interpretációs szabályt. Az első így szól: „Az *Isteni Színjáték* hősei csak annyit őriznek meg történeti valóságukból, amennyit a Dante által nekik szánt reprezentatív funkció megkíván.” A második szabály a következő: „Dante hősei-

⁸¹ i. m. 154. „Gyerekes dolog lenne tehát – teszi hozzá Nardi – a *Vita nuova* idézett maximájában a nyelv keletkezésére vonatkozó elmélet kiindulópontját keresni.” i. m. 155. Arra, hogy az ellenkezője valóban makacsul tartja magát, ld.: PÁL JÓZSEF, „Dante tipológiai szimbolizmusa”. JATEPress, Szeged 1997. 106.

⁸² ÉTIENNE GILSON, *Dante et la philosophie*, IX.

⁸³ i. m. 264.

nek történeti valósága csak olyan mértékben vehető figyelembe az interpretációban, amilyen mértékben ezt megkívánja az a reprezentatív funkció, melyet maga Dante szán nekik, s amelyre kiválasztotta őket.”⁸⁴

E szabályok alkalmazásával Gilson arra a konklúzióra jut, hogy a Siger-epizód a filozófia autonómiája melletti elkötelezettséget fejezi ki: „A filozófia a tiszta természetes ész tudománya, és a teológiának, a hiten alapuló bölcsességének, nincs autoritása a természetes morál vagy a politika fölött, melynek ez a morál veti meg az alapját. Brabanti Siger, mint a tiszta filozófia mártírja, Dante szemében alkalmas volt ennek lépviselőjére.”⁸⁵

Ez az interpretáció világos állásfoglalás az egyik legfontosabb kérdésben, melyet Dante egész munkásságának tartalmi elemzése felvet. Minket azonban ennél a nagy erudícióval és logikailag erős érvekkel alátámasztott álláspontonál jobban érdekel Gilson konklúziójának és a hozzá vezető gondolatmenetnek helye és természete. Azzal a veszéllyel kell ugyanis szembenéznünk, hogy Dante szimbolizmusát a történelemmel magyarázzuk, holott – mint maga Gilson figyelmeztet rá – a történelmet kell magyaráznunk Dante szimbolizmusával. A veszély, más szóval, abban áll, hogy „külső”, történeti elemekre hivatkozunk a szimbólum magyarázatában, vagyis a történeti Sigerből indulunk ki, amikor a *Paradicsom*-beli Sigernek próbálunk szimbolikus jelentést tulajdonítani. Helyesen úgy kell eljárunk – s ez megfelel az előbb említett interpretációs szabályoknak –, hogy a szimbólumból, a Sigernek tulajdonított szimbolikus jelentésből kiindulva határozzuk meg, hogy történeti alakjának milyen vonása tehette őt alkalmassá e jelentés kifejezésére. Miközben, költői valóságról lévén szó, valóban a második a járható út, észre kell venni a gondolatmenetben rejlő körköröséget: a jelölő (Siger) fejezi ki a jelöltet (tiszta filozófia), s a jelölt határozza meg jelölőt. Ugyanakkor ezen az úton is visszajutunk a külső történelmi világhoz, hiszen az által tudjuk, hogy mit szimbolizál a költeményben szereplő Siger, hogy tudjuk, miben különbözik a történeti Sigertől (hogy például tudjuk, miben más Tamáshoz való viszonya a költeményben és a valóságban). Végső soron tehát kellő történeti információkkal kell rendelkezünk Brabanti Sigerről és tanításáról.

A történelem kikerülhetetlensége természetesen nem ellenérv a Gilson által ajánlott interpretációs módszerrel szemben, hiszen – kivéve talán a crocei módszert – bárhonnan is közelítünk a *Komédiához*, s bármilyen típusú interpretációt tekintünk üdvöztőnek, beleütközünk a történelembe: a politika, a vallás és a filozófia történetébe. Illetve azoknak a személyeknek a történetébe, akiket Dante e területek képviselőiként kiválasztott. Mindennek a vizsgálata, mint Gilson mondta, prolegomena az *Isteni Színjáték* magyarázatához.

⁸⁴ i. m. 266.

⁸⁵ i. m. 270.

5.

Ha a történeti, politikai, vallási és filozófiai információk összességét, melyből Dante felépíti a maga költői univerzumát, „ideológiának” nevezzük, akkor Gilsonnal azt mondhatjuk, hogy „az *Isteni Színjáték* ideológiai armatúrája nem magyarázza meg sem születését, sem szépségét, de ott van benne, s egyedül ez teszi lehetővé tartalmának megértését”.⁸⁶ A Croce-féle felfogásokkal szemben tehát szükségszerű komponensnek kell elismernünk a struktúrát, vagy ahogyan Gilson nevezi, az ideológiai armatúrát, ám még mindig ott tartunk, hogy a doktrinális tartalom feltárása és megértése önmagában véve nem vezet el az esztétikai effektus megértéséhez. Ezzel szemben fel lehet vetni, hogy ily módon önkényes alapokra kerül az *Isteni Színjáték* esztétikai interpretációja. Természetesen megszemlénél el lehet tekinteni a műben kifejezett gondolatvilágtól, és a befogadónak semmiképpen sem kell elfogadnia Dante gondolkodásmódját. Minden nagy művészeti alkotás képes arra, hogy az évszázadok során új és új oldalról táruljon fel, s a benne kifejezett specifikus gondolati tartalmak elfogadásának kényszere nélkül is megtartsa önazonosságát. Ennek azonban megvannak a határai, s mint Erich Auerbach rámutatott, az *Isteni Színjáték* esetében a filozófiai kommentátorok az ilyen határokon túl is lépnek, amikor „önértékként kezdik el dicsérni úgynevezett költői szépségeit, míg a rendszert, a doktrínát, és így valójában az egész témát, olyan irreleváns mozzanatként vetik el, mely legföljebb elnézésünket tudja kiváltani.”⁸⁷

Az *Isteni Színjáték* struktúrájában Auerbach három egymásba fonódó rendszert különböztet meg: a fizikait, az etikait és a történeti-politikait; a mű egészét pedig „eminensen filozófiainak” nevezi⁸⁸, két alapvető észrevételt fűzve ehhez: egyrészt maga Dante az arisztotelészi-tamási filozófiát a lehető legjobb anyagnak tartotta egy költői mű számára, másrészt nekünk sincs okunk tagadni, hogy a téma és a doktrína a *Komédia* költői szépségének gyökere.

Kell tehát lennie egy olyan mechanizmusnak, mely nem e tartalom mellett (s nem *ellenére!*) hoz létre költészetet, hanem éppen ezt a tartalmat alakítja át esztétikai minőséggé. A Dante-kutatás régen felismerte, hogy ez a mechanizmus (széles és differenciálatlan értelemben használva itt a terminusokat) a dantei allegóriában vagy szimbolizmusban rejlik. De arról, hogy ez hogyan transzformálja a történeti és teoretikus nyersanyagot költészetté, arról csak az újabb kutatások nyomán tudunk valamelyes képet adni.

A magyarázathoz, mint erre már a korábbiak során is láttunk példát, mindenképpen az allegória különböző válfajainak a megkülönböztetése kínál kiindulót

⁸⁶ i. m. 276.

⁸⁷ ERICH AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt* (1929). Ehelyütt az amerikai kiadás alapján idézve: ERICH AUERBACH, *Dante, poet of the secular world* (translated by Ralph Manheim). The University of Chicago Press, Chicago 1961. 159.

⁸⁸ i. m. 157.

pontot. Különbséget lehet tenni általában az allegória és az allegória specifikus dantei formája, illetve a Dante költészetében található allegóriák alapvetően két válfaja között. Így Gilson is „a dantei szimbólumok két családjától” beszél.⁸⁹ Miután Danténál, a Szentírás mintájára, a dolgok ugyanúgy jelentés-hordozók, mint a nevek, a különbség azokban a dolgokban van, melyekhez a jelentések kapcsolódnak. Egyik oldalon vannak, csak néhány híres példát említve, a mindjárt az első énekből ismert vadállatok: a párduc, az oroszlán és a farkas, nem különben a Vergilius jövendölte Agár; a másik oldalon vannak a költeményt benépesítő valóságos személyek, kezdve magán Dantén, Vergiliuson és Beatricén, hogy aztán a történelmi múlt és jelen számtalan figurájával folytatódjék, egészen az olyan szereplőig, mint Brabanti Siger, akiről az imént esett szó. Mármost a valóságos személyek szimbolikus funkciója teljesen különbözik az előző példákban szereplő dolgokétól. A farkas jelentése teljesen kimerül abban, hogy a kapzsiságot szimbolizálja: vagyis ha megfosztjuk ettől a jelentéstől, semmi sem marad belőle, mert ilyenkor mindig a jelentés teremti meg a szimbólumot. A személyek léte ezzel szemben nem merül ki abban, hogy Dante kétség kívül egy-egy szellemi realitás képviselőjeként szerepelteti őket. Az ő esetükben nem a jelentés teremti meg a szimbolikus létet, hanem a szimbolikus lét teremti meg a maga szimbólumát: Tamás, Bonaventura, Siger és Joachim „első sorban azt szimbolizálja, ami sajátmaga.”⁹⁰

Gilson elemzése, nagyon leegyszerűsítve, arra fut ki, hogy az *Isteni Színjáték* szereplői megőrzik individualitásukat, jelentésük pedig konkrét és sokrétű, s nem merül ki abban, hogy egyértelmű hozzárendelés révén absztrakt fogalmakat vagy eszméket személyesítsenek meg. Ez annak köszönhető, hogy Dante történelmileg valóságos alakokat választott ki mondanivalójának szimbolikus kifejezésére.

Az elemzés teljesen helytálló, s a benne foglalt megállapítások így vagy úgy részét kell hogy alkossák a dantei allegória rekonstrukciójára irányuló minden kísérletnek. Egyébként már Schelling és Hegel is világosan látta, hogy az *Isteni Színjáték* szereplői – beleértve a leginkább allegorikus vagy szimbolikus funkciójú Beatricét – a maguk egyediségében és történelmi konkrétságában válnak jelentés-hordozóvá. Schelling például megjegyezte: „Kétségtelen például, amit maga a költő is megerősített másutt, hogy Beatrice alakja allegorikus, tudniillik a teológia allegóriája. Ugyanez vonatkozik társnőire és sok más alakra is. Ám egyszersem mind önmagukban is számításba jönnek, történelmi személyekként lépnek fel, anélkül, hogy ezáltal szimbólumok volnának.”⁹¹

⁸⁹ „Sur deux familles de symboles dantesques”. GILSON, *Dante et la philosophie*, 290–297. (Itt meg kell ismételnünk: a XX. századi szakirodalomban is gyakran felbukkan az a bizonytalanság, mely a „szimbólum” és az „allegória” terminusok használatában a középkori szerzőket jellemezte. Gilson példái világosan mutatják, hogy elemzése az allegóriák két családjára vonatkozik.)

⁹⁰ i. m. 294.

⁹¹ F. W. J. SCHELLING, „Dantéről filozófiai vonatkozásban”, 30.

A dantei allegória konkrét mechanizmusának feltárásában, az előbbieken túl, az a felismerés játszott döntő szerepet, hogy a Szentírás középkori magyarázatából ismert elvek milyen alapvető jelentés-konstituáló szerepet játszanak az *Isteni Színjáték*ban. Ennek felismerését – mint látni fogjuk – persze maga Dante könynyíti meg, aki világos különbséget tett a költői és a teológiai allegória között, az utóbbin azt értve, amit a középkori gondolkodók *allegoria historiae*nak vagy *allegoria in factis*nek neveztek. Az allegóriára felhozott példája pontosan egy *allegoria in factis*: „Ha csupán a betűt magát nézzük Izrael fiainak Egyiptomból Mózes idejében történt kivonulását jelzi. Ha az allegóriát, Krisztus által történt megváltásunkat jelenti.”⁹² Ez világosan az a fajta előkép-beteljesedés struktúra, mely a Szentírás magyarázói szerint általában is felfedezhető az Ótestamentum és az Újtestamentum viszonyában, illetve az általuk elbeszélte események, személyek vagy tények egymásra utaló kapcsolatrendszerében. Egyes esemény-párokat úgy kell felfognunk, hogy első tagjuk az utóbbinak a „jele”, „prefigurációja”, a második pedig az előzőnek az allegorikus jelentése. A Dante-kritika történetében többször felvetődött, hogy – mint a költő világnézetéről értekező Helmut Hatzfeld rámutat⁹³ – az *Isteni Színjáték*ban pontosan ennek a prefiguratív struktúrájú allegóriának köszönhetően olvad össze a valóság és szimbólum, illetve a vallás, a filozófia és a költészet.

Ezen alapszik a „figurális interpretáció” módszere, melyet Auerbach vezetett be a kritikai irodalomba. A módszer az előbbi megfigyelések általánosításából adódik, s arra jogosít, hogy a költői ábrázolásban „figuraként” (illetve „typosként”, „előképként”) megjelenő tényeket és személyeket a szöveg egészének belső összefüggését megteremtő, állandóan ható strukturális sajátosságoknak tekintsük. Auerbach meghatározása szerint a figurális interpretáció „oly módon teremt összefüggést két történés vagy két személy között, hogy az első nemcsak önmagát jelenti, hanem a másikat is, a másik viszont magába zárja vagy kitölti az egyiket. A figura két sarkpontja időben el van választva egymástól, de mint valóságos folyamat vagy alak mindkettő része az időnek; mindkettő benne van a történeti élet áramában, és csak összefüggésük megértése az intellectus spiritualis, szellemi aktus.”⁹⁴

Auerbach a Dante-kritika egyik legjelentősebb megújítója volt a két világháború között, majd a második világháború utáni amerikai kutatásokra is nagy hatást gyakorolt. Dante az ő szemében – mint előbb idézett korai munkájának címe is kifejezi – alapvetően a földi élet költője. Rögtön felmerül a kérdés: hogyan lehetséges, hogy a minden idegszálával a transzcendencia ábrázolására törekvő költő az evilági élet énekesé legyen? Hogyan lehetséges, hogy az életnek az örökkéva-

⁹² DANTE, *Tizenharmadik levél*, 123–126. (Dante összes művei, 509.)

⁹³ HELMUT HATZFELD, *Dante – Seine Weltanschauung*. Rösl & Cie, München 1921. 100.

⁹⁴ Ezt a meghatározást a szerző több munkájában megismétli. ld. ERICH AUERBACH, *Petrus Valvomers elfogatása*. in: ERICH AUERBACH, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Ford. Kardos Péter. Gondolat, Bp. 1985. 73.

lóság szempontjából való szemlélete az időbeli, történeti világ realista ábrázolásához vezet? Egy szóval, hogyan lehetséges az, amit Lukács György „a transzcendencia tökéletes immanenciájának”⁹⁵ nevezett?

Miután kidolgozta a figurális interpretáció alapelvét, Auerbach e kérdésre úgy válaszolt, hogy a két pólus között egy figurális séma teremti meg a kapcsolatot. „A figurális szerkezet mindkét pólusának, a figurának és a beteljesülésnek is megadja Dante a konkrét, történeti valóság jellegét [...]; ezért aztán bár figura és beteljesülés kölcsönösen jelentik egymást, jelentéstartalmuk mégsem rekeszti ki valóságukat; a figurálisan értendő esemény megőrzi szó szerinti, történelmi értelmét, nem lesz belőle pusztá jel, esemény marad”. Ebből fakad Dante realizmusa, melyet Auerbach „figurális realizmusnak” nevez, s a költő egész világképére jellemzőnek tart.⁹⁶

Auerbach ezen a ponton Hegelhez kapcsolódik.⁹⁷ A német filozófus, aki az abszolút szellem fogalmában a szellem örökkévalóságát és történetiségét egyszerre próbálta megragadni, valóban különleges megértést tanúsított egy saját elképzeléseivel rokon képzelet iránt. Így jellemezte például Az *Isteni Színjáték* szereplőinek alapszituációját: „amilyenek az emberek tevékenységükben és szenvedésükben, szándékaikban és megvalósításukban voltak, úgy állnak itt, örökre, mint ércszobrokká merevedve”⁹⁸, s ezzel nem is fejezhette volna ki találóbban a dantei túlvilágnak azt a vonását, hogy egymásba vetíti az örökkévalóság és az időbeliség rendjét.

Ahogy Auerbach kapcsolódik Hegelhez, úgy kapcsolódik ezen a ponton Lukács György Auerbachhoz. Feltűnő és tanulságos, hogy a magyar filozófus, aki elemzési módszerében és a költészetéről vallott felfogásában egyébként egyértelműen elhatárolja magát a német irodalomtudóstól, kifejezetten ez utóbbinak „Farinata és Cavalcanti” című esszéjére támaszkodik, amikor Danténak „a művészet szabadságharcában” játszott egyedülálló szerepét igyekszik megvilágítani. Lukács a goethei hagyomány szellemében esztétikailag negatívan ítélte meg az allegóriát, s végső soron a művészet emancipálódásának útjában álló akadályt látott benne. Elvi síkon azonban elfogadta, hogy „az allegória problematikája az esztétikum területén belül játszódik le”, történelmi síkon pedig elismerte, hogy Dante a teológiailag előírt allegóriával való szakítás nélkül bontakoztatta ki jellemeinek evilági vonásait. Ezen az alapon tette magáévá Auerbach elemzését is, melynek az a végkicsengése, hogy „Dante műve megvalósította az ember keresztény-figurális lényegét és magában ebben a megvalósulásban szétrombolta azt.”⁹⁹

⁹⁵ LUKÁCS GYÖRGY, *Az eposz és a regény; a regény kompozíciója, a dezillúziós romantika*, 64.

⁹⁶ ERICH AUERBACH, *Farinata és Cavalcante*. in: ERICH AUERBACH, *Mimézis*, 193.

⁹⁷ Szerinte Hegel Dantéra vonatkozó megjegyzései, melyeket az *Esztétikai előadásokban* olvashatunk, a legszebbek közé tartoznak, melyeket valaha is írtak Dantéről. i. m. 191.

⁹⁸ G. W. F. HEGEL, *Esztétikai előadások*. III. 313.

⁹⁹ LUKÁCS GYÖRGY, *Az esztétikum sajátossága*. Akadémiai Kiadó, Bp. 1969. 704. (Lukács Auerbach *Mimesisének* 1946-os berni kiadásából idéz.)

A romanisták nagy nemzedékének képviselői közül, akiknek életműve a két világháború között bontakozott ki, a közelmúlt és a jelen Dante-kritikája Ernst Robert Curtiusnak és Leo Spitzer is sokat köszönhet. Mindketten a középkori irodalom és a romanisztika terén szerzett lenyűgözően széles erudíciójukkal és módszertani elvekre váltható filológiai tapasztalatukkal tűntek ki, melyet Danténak szentelt oldalainon messzemenően érvényesíteni tudtak.¹⁰⁰

Spitzer, akit egyébként a Dante-kritika különböző áramlatai közt a „stiliztikai kritika” képviselőjeként tartanak számon, egyike azoknak, akik kifejezetten hermeneutikai megfontolásokat alkalmaztak az *Isteni Színjáték* olvasásában, és választásait, melyek elé a szöveg állította őket, tudatosan a hermeneutikai körből adódó korlátozó feltételek szerint hozták meg. A rész és az egész közti mozgást Spitzer „filológiai körnek” nevezte, „személyes módszerét” pedig abban foglalta össze, hogy mindig a részt tekinti kezdőpontnak. Ezt egy helyen épp Auerbach-hal szemben hangsúlyozta: „Auerbach úr a *Komédia* egészére vonatkozó felülmúlhatatlan enciklopédikus tudásából indult ki, s elhanyagolta annak a részletnek a pontos elemzését, melyet cikkében az egész bemutatására választott, míg én inkább a részletek elemzéséből indulok ki – úgy téve, legalábbis a kutatás kezdetén, mintha a mű egészét még nem ismerném –, s végül a részletek megelőző elemzésének a segítségével közelítem meg az egészet”.¹⁰¹ A konkrét kérdés, mely Spitzert itt szembeállítja Auerbach-hal, az olvasó megszólításának retorikai alakzata. Ez egyike azoknak a filológiai rész-problémáknak, melyeket az *Isteni Színjátékkal* kapcsolatban nem sokkal korábban vetett fel néhány kutató, köztük Hermann Gmelin és Auerbach. Jellemző, ahogyan Spitzer a szóban forgó alakzat különböző előfordulásainak gondos kategorizálása és elemzése után valóban a mű egészének értelmét érintő általános következtetésre jut. A *Paradicsom* X. 22-27. soraihoz („Most olvasó, veszteg maradj a padkán”, stb.) például azt a kommentárt fűzi, hogy „Dante itt igazán »megteremtette olvasóját«,”¹⁰² más szóval, „új szerzői viszonyt fedezett fel az olvasóhoz”.¹⁰³ Ezt a költő víziójának a sajátosságával magyarázza, mely megköveteli, hogy az olvasó, akihez az elbe-

¹⁰⁰ Tanulmányaiban és a középkori latinitásról szóló híres könyvében Curtius számos kérdéssel kapcsolatban tárgyalja Dantét. ld. ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern, Francke, 1948. E klasszikus műről (annak 1954-es második kiadásáról) és a mű Dantéra vonatkozó részleteiről Bán Imre írt 1954-ben klasszikus recenziót: BÁN IMRE, *Európai irodalom és latin középkor*. Ernst Robert Curtius monográfiája. in: BÁN IMRE, *Dante-tanulmányok* (Szerk. Kovács Sándor Iván; Utószó és jegyzetek Király Erzsébet). Szépirodalmi Kiadó, Bp. 1988. 191–211. Leo Spitzer Dante-tanulmányai a következő helyen találhatók: LEO SPITZER, *Three Essays on Dante's Commedia* (Speech and Language in INFERNO XIII; Farcical Elements in INFERNO, XXI–XXIII; The Addresses to the Reader in the COMMEDIA). 141–203. in: Leo Spitzer, *Representative Essays* (Eds. Alban Forcione, Herbert Lindenberger and Madeline Sutherland). Stanford University Press, 1988.

¹⁰¹ LEO SPITZER, *The Addresses to the Reader in the Commedia*. in: i. m. 198.

¹⁰² i. m. 190.

¹⁰³ i. m. 199.

szelés szól, közvetlenül jelen legyen. Úgy tűnik, ezzel a megállapítással a felé tört utat, amit manapság „olvasó-orientált kritikának” neveznek. A szóban forgó elemzés persze kifejezetten az *Isteni Színjáték* meghatározott helyeire vonatkozik, az azonban, hogy az olvasó alakjának a szövegben való megjelenése egyáltalán tárgyává vált az elemzésnek, s elméleti szintű magyarázatot is indukált, nyilvánvalóan összefügg az irodalomelmélet új tendenciáinak jelentkezésével. Kiegészítésként érdemes megjegyezni, hogy Dantét más műveiben és több szempontból is érdekli az olvasó: olyan szempontokból, melyeket ma *szociológiai*nak, *kultúrkritikai*nak, *poétikai*nak és *receptióesztétikai*nak nevezhetnénk. E szempontok elemzése ahhoz a Spitzert messzemenően igazoló általánosításhoz vezet, hogy az *Isteni Színjáték* egyike azoknak a szövegeknek, melyeknek konstitutív poétikai elve, hogy – a költő alakja mellett – explicitté teszik az olvasó alakját, minden szövegnek ezt a látható vagy láthatatlan, de nélkülözhetetlen alkotóelemét.¹⁰⁴

Spitzer itt vázolt módszerének két meggyőződés alkotja az alapját. Stilisztaként meg van győződve arról, hogy a tisztán technikai eszközök tanulmányozása elengedhetetlen a mű megértéséhez, Dante olvasójaként pedig arról, hogy az *Isteni Színjáték* szövege tökéletesen koherens. Ez a koherencia-tétel természetesen szükséges ahhoz, hogy a részletek elemzéséből nyert megállapításait az egész műre kiterjeszthesse.

6.

A főntebb vázolt előzményeket követően Singleton, a második világháború utáni évtizedek egyik legnagyobb dantistája alkotta meg azt az elméletet, amely a Dante-interpretáció központi kérdésévé teszi a szimbolizmus problémáját, s a dantei allegória sajátos voltát a költői és a teológiai allegória distinkciójából vezeti le. Singleton az *Isteni Színjáték* egyöntetűen elismert, kitűnő fordításával és a műhöz készített háromkötetnyi kommentárjával az amerikai Dante-recepció legnagyobb alakjává vált, ehelyütt azonban meg kell elégednünk annak a jelzésével, hogy hogyan oldja meg az allegória évszázados problémáját.

Érdeemes közbevetni két módszertani megjegyzést. Minden kommentátornak joga van arra, hogy az adott szöveg megvilágítására saját fogalmakat vezessen be, vagy sajátos módon alkalmazza az általánosan használt fogalmakat. Ezzel óhatatlanul együtt jár a túlinterpertáció veszélye, hiszen az új fogalomhasználat óhatatlanul lehetőséget teremt arra, hogy olyasmit vetítsünk a szövegbe, ami nincs benne. Másrészt joga van a kommentátornak arra, hogy magától a szerzőtől kölcsönözze azokat a fogalmakat, amelyeknek a fényében vizsgálja a szöveg

¹⁰⁴ Ld. erről bővebben: KELEMEN JÁNOS, Az olvasó alakja. in: *A Szentlélek poétája*. Kávé Kiadó, Bp. 1999. 55–63.

szerkezetét és értelmét. Ami viszont óhatatlanul megteremti a lehetőségét annak, hogy a szöveget akaratlanul is a szerző tekintélyére hivatkozva és a szerzőnek tulajdonított intenciótól alapján magyarázzuk. Ekkor is könnyen abba a helyzetbe kerülünk, hogy olyan megállapításokat teszünk, melyeket nem magából a szövegből szűrtünk le.

Az amerikai kutató mindkét módszert alkalmazza. Egyrészt az *Isteni Színjáték* értelmezésében megkülönbözteti a szimbólumot és az allegóriát, vagyis a szóhasználat ingadozását és bizonytalanságát megszüntetve olyan *fogalmi* distinkciót vezet be, mely nem található meg a középkor elméleti szerzőinél, s melyet maga Dante sem alkalmazott a saját művére vonatkozó reflexiójában. Másrészt azt az elméletét, hogy az *Isteni Színjáték* fő allegóriája teológiai allegória, s ennek alárendelve a mű egész allegorikus szerkezete a teológiai allegórián alapszik, a Can Grande della Scalához írt levél ide vonatkozó híres passzusából vezeti le, vagyis világosan a szerzői intencióra hivatkozva igazolja.

A szimbólum és az allegória közti különbségtevés funkcionális jellegű. Arra szolgál, hogy fogalmilag megragadjuk a túlvilági zarándokút két aspektusát: egyrészt az utazás tényét, másrészt az utazás során feltáruló világot; vagy egyszerűbben fogalmazva, a *látást* és a *látottakat*. A különbségtevés szükségessége azon alapszik, hogy bármennyire fontos az utazás motívuma, a szerző választhatott volna más keretet is a túlvilág ábrázolására: a látottat lehetett volna másképpen is láttatni. Végülis a költemény szubjektív és objektív dimenziójának megkülönböztetéséről van szó. Az előzőre vonatkozatható az „allegória” fogalma: „amit allegorikusnak hívtunk, azt a költemény szubjektív dimenziójának is nevezhetjük”. A másodiknak a megragadására szolgál a „szimbólum” fogalma: „a vízióknak ezzel az objektív dimenziójával [...] kapcsolatban beszélhetünk az allegóriától megkülönböztetett szimbolizmusról.”¹⁰⁵ Singleton – tanúsítva, hogy mennyire tudatában van az előbb jelzett metodológiai problémáknak – rögtön hozzáteszi: terminológiája csakis akkor igazolható, ha beválik a szöveg vizsgálatában, hiszen Dante saját terminológiája nem kínál semmi fogódzót. Ha alkalmazzuk a teológusok (Dantéra is mély benyomást gyakorló) „két könyv” metaforáját, akkor Singleton tétele a következőképpen foglalható össze: „a szimbolizmus abban áll, hogy Dante a való világ struktúráját, az allegória pedig abban, hogy Isten másik könyvének, a Szentírásnak a struktúráját utánozza.”¹⁰⁶

A meghatározásban kifejezetten benne foglaltatik, hogy az *Isteni Színjáték* mintegy a Szentírás utánzata. Az állítás nem magától értetődő, s a kritikai irodalomban nem is vált ki egyöntetű konszenzust, de számos érv hozható fel mel-

¹⁰⁵ CHARLES S. SINGLETON, *Commedia – Elements of Structure*. Harvard University Press, Cambridge 1965. (Első megjelenés: 1954.) 19.

¹⁰⁶ i. m. 29.

lette.¹⁰⁷ Logikailag minden esetre ehhez a ponthoz kapcsolódik annak a lehetősége, hogy Dante fő költői eszközének a teológiai allegóriát tekintsük. Ez – mint tudjuk – a költő saját kijelentéseire alapozható.

A teológiai és a költői allegória közti különbségről a *Vendégség*nek abban a passzusában olvashatunk, mely az írásművek négyféle értelmezését tárgyalja (II. i.). Itt azonban Dante megjegyzi, hogy az allegorikus jelentést aszerint tekinti, ahogyan a költők használják, s ő a költők eljárását szándékozik követni. A *Can Grande della Scala*hoz írt levél híres helyén, mely a *Paradicsom* tárgyának betű szerinti és allegorikus értelmét világítja meg („a lelkek állapota a halál után minden további nélkül”; illetve: „az ember, amint érdemet szerevezve vagy érdemtelesen, szabad akaratának megfelelően a jutalmazó vagy büntető Igazságosság alá van vetve”),¹⁰⁸ nem esik szó a kétféle allegóriáról, de ahogyan korábban említettük, az illusztráció gyanánt felhozott exodus-példa világosan teológiai természetű. Singleton mindebben egyértelmű bizonyítékot lát arra, hogy míg a *Vendégség*ben valóban a költői allegória nagyszabású alkalmazását figyelhetjük meg, addig a *Komédiát* a költő tudatos szándéka szerint is a teológusok allegóriája szerint kell értelmezni. Tételét teljes egyértelműséggel mondja ki: „Az *Isteni Színjáték* allegóriája világosan a »teológusok allegóriája«”.¹⁰⁹

Ennek pedig a következők miatt van alapvető jelentősége. A *Vendégség* idézett passzusa azt mondja, hogy az allegorikus értelem a betű szerinti értelem mögött rejtőzik, vagyis „szép hazugságba öltöztetett igazság”. Más szóval: a betű szerinti értelem költött mese, s ebben a mivoltában sugall egy önmagán túli mélyebb igazságot. A teológiai allegória azonban – kihasználva a dolgok jel-mivoltát – eleve két igazság között teremt összefüggést, hiszen már az allegorikus értelmet hordozó szó szerinti értelem is az igazat tartalmazza: valóságos tényként vagy eseményként „önmagát jelenti”. Ha mármost az *Isteni Színjáték* a teológiai allegória struktúrája szerint épül fel, akkor a szó szerinti értelem szintjén is egy történeti tény igaz elbeszéléseként kell olvasnunk. Dante földön túli utazása többé nem költői fikció, hanem a történelem világába tartozó valóságos esemény, vagyis – mint Singleton mondja – „első és szó szerinti értelmét úgy kell vennünk, mint a Szentírás első és szó szerinti értelmét, azaz történeti értelemként.”¹¹⁰ S ez pontosan annyit tesz, hogy a költemény a Szentírás utánzása. Van ennek egy további érdekes következménye. Ha a szöveg szó szerinti értelmében is igaz, akkor nincs szükség arra a feltevésre, hogy minden egyes esetben egy további, mélyebb igazságot akar mondani. Nem kell tehát rejtvényfejtők módjára olvas-

¹⁰⁷ E sorok szerzője máshol megpróbált érvelni mellette, s ebből kísérelte meg levezetni Dante poétikájának főbb elemeit. Ld. KELEMEN JÁNOS, *A Szentlélek poétája*.

¹⁰⁸ *Can Grande della Scala úrnak*, 509.

¹⁰⁹ CHARLES S. SINGLETON, *Commedia – Elements of Structure*, 90.

¹¹⁰ i. m. 89.

nunk a szöveget, vagy – „az ezoterikus Dante” híveit követve – minden határon túlfeszíteni a szimbolikus interpretációt.

A teológiai allegória határozott középpontba állításával Singleton egy mederbe gyűjtötte azokat az áramlatokat, melyek az *Isteni Színjáték* megértéséhez fontos és figyelembe veendő ténynek tekintik, hogy a szerzői szándék szerint milyen igazság- vagy autoritás-igény tulajdonítandó a szövegnek. Ezzel, mintegy magasabb szinten, Dante korai kommentátoraihoz tért vissza, akik – mint Benvenuto da Imola – hasonlóan komolyan vették a teológiai allegória által támasztott ténybeli igazság-igényt. Szükségtelen hangsúlyozni, hogy ez „magasabb szinten” való visszatérés, és szó sincs arról, hogy felelevenítsük a korabeli naiv olvasó reagálását, s higgyünk a költői vízió realitásában, vagy legalább abban, hogy Dante személy szerint hitte, hogy megtörtént vele a túlvilági utazás. Egyszerűen arról van szó, hogy a túlvilági utazás az ábrázolásban úgy jelenik meg, mint ami első, szó szerinti és történeti jelentésében igaz. Dante azt akarta, hogy az olvasó higgyen neki: elhiggyük, hogy járt a túlvilágon, s elhiggyük, hogy ő maga hitt abban, hogy víziója igaz, s megtörténtek vele mindazok a dolgok, melyekről beszámol. Vagyis, ahogyan a Singletontól gyakran idézett *bon mot* mondja, az *Isteni Színjáték* fikciója az, hogy nem fikció.

Ez az állítás, mely újra középpontba állítja az igazság és a hit kérdését (a költeménnyel kapcsolatos attitűdünk, a *belief attitude* értelmében), természetesen csak az egyik markáns álláspont, s kérdéses, milyen szigorúan következik a teológiai allegória szerepére vonatkozó elemzésekből. Érdekes itt egy másik álláspontra emlékeztetnünk: Eliotéra, aki – túlmenve a túlvilági vízió igazságának feszegetésén – a problémát abban a szélesebb értelemben vetette fel, hogy az olvasó részéről milyen episztemológiai beállítódást, milyen *belief attitude*-öt követelnek meg általában véve az *Isteni Színjáték*ban kifejezett filozófiai és teológiai álláspontok. Ahhoz, hogy a költeményt teljes egészében élvezhessük, vajon el kell-e fogadnunk Dante filozófiai és teológiai nézeteit, vélekedéseit és hiteit? Aki a költői effektust elválaszthatónak tartja a strukturális, doktrinális elemektől, az természetesen nemcsak erre a kérdésre felel nemmel, hanem arra is, hogy az ilyen elemeket egyáltalán figyelembe kell-e vennünk. Az angol költő – összhangban a filozófia és költészet viszonyáról alkotott, korábban már említett felfogásával – a második kérdésre úgy felel, hogy nem ignorálhatjuk a költő filozófiai és teológiai nézeteit, az elsőre pedig úgy, hogy nem kell őket sem elfogadnunk, sem elvetnünk. Ha valamely kérdésben Aquinói Tamás és Dante hasonló nézetet vall, akkor az első esetben van helye a kritikának, a második esetben nincs. Eliot tehát „a hit felfüggesztését” ajánlja,¹¹¹ ami vonatkozik mind a költő, mind az olvasó nézeteire.

Singleton interpretációja és interpretációs módszere az utóbbi évtizedek Dante-kutatásának egyik sarkköve lett. A dantei szimbolizmusról szóló tanítását nemcsak

¹¹¹ THOMAS S. ELIOT, Dante. in: THOMAS S. ELIOT, *Selected Essays*. Farber and Farber, London 1951. 259. (Első megjelenés: 1932.)

az amerikai John Freccero tartotta követendőnek, hanem a mai dantisták egyik legnagyobb mestere is, Gianfranco Contini, aki úgy ítélte meg, hogy Singleton „cáfolhatatlan adalékkal járult hozzá a dantei poétika meghatározásához”.¹¹² Ugyancsak Singletonhoz hasonlóan elemzi a tizenharmadik levelet Umberto Eco, aki az allegorikus jelentés dantei elméletét a középkori allegorizmussal való összefüggésben vizsgálja.¹¹³ Eco szerint Dante szakított a tamási és egyáltalán a XIII. századi skolasztikus racionalizmussal, amikor a teológiai allegóriát a Szentírás értelmezésének területéről átvitte a költői alkotás területére. A jövő szempontjából ez azzal a következménnyel járt, hogy megnyílt az út a hermetizmus, vagyis a reneszánsz kori globális szimbolizmus előtt, mely a természetet úgy fogta fel, mint hasonlóságok megszakítatlan láncolatát és megfejtésre váró jelek összességét. Eco Singletonnal összhangban vonja le azt a következtetést is, hogy Dante e döntéseivel egy szintre helyezte művét a Szentírással, ami abszolúte összhangban van a művének tulajdonított jelentőséggel és önnön profetikus elhivatottságával.

7.

Talán elfogadható az a leegyszerűsítő megállapítás, hogy a mai Dante-kutatásban két nagy tendencia különböztethető meg: az egyik az exegézist állítja előtérbe, a másik a filológiát. Az előbbi inkább az amerikai kutatókra jellemző, az utóbbi inkább az olaszokra. Az előző Auerbach és Singleton munkásságán alapszik, míg az utóbbiban még mindig fellelhetők a crocei örökség nyomai. A legutóbbi évtizedek egyik legnagyobb hatású Dante-kutatójának, John Freccerónak a munkássága mintegy szintézisét nyújtja e két egyaránt szükséges megközelítési módnak.

Freccero a maga Dante-exegézisét arra a tételre alapozza, hogy az *Isteni Színjáték* poétikája „a megtérés poétikája”. Dante földöntúli utazása az istenhez vezető út ágostoni modelljét követi, mely az istenhez való megtérést az én halálaként és feltámadásaként értelmezi.¹¹⁴ A filológia oldaláról logikusan kapcsolódik ehhez az a tétel, hogy azok a neoplatonista-ágostoni elemek, melyek mind az *Isteni*

¹¹² GIANFRANCO CONTINI, Un libro americano su Dante. in: GIANFRANCO CONTINI, *Un'idea di Dante – Saggi danteschi*. Einaudi, Torino 1976 (első megjelenés: 1970). 219. A szerző Dante-értelmezés (Un'interpretazione di Dante, in: i. m. 69–113) c. szép tanulmányát Ördögh Éva hasonlóan szép fordításában ugyanebből a kötetből közöljük. Megjegyzendő, hogy a tanulmány első része Dante come poeta popolare e come autore classico címen megtalálható a következő helyen: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 8 (1–2), 1966. 155–168.

¹¹³ UMBERTO ECO, L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno. in: UMBERTO ECO, *Sugli specchi e altri saggi*. Bompiani, Milano 1985. 215–241. A tanulmányt – a középkori szimbolizmussal foglalkozó, nem szorosan Dantéra vonatkozó részek kihagyásával – közöljük e számunkban.

¹¹⁴ ld. a *Pokol* prólógus-epizódjának részletes elemzését: JOHN FRECCERO, The Prologue Scene. in: JOHN FRECCERO, *Dante – The Poetics of Conversion*. Harvard University Press, Cambridge Mass. 1986. 1–28. A kötetet e számunkban Király Erzsébet részletesen ismerteti.

Színjáték alapvető struktúrájában, mind részleteiben kimutathatók, sokkal fontosabbak a tomista összetevőknél. Freccero exegetikai megállapításait a dantei és ágostoni szöveghelyek párhuzamosságát kimutató rendkívül finom filológiai elemzések egészítik ki, s ily módon egy erőteljes ágostoni vonásokkal jellemezhető Dante képe bontakozik ki előttünk.

A megtérés struktúrája a műnek koherens jelentés-struktúrát kölcsönöz, ami azt is jelenti, hogy az amerikai kutató, aki egyébként koránt sem érzéketlen az irodalomelmélet újabb fejleményei, így az orosz formalizmus, a new criticism, a francia strukturalizmus vagy Paul de Man tanításai iránt,¹¹⁵ megtartja az irodalmi szövegeknek tulajdonítható jelentés kritériumaként a koherencia elvét. Ez nem azt jelenti, hogy Singletonhoz hasonlóan a költemény globális allegóriáit kívánja rekonstruálni. Sokkal inkább jellemző, hogy Spitzerhez hasonlóan a részletekből indul ki: egy-egy kruciálisnak tűnő sor vagy kifejezés (pld. a *Pokol* I. 30. sorában szereplő *'l piè fermo* fordulat)¹¹⁶ értelmezésének tágításával jut el egy-egy újszerű felismeréshez. Az utazás jellemző koordinátáit ugyanakkor olyan általánosan érvényes, formális ellentétpárokkal igyekszik megadni, mint amilyen a zarándok és a költő (a mű hőse és elbeszélője), az epikai és a regényszerű struktúra, vagy mint a körkörös és a lineáris idő szembeállítása. A körkörös és a lineáris idő megkülönböztetésében az antik és a keresztény idő ellentétére ismerünk, mely alapvetően releváns annak a kérdésnek a szempontjából, hogy végül is milyen műfaji kategóriával célszerű az *Isteni Színjátékot* jellemezni. Freccero mind az idő, mind a műfaj kérdését az Odüsszeusz-epizóddal kapcsolatban veti fel, s Lukács György korábban idézett, történetfilozófiai jelentőségű tételét fejleszti tovább, amely szerint az *Isteni Színjáték* átmenet az epepeia és a regény között.¹¹⁷ Az Odüsszeusz-epizód ily módon ő nála is központi szerepet kap egy fontos, a mű egészét érintő kérdés megvilágításában.¹¹⁸

¹¹⁵ Ehhez tegyük hozzá a pozsonyi származású Leo Spitzernak a hatását, aki épp olyan jelentős romanista volt, mint hermeneutikai gondolkodó. Alighanem helytálló Freccerónak az a megállapítása, hogy az utóbbi évtizedek formális poétikai kutatásainak térnyerése alól sokáig a középkori irodalomtörténet jelentette a kivételt, s az elsők egyike, aki ezen a területen – ide értve a Dante-kutatást – alkalmazni kezdte a különböző formalista iskolák eredményeit, Leo Spitzer volt a maga „történeti szemantikájával”.

¹¹⁶ JOHN FRECCERO, *The Firm Foot on a Journey Without a Guide*. in: JOHN FRECCERO, *Dante – The Poetics of Conversion*, 29–54.

¹¹⁷ JOHN FRECCERO, *Dante's Ulysses: From Epic to Novel*. in: i. m. 138. Az *Isteni Színjáték* műfajának kérdésével, ezen belül az idő és a műfaj viszonyának freccerói felfogásával e sorok írója bővebben foglalkozik következő tanulmányában: *Az Isteni Színjátékról műfajelméleti szempontból*, in: *Dombormű. Esszék, tanulmányok Poszler György 70. Születésnapjára*. Szerk. Bárdos Judit. Liget Műhely Alapítvány 2001. 75–86.

¹¹⁸ Az Odüsszeusz-epizód számos más kérdés eldöntése szempontjából is fontos, s méltán lett évszázadok óta a „lectura Dantis” egyik közkedvelt témája. Erre tekintettel döntöttünk úgy, hogy a „lectura Dantis” illusztrálására néhány, a *Pokol* XXVI. énekével foglalkozó tanulmányt választunk, még pedig olyanokat, melyek ellentétes nézőpontból közelítik meg Odüsszeusz figuráját. (Ld. Nardi,

A doktrinális tartalom és a költői forma problémájának tárgyalásakor Freccero szem előtt tartja Auerbach és Singleton útmutatásait, de – messzemenően magáévá téve a kortárs irodalomelmélet szemléletmódját – az övéktől is különböző, önálló megoldást dolgoz ki. A teológiai allegóriára és a figurális ábrázolásra vonatkozó megállapításaikból elfogadja, hogy a teológiai jelentés és a költői forma elválaszthatatlan egymástól, vagyis: az *Isteni Színjáték*ban a költői effektusnak közvetlenül a tartalom a forrása. Mindkettőt visszavezethetőnek tartja azonban a nyelvészeti struktúrákban rejlő gyökerekre, s ezen a szinten megfordítja köztük a viszonyt. A megfordításra a Verbum keresztény fogalma ad lehetőséget, mely magában foglalja a nyelv és a valóság strukturális megfelelésének elvét. Ha tehát a teológia nyelvi-nyelvészeti analógiákat használ a transzcendens istenség leírására, akkor a teológiai elvek is visszavezethetők a szavak birodalmára.¹¹⁹ Következésképpen egyik pólusnak sincs elsőbbsége a másikkal szemben: „a tematika (más szóval, a teológia) és a poétika összekapcsolható oly módon, hogy ez ne sértse se a történeti megértést, se a modern szkepticizmust, mivel mindkét esetben elsődlegesen nyelvi természetű koherenciával van dolgunk. A költészet és a hit hagyományos problémája filozófiai síkra tevődik át. Vajon a nyelv rendje tükrözi a valóság rendjét, vagy egyszerűen a »transzcendens valóság« a nyelv tükröződése?” Ily módon – ahogy maga Freccero állapítja meg – a Dante-kritika speciális kérdésének látszó problémája „minden interpretáció központi jelentőségű ismeretelméleti problémájaként jelenik meg”.¹²⁰ Az Auerbach által kezdeményezett vizsgálódásoknak pedig (Auerbachnak is ellentmondva) az a konklúziója, hogy „amennyiben Dante irodalmi formájában teológiai vélekedéseinek tükröződését láthatjuk, ugyanúgy lehetséges, hogy ebben a teológiában irodalmi formák tükröződését lássuk.”¹²¹

8.

A Dante-kutatásra a hatvanas években, mint ahogyan a húszas években is, élenkítően hatott az éppen esedékes centenárium: az utóbbi esetben a költő születésének hétszázadik, az előbbiben a költő halának hatszázadik évfordulója. Ebből a szempontból sem tekinthető tehát teljesen véletlennek, hogy a magyar

Padoan, Freccero és Hoffmann Béla itt közölt írásait.) Sokan okkal látják az Odüsszeusz-figurában a költő hasonmását. Ez a kérdés több magyar dantista figyelmét is lekötötte. Bán Imre immár klasszikus tanulmánya (*Dante Ulyxese. A Pokol XXVI. éneke.* in: BÀN IMRE, *Dante-tanulmányok*, 137–146.) és Hoffmann Béla itt olvasható írása mellett hadd utaljak Sallay Géza most készülő, nagyszabású elemzésére.

¹¹⁹ Freccero egyik mesteri tanulmányában ezt a redukciót Kenneth Burke nyomán „logológiának” nevezi. JOHN FRECCERO, *The Significance of Terza Rima.* in: i. m. 260.

¹²⁰ uo.

¹²¹ i. m. 269.

dantisztika újabb nagy eredményei ezekben az években születtek. A hatvanas években két nagy vállalkozást koronázott maradandó siker: a Kardos Tibor által szerkesztett *Dante Összes Műveit* (1962), valamint a szintén Kardos Tibor nevéhez fűződő *Dante a középkor és a renaissance között* című tanulmánykötetet (1966),¹²² mely utóbbi a magyar és az olasz italianisztika kiemelkedő képviselőinek összefogásával jött létre, s valóban a kor színvonalán álló kutatási eredményeket mutatott be. Persze, erre a könyvre is érvényes, hogy bizonyos értelemben ugyanúgy szól a maga koráról, mint a vizsgálódás tárgyáról, vagyis: korának gyermeke. Kardos Tibor és Sallay Géza nagy erudíciót tükröző, átfogó Dante-képe, vagy Bán Imre ragyogó tanulmánya Dante joachimizmusáról időtállóan bizonyult, de ma már kevésbé vagyunk biztosak abban, hogy Dantét a középkor és a reneszánsz között elfoglalt helyéből kiindulva érthetjük meg legjobban. Olyan beállítást ez, mely óhatatlanul is kötődik a történelem teleologikus szemléletéhez, vagy ahhoz a felfogáshoz, mely a nagy alkotók érdemeit a szellemi „előlegezés” fogalomkörében méltatja, vagyis úgy írja le őket, mint valaminek az „előfutárait”. Ma már jobban hajlunk arra, hogy Dante teljesítményében egy saját feltételei alapján megértendő korszak szintézisét lássuk, mert magára a középkorra is inkább úgy tekintünk, mint a társadalom, a kultúra és a civilizáció egyik önmagában is teljes történeti formájára, mely csak önnön mércéjével mérhető.

Újra nyitott kérdés tehát, hogy mi is valójában Dante történeti helye.

Tervezett Dante-monográfiájának bevezetésében Bán Imre erre a kérdésre úgy felelt, hogy „egy modern monográfia nézőpontja csak a »középkori Dante« lehet”.¹²³ Számos bizonyíték szól emellett. Bán Imre joggal emlékeztet arra, hogy az itáliai városfejlődés a középkor vívmánya, amihez hozzátehetjük, hogy Dante Firenzéjére még a reneszánsz kori *signoriát* megelőző politikai viszonyok a jellemzők. Felhozható továbbá, hogy Danténak tipikusan középkori a nézete hit és tudás, történelem és fikció, jel és valóság, költészet és teológia viszonyáról. De középkori a klaszszikus ókorhoz való viszonya, vagy figurális-szimbolikus ábrázolásmódja is. S középkori benne az is, hogy teljes szenvedéllyel veti magát abba a harcba, mely a középkor két nagy hatalma, a pápaság és a császárság között dúl. Abba a harcba, mely szinte a szeme előtt válik anakronisztikussá, hiszen épp az *Isteni Színjáték* születésének idejére esik a két hatalom hanyatlásának felgyorsulása és az új Európát előlegező erők felemelkedése, egyelőre a francia nemzeti monarchia képében.

És mégis...

Ki tagadhatná annak az igazságát, amit Péterfy Jenő valaha úgy fogalmazott, hogy Dante – szellemének minden középkori vonása ellenére – „korszakok mesgyéjén áll”?¹²⁴ A XIX. századvég nagy esszéistája a középkori Dante arcképébe számos modern reneszánsz vonást vegyített. Ezek közül ragadjunk ki egyet,

¹²² Kardos Tibor (Szerk.), *Dante a középkor és a renaissance között*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1966.

¹²³ BÁN IMRE, *Dante-tanulmányok*. 13.

¹²⁴ PÉTERFY JENŐ, *Dante*. *Budapesti Szemle*. 1886. 29.

melyet Péterfy az elsők közt vett észre, s melyet rajta kívül kevesen fogalmaztak meg ilyen világosan: „A költemény énekeinek egymásutánja, legalább főbb szakáiban, [...]fejlődést mutat és a *Divina Commedia* nem utolsó szépsége, hogy maga hőse is – végső elemzésben az ember – azzal együtt fejlődik. Dante a költemény végén már nem az, ki volt az elején.”¹²⁵

Azt a vitát, hogy Dante a középkor költője, vagy sem, s hogy mennyiben az, és mennyiben egy új kor költője, nem itt kell újra kezdeni, s nyilván nem is lehet a régi fogalmakban újra lefolytatni. Tagadhatatlan azonban, hogy Péterfy megállapítása telitalálat. S ha lemondunk is arról, hogy Dante helyét történetfilozófiailag újradefiniáljuk, annyit elfogadhatunk Dante egyik legértőbb magyar olvasójától, hogy az *Isteni Színjáték* valóban a hős fejlődését ábrázolja. Kétségtelen, hogy a fejlődési vagy nevelődési regény e sajátosságának a megjelenése, akárcsak a Freccero által elemzett regényszerűség, már tisztán formális-műfajelméleti síkon is tültmutat a középkoron, s a költemény modernsége mellett szól.

A magyar dantisztika és a hazai Dante-recepció történetéről több kitűnő összefoglalás született, köztük Kaposi József már említett könyvén kívül Szauder József és Kardos Tibor írásai.¹²⁶ Kardos a Babitstól a hatvanas évekig terjedő időszakról szólva meglehetősen komoly eredményekről adhatott számot, ezt követően azonban mintha alább hagyott volna a magyar dantisztika lendülete. Kivételt Bán Imrének a hetvenes-nyolcvanas években megjelent és a további kutatás mércéjéül szolgáló tanulmányai jelentenek. Ám ha arra gondolunk, hogy még mindig hiányzik az új magyar Dante-kommentár, melynek kívánalmairól Bán Imre több mint harminc évvel ezelőtt beszélt,¹²⁷ akkor a mai helyzetet nem jellemezhetjük mással, mint azzal, hogy a korábban felhalmozott adósságok továbbra is törlesztésre várnak.¹²⁸

9.

A nemzetközi Dante-kutatás jelenlegi állapotáról csak úgy lehetséges szólni, hogy kiemelünk néhány különösen előtérben álló vitás kérdést, részint a történeti-filológiai vizsgálódások, részint pedig az exegézis területéről.

¹²⁵ i. m. 34.

¹²⁶ SZAUDER JÓZSEF, Dante a XIX. század magyar irodalmában. in: Kardos Tibor (Szerk.), *Dante a középkor és a renaissance között*. 499–574. KARDOS TIBOR, A Dante-kép változásai Babits óta. in: i. m. 634–669.

¹²⁷ BÁN IMRE, Egy új magyar Dante-kommentár kívánalmai (1967). in: BÁN IMRE, *Dante-tanulmányok*, 187–191.

¹²⁸ Talán egy új lendület kezdetét jelzi, hogy nem régen több Dante-könyv is napvilágot látott: egyrészt PÁL JÓZSEF, *Dante tipológiai szimbolizmusa*, c. könyve (JATEPress, Szeged 1997), másrészt e sorok írójának már idézett *A Szentlélek poétája* c. munkája. Egészen friss MADARÁSZ IMRE „*Költők legmagasabbja*” – *Dante-tanulmányok c. kötete* (Hungarovoxx, Budapest 2001.). Az utóbbi Dante atyánk címen tartalmaz egy olyan írást is, mely az olasz felvilágosodás és a risorgimento Dante-képének bemutatásával kiegészíti a *Recepció* cím alatt szereplő tanulmányainkból kirajzolódó történeti panorámát.

A középkorról, a középkori Itáliáról és Firenzéről alkotott képünk az utóbbi évtizedekben forradalmi változáson ment át, s nem lehet, hogy Dante-értelmezésünket ez a tény ne befolyásolja. Mivel ehelyütt semmiképpen sem merészkedhünk a történelem vizeire, csak példaként említjük, hogy az utóbbi időkben a kortárs történelemtudomány olyan nagy képviselője szentelt figyelmet az *Isteni Színjáték* előzményét alkotó hiedelmeknek és e hiedelmek kontextusában magának az *Isteni Színjátéknak*, mint Jacques Le Goff.¹²⁹ A történelemtudomány újabb iskolái és kutatási területei, mint amilyen többek közt a *microstoria* irányzata, jelentősen megváltoztathatják annak megítélését, hogy milyen szellemi megnyilvánulásokat soroljunk Dante közvetett vagy közvetlen forrásai közé. Bizonyosra vehető, hogy mára elavult az a szemlélet, mely az *Isteni Színjáték* előzményeit kizárólag a magas kultúra termékei, a menny- és pokol-járás műfajának keresztény és muzulmán példái közt keresi. Az *Isteni Színjáték* világának jobb megértését is elősegítik azok a történeti munkák, melyek a korabeli paraszti kultúra mélyrétegeit, elfojtott, nem-hivatalos hiedelmeit tárják fel az újabban elérhető dokumentumok feldolgozásával.¹³⁰

Ami viszont az esemény-szintű történelmet, ezen belül Dante életét illeti, immár nem várható, hogy olyan új adatok bukkannak fel, melyek eddigi ismereteinket jelentősen bővítenék vagy felforgatnák. A kutatók között szinte általános egyetértés uralkodik abban, hogy mi az a kevés, amit a költő életrajzában biztos adatokkal igazolni tudunk, s mi az, ami csupán többé-kevésbé valószínű feltevésnek fogadható el, vagy pusztán találgatásnak minősíthető. Ha egy-egy kérdés körül időről-időre mégis fellángol a vita, ezt sem új tények, hanem spekulatív megfontolások indokolják. Már a legkorábbi kommentárok véleménye is megszlik például Dante esetleges párizsi útjának kérdésében, melyről Boccaccio és Giovanni Villani tudósította az utókort, de amelyet a költő fia, Pietro, majd Leonardo Bruni meg sem említ. Az utóbbi évtizedek legtekintélyesebb dantistái közül Petrocchi vizsgálta meg legtúzetesebben Boccaccio és Villani híradását. Ő elég messze elment abban, hogy a kérdést legalább fontolóra vegye, s – persze a legnagyobb óvatossággal – megpróbálja datálni is az utazást.¹³¹ A legújabb, s immár a legfrissebb kutatási eredményeket is szintetizáló Dante-monográfia

¹²⁹ JACQUES LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*. Gallimard, Paris 1981. Ezen belül ld. a X. fejezetet: Le triomphe poétique: „La divina commedia”. 450–481. Jelen számban Hajnóczy Gábor ismerteti a könyvet.

¹³⁰ Ilyen, közvetve az *Isteni Színjáték* szempontjából is rengeteg releváns adatot tartalmazó munka EMMANUEL LE ROY LADURIE *Montaillouja* (Osiris, Bp. 1977.), mely egy okszitán falu életrajzát nyújtja pontosan Dante korában: 1294 és 1324 között.

¹³¹ „Mindent összevetve egy 1309 és 1310 közötti dátumra szavaznék.” GIORGIO PETROCCHI, *Vita di Dante*. Laterza, Roma – Bari 1989. 103. (A könyvet egyébként Tombi Beáta ismerteti e számunkban.) Ld még: GIORGIO PETROCCHI, *Biografia. Attività politica e letteraria* (in: *Enciclopedia dantesca* diretta da Ugo Bosco. Roma 1970–1978. VI. 36.), ENRICO MALATO, *Dante*. Salerno Editrice, Roma 1999. 57.

szerzője, Malato¹³² egyetlen mondatban utal arra, hogy létezik egyáltalán ilyen feltevés.

A művek datálása körül több olyan probléma van, melyet akkor is érdemes tovább vitatni, ha nincs sok remény arra, hogy végleges, minden racionális igényt kielégítő megoldás szülessen. Természetesen igen komplikált, s nemcsak a puszta erudíció körébe tartozó kérdésköréről van szó, hanem olyanról, mely egyes esetekben az interpretáció tartalmi vonatkozásait is érinti. Az egyik nyilvánvaló nehézséget az okozza, hogy nehéz elkerülni a körkörös érvelés veszélyét, hiszen valamely mű keletkezési idejének ilyen vagy olyan meghatározása érvként szolgálhat a szöveg valamely javasolt értelmezése mellett vagy ellen, miközben a korrekt datáláshoz sokszor nem áll más eszköz a rendelkezésünkre, mint a szöveg immanens jelentés-összefüggése. Dante szerzői tevékenységének relatív kronológiai rendje mindamelllett világosnak látszik; legalábbis létezik – a nyitva hagyott opciók mellett – egy széleskörűen elfogadott konvenció az egyes szövegek körülbelüli keletkezési idejére nézve. Ezen belül is elég szilárdnak látszik az az álláspont, mely kizárja, hogy az *Isteni Színhátékon* a szerző csak VII. Henrik császár halála, vagyis 1313. augusztus 24. után (tehát 1314 körül) kezdett dolgozni, ahogyan a régebbi kutatók (köztük Kraus, s nyilván az ő hatására Fülep) gondolták. Ugyanakkor minden bizonytalanság mellett általánosan elfogadott ténynek számít, hogy a *Pokol* 1303/1304 és 1309, a *Purgatórium* 1309 és 1314, a *Paradicsom* pedig 1316 és 1320 között született (illetve: az első két *cantica* „publikálására” 1314 végén vagy 1315 elején kerülhetett sor).¹³³ A Dante műveinek datálására irányuló kísérletek során egészen kifinomult módszerek és technikák születtek, melyekkel fontos és tanulságos megismernedni. Jól látható ez *Az egyeduralom* esetében, melynek pontos keletkezési idejét egyre újabb és egyre invenciózusabb eszközök latba vetésével igyekeznek megadni, éppen azért, mert a feladat szinte reménytelen.¹³⁴

A források kérdése a Bruno Nardi nevéhez fűződő áttörés után is napirenden maradt. Manapság az ezen a területen jelentkező új hipotézisek kifejezetten exegetikai javaslatok nyomán merültek fel. Maria Corti például a *De vulgari*

¹³² Ld. az előző lábjegyzetet. A könyvet Király Erzsébet recenzálja.

¹³³ Elég egy valamivel régebbi monográfiának és Malato teljesen új könyvének időrendi táblázatait összehasonlítani: NICOLÒ MINEO, *Dante*. Laterza, Roma – Bari 1992. (első kiadás: 1970.) 9–11.; ENRICO MALATO, *Dante*, 396–400.

¹³⁴ A kérdéssel többek közt Nardi foglalkozott, akinek azt a véleményét, hogy *Az egyeduralom* rögtön a *Vendégséget* követő, korai mű, manapság általában elvetik. ld. BRUNO NARDI, *Dal „Convivio” alla „Commedia”*. Istituto Storico per il Medio Evo – Studi storici. Roma 1960. A kérdést főleg a kötet hasonló című II. tanulmánya érinti (37–152.). Egy friss és érdekes, módszerében is figyelemre méltó javaslat példaként közöljük Dávid Kinga fordításában MAURIZIO PALMA DI CESNOLA, „*isti qui nunc*”, la Monarchia e l’elezione imperiale del 1314 című írását. (Eredetileg in: *Studi e Problemi di Critica Testuale*. Vol. n. 57. 1998. okt. 107–130. A szerző – mint látni fogjuk – a *De Monarchia* III. XV. egyik bekezdése alapján egész pontos meghatározást ad: 1314 októberét.)

eloquentia egyes helyeit úgy értelmezte, hogy Dante a nyelv keletkezéséről szóló elméletében az eredeti nyelven, melyet Ádám Istentől kapott, valamilyen absztrakt nyelvi struktúrát ért, nem pedig egy megformált, aktuálisan létező nyelvet.¹³⁵ A javaslat körül az utóbbi években széleskörű vita támadt, melynek középpontjában érthető módon a *forma locutionis* fogalma áll, hiszen valóban minden azon áll vagy bukik, hogy a szerző milyen jelentésben használhatta ezt az értekezés egyetlen helyén szereplő terminust. A vita résztvevői közül kiemelendő Umberto Eco, aki tovább fejlesztette Corti hipotézisét, s azt olvassa ki a szóban forgó szöveghelyből, hogy Isten az *univerzális grammatikát* adományozta Ádámnak.¹³⁶ Ezen a ponton kapcsolódik az exegetikai ötlethez a források kérdése. Eco elgondolását ugyanis nagymértékben alátámasztaná, ha ki lehetne mutatni, mint már Corti megpróbálta, hogy Danténak volt valamennyi ismerete a XIII. század spekulatív grammatikájáról és a modista grammatikusok elméleteiről. Ez természetesen nemcsak egy új, a Dante lehetséges forrásaira vonatkozó érdekes kutatási irányt jelöl ki, hanem azt is maga után vonja, hogy Dante elgondolásait a későbbi fejlemények szempontjából is egészen más történeti összefüggésbe állítsuk, mint eddig. Az univerzális grammatikán elmélkedő Dante ugyanis részévé válik a modisták spekulatív grammatikájától a Descartes-on és a Port-Royal *grammaire générale et raisonnée*-jén át egészen Chomsky univerzális grammatikájáig ívelő fejlődési sornak.¹³⁷

Ugyancsak Eco nevéhez fűződik egy másik érdekes javaslat, melyben szintén összefonódik az exegetikai és forráskritikai elképzelés. Eco belefoglalta Dantét „a tökéletes nyelv keresésének” több mint kétezer éves történetébe. Ez által nyilvánvalóan új kontextust teremtett az *Isteni Színjáték* bizonyos helyeinek értelmezéséhez és *A nép nyelvén való ékesszólásról* grammatikai, poétikai és retorikai elméletének értékeléséhez. Ebben a kontextusban például valódi, kutatásra érdemes problémaként jelenik meg, hogy van-e történeti összefüggés Dante és Abulafia között, vagyis a zsidó misztikus és kabalista felvehető-e Dante forrásai közé.¹³⁸ A kérdésfeltevés legitím voltát természetesen erősíti, hogy – mint már

¹³⁵ MARIA CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*. Casa Editrice Le Lettere (Società dantesca italiana. Centro di studi e documentazione dantesca e medievale. Quaderno 1), Firenze, 1982. 47. Hadd jegezzük meg itt, hogy Maria Corti a Dante-kutatás néhány más területén is igen merész történeti és exegetikai hipotéziseket vetett fel. Egyik újabb Danténak szentelt tanulmánykötetét ehelyütt Takács József ismerteti.

¹³⁶ UMBERTO ECO, *A tökéletes nyelv keresése*. Atlantisz Könyvkiadó, Bp. 1998. ld. A dantei tökéletes nyelv c. fejezetet, 47–62.

¹³⁷ i. m. 56. A történelem ebben az esetben visszafelé íródik, ami nem feltétlenül abszurdum, hiszen lehetséges, hogy csak bizonyos modern nézetek és fogalmak megjelenését követően, mintegy ezek fényében válik világossá, mi egy régebbi elképzelés tényleges tartalma. A kérdéstről bővebben: KELEMEN JÁNOS, Nullius autoritate fulcitur (Dante nyelvfilozófiájának rekonstruálásához) in: *Magyar Filozófiai Szemle*. 1999./4–5. 434., 441.

¹³⁸ UMBERTO ECO, *A tökéletes nyelv keresése*. Ld. a Dante és Abulafia (57–62.) c. alfejezeteket.

láttuk – Palacios és mások úttörő kutatásai nyomán immár nem vitatható Dante gondolatvilágában a muzulmán ösztönzések jelenléte.

Az évszázadok óta vitatott problémák sorában megemlíthető néhány attribúciós kérdés is. Bár a 232 darabból álló *Il fiore* szonett-ciklust konvencionálisan Dante művei közé sorolják,¹³⁹ s a már többször idézett Can Grande della Scalához írt levelet hagyományosan a költő tizenharmadik episztolájaként emlegetik, mind a versek, mind a szóban forgó, nagyon fontos levél szerzőségével szemben léteznek bizonyos kételyek. A legújabb kutatások eredményei azonban mindkét esetben Dante szerzőségét látszanak megerősíteni.¹⁴⁰

Annak, hogy kinek tulajdonítjuk a Can Grande della Scalához szóló levelet nagyobb a tétje, mint az *Il fiore* attribúciójának, vagy sok más attribúciós vitának, hiszen az *Isteni Színjáték* betűszerinti és allegorikus értelmének itt olvasható meghatározása befolyással van arra, hogyan olvassuk a művet. Igaz, lehet úgy érvelni, mint Eco teszi, hogy a levél akkor is releváns az *Isteni Színjáték* értelmezése szempontjából, ha történetesen nem Dante a szerző, mert az interpretációnak mindenképpen olyan felfogása fejeződik ki benne, mely az egész középkor kultúrájára jellemző.¹⁴¹ Nyilvánvaló azonban, hogy a levélre való hivatkozásnak átütőbb ereje van, ha bizonyosan tudjuk, hogy maga Dante a szerző. Nem véletlen tehát, s az öncélú filologizálásnál erősebb motívumokról árulkodik az a tény, hogy a levél hitelessége körüli vitában mindkét oldalon imponáló névsort találunk. A vita mai állását két utalással jelezzük. A jeles medievalista, Ruedi Imbach vezette kutatócsoport, mely 1993-tól négy kötetben adta ki – minden eddiginél részletesebb kommentárokkal ellátva – Dante filozófiai műveit, a vállalkozás első köteteként közölte a levél szövegét. E kötet bevezetésében olvashatjuk: „[...] nem látok más lehetőséget, mint azt, hogy a Can Grande della Scalának szóló levél 90 paragrafusának teljes szerzőségét a nagy firenzeinek tulajdonítsuk.”¹⁴² Malato azonban a levél szerzőségét illetően még mindig olyan problémákról beszél,

¹³⁹ A *Dante Összes Művei* nem tartalmazza a *Versek között az Il fiore* fordítását. Itt említem meg: Lator László belekezdett abba, hogy az *Il fiore* verseit átültesse magyarra. Jelenleg (2001. májusát írjuk) a 120. szonettnél tart. Remélhetőleg minél hamarább megjelenik a kötet, ami azt is indokolni fogja, hogy – immár hiánytalanul, vagyis az *Il fiore* verseivel kiegészítve – újra kiadják a történeti jelentőségű és a már régen megszerezhetetlen *Dante Összes Művei* c. kötetet.

¹⁴⁰ Ld. az *Il Fiore* következő kiadását és Gianfranco Contini előszavát: DANTE ALIGHIERI, *Il Fiore*, a cura di Luca Carlo Rossi, con un saggio di Gianfranco Contini. Mondadori, Milano 1996. Jelen számunk – Rónaky Eszter ismertetésében – kitér erre a kiadásra.

¹⁴¹ UMBERTO ECO, *L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, 215. E számunkban: UMBERTO ECO: A XIII. levél..., 263–273.

¹⁴² DANTE ALIGHIERI, *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, übersetzt, eingeleitet u. kommentiert von Thomas Ricklin, mit einer Vorrede von Ruedi Imbach. DANTE ALIGHIERI, *Philosophische Werke* (Hrsg. von Ruedi Imbach). Felix Meiner Verl., Hamburg 1993. Bd. 1. XXV. A kérdésre a kötetről közzölt recenzióinkban visszatérünk.

„melyek megoldását csak a Francesco Mazzonitól várt kritikai kiadás és további történeti, filológiai, exegétikai kutatás teszi talán lehetővé.”¹⁴³

A „további történeti, filológiai, exegétikai kutatás” szükségességéről természetesen még sok más részkérdéssel kapcsolatban beszélhetünk. Ez a konklúzió természetesen nem azt sugallja, hogy a kutatást azért kell tovább folytatni, mert kérdéseinkre végleges válaszokat várunk, s azt reméljük, hogy a később előkerülő adatok ezeket lehetővé teszik. Eltekintve néhány empirikusan eldönthető, történeti problémától (mint amilyen talán a tizenharmadik levél szerzősége) nincs ilyen egyszer s mindenkorra megválaszolható kérdés. S nyilván igaz ez a dantei életmű globális interpretációjának esetében is, hiszen a jövőben sem változhat a befogadásnak az a törvényszerűsége, mely a múltból áthagyományozott szövegek jelentését aláveti az időnek.

* * *

Danténak szentelt különszámunk azt a célt szolgálja, hogy részint klasszikus, részint új tanulmányok közlésével képet adjon a XX. század, ezen belül is a legutóbbi évek és évtizedek Dante-kutatásainak azokról a fő tendenciáiról és maradandó eredményeiről, melyekről a föntebbiekben szó esett. A panoráma Vossler-től, Crocétól és Gentilétől kezdve Nardin és Continín át a kortárs szerzőkig terjed. Válogatásunk kizárólag olyan írásokat tartalmaz, melyek magyarul itt olvashatók először, s remélhetőleg híven tükrözik, hogy a XX. század milyen Dante-képet hagy örökül a XXI. századra. Ennek bemutatására nyilván sokkal többre lett volna szükség, de a *Helikon* így is maximális teret biztosított a vállalkozás sikeréhez.

Az alól, hogy az eredeti tanulmányokkal és a recenzióra kiválasztott művekkel az elmúlt évszázad és a közelmúlt nemzetközi kutatási eredményeit illusztráljuk, bizonyos értelemben, de talán indokoltan, kivételt tettünk, amikor felvettünk a válogatásba néhány olyan írást, mely a Dante-recepció egy-egy korábbi, Magyarországon alig ismert vagy még mindig vitatott mozzanatát képviseli vagy veszi bonckés alá. Ezek között is külön örömünkre szolgál, hogy itt nyújthatjuk át először magyarul, Mátyus Norbert fordításában, Petrarca Boccacciohoz írt levelét.

Korábban szoltam már a hazai Dante-kutatás adósságairól. A magyar dantisztika sem mondhat persze le az eredeti nézőpont igényéről, de helyzetéből adódóan követő stratégiát kell folytatnia, ami a nemzetközi tájékozódás folyamatos és fokozott követelményét foglalja magában. Az ezen a téren fennálló adósságból jelen számunk bizonyosan törleszt valamit (még a relatíve régebben megjelent

¹⁴³ ENRICO MALATO, *Dante*, 215. Érdekes, hogy az olasz monográfus nem vesz tudomást a csak néhány évvel korábbi, kitűnő Imbach-féle kiadásról, és annak lenyűgöző apparátusáról.

könyvekről közölt recenziókkal is). De törlesztettünk-e másfajta adósságainkból? Talán igen. A Dante-különszám megmozgatta a magyar italianisták táborát: fordításokkal, recenziókkal, tanulmányokkal a legtöbb hazai italianisztikai műhely részt vett a terv megvalósításában. Olyannyira, hogy egy számra valónál (pontosabban ezen duplaszámra valónál) jóval több értékes anyagunk gyűlt össze. Ehelyütt szeretném jelezni, hogy – mint a fentiekben egy-egy lábjegyzet erejéig már utaltam erre – a *Világosság* c. folyóirat egyik következő száma helyet fog biztosítani a terjedelmi okokból itt már nem közölhető értékes írásoknak. Ehelyütt mondok köszönetet a két szerkesztőségnek együttműködési készségükért.

A reményt arra, hogy a magyar italianisztika képes lesz törleszteni adósságait, leginkább abból meríthetjük, hogy a mostani seregszemlében számos fiatal kutató vett részt. Köszönet illeti őket – főleg a szegedi egyetem doktoranduszait és a pécsi egyetem nem régen végzett munkatársait – lelkesedésről és elmélyültségről egyszerre tanúskodó, színvonalas munkáikért.

S köszönet illeti azokat, akiknek ötletei és tanácsai nélkül ez a vállalkozás meg sem indulhatott volna: a Dante különszám alapgondolata, majd részletekbe menő koncepciója a Szörényi Lászlóval, Hajnóczi Gáborral és Király Erzsébettel folytatott beszélgetések során öltött formát.

Az adósságokról immár elég szó esett. Az igazság azt kívánja, hogy emlékezetünkbe idézzük: a korábbi nagy nemzedékek öröksége biztosít kellő alapot arra, hogy esetleges mulasztásainkat bepótoljuk. E füzet legyen annak tanúbizonysága, hogy folytatni kívánjuk azoknak a tudósoknak a munkáját, akik nem csupán a magyar Dante-kutatásnak voltak mesterei, hanem az itt szereplő szerzők közül is még jó néhányunknak. A Helikon Dante különszámát ezért Bán Imre, Kardos Tibor, Koltay-Kastner Jenő és Szauder József emlékének szenteljük.

FILOLÓGIA, KRITIKA, EXEGÉZIS

KARL VOSSLER ÉS GIOVANNI GENTILE VITÁJA:

„Gondolat és költészet az *Isteni Színjátékban*”

Kedves Gentile Úr!

Köszönöm Önnek a „Critica” utolsó számában megjelent, Dante-könyvemmel vitázó véleményét; köszönöm, mert így alkalmat ad arra, hogy jobban megvilágítsak egy alapvető jelentőségű gondolatot, melyen, ha szabad így mondanom, írásom mechanikus felépítménye nyugszik.

Ön azért bírálja ezt a felépítményt, mert az elválasztva gondolja el a dantei vallást a dantei filozófiától, illetve e kettőt elválasztja Dante művészetétől, és talán etikájától is. Kritikájában Ön nagy meggyőző erővel és kiváló érvekkel veszi védelmébe a *Commedia* szellemének tökéletes egységét.

Minden, vallás, filozófia, racionalizmus és misztika „a szent költeményben egyetlen egy dolog”; a költészet és „Dante szelleme” az egyetlen történelmi valóság, aminek legitim módon alkothatjuk újra *Entwicklungsgeschichtéjét*.

Ebben egyet is értünk. Ám kérdem Önt: az egység egy olyan tényező, amelynek előtörténetét meg szokás írni? Nem inkább az Ön, vagy az én, vagy a mi ítéletünk eredménye-e, amelyet érvekkel kell indokolni? Ki hozta létre az egységet? Természetes folyásával a történelem, vagy pedig Alighieri, munkával és szellemének erejével? Remélem, nem veszi rossz néven tőlem azt a megjegyzést, hogy a költő kora racionalizmus és misztika, művészet és tudomány, tudomány és hit ádáz küzdelmének szolgált színterül, és Dante volt az, ő és nem más, aki mesterművével a széthúzó hatásokat harmóniává fogta össze. Hogyan akarja hát megírni ennek a harmóniának és egységnek a keletkezéstörténetét, ha nem a valójában létező ellentétek mentén? Hogyan akarja Ön újraélni a hős végső győzelmét, ha nem vonultatja fel ellene jól kivehető, tömött sorokban az ellenséges hadsereget?

Az ellenem felhozott bírálat jogos lenne, ha az *Isteni Színjátékban* tudomány és hit egysége történelmi okok folytán valósult volna meg, vagyis, ha a filozófia nem vált volna el élesen a vallástól, ha a műben Vergiliusz és Beatrice egyazon szereplőt alkotna, és majdnem ugyanígy, mintha erkölcs és politika, fizika és metafizika nem különültek volna el elég láthatóan.

Ám a megosztottság, a különbség, sőt, az ellentét tudata teljesen tisztán élt Alighieriben; és minél inkább igyekszünk ezt megérteni, annál világosabbá válik előttünk a költő érdeme, hogy szilárd egységgé dolgozta az ellentétektől feszülő világot.

Észrevételeim tehát most sem tűnnek csupán dialektikus agyszüleménynek, sem pedagógiai megoldásnak, hanem elkerülhetetlen szükségszerűségnek, me-

lyet a feladat természete kényszerít rám. Úgy gondolom, nem hajtottam végre történetileg nem létező distinkciókat, nem törtem meg és nem is cáfoltam a szellem metafizikailag létező egységét.

Kész vagyok viszont elismerni, hogy sok megjegyzésem, könyvem több passzusa, önmagukban véve, valamelyest egyoldalúnak, túlzásnak vagy paradoxnak tetszenek. Nagyrészüket azonban beolvad és eltűnik a kész műben, munkám egészében. Arra vonatkozólag, ami még ezután is kifogásolható marad, nem bánnom, elfogadom az Ön kegyetlen kritikáját, amelyet, nem győzöm hangsúlyozni, hasznosnak ítélek, és mindig szívesen fogadok.

Heidelberg, 1908. január 25.

Karl Vossler

Kedves Vossler Úr!

Örömmel fogadtam okfejtését az alapvető kérdésre, mármint az *Entwicklungsgeschichte* kérdésére vonatkozólag. Amit legitim módon rekonstruálni lehet, az a dantei szellem a maga, a költészet által vallást és filozófiát is összetartó egységében.

A véleménykülönbség megmarad a filozófia és vallás viszonyát illetően, ha ezek kívül esnek és megelőzik a dantei szellemet, amely Ön szerint, méghozzá egy csoda folytán, *res olim dissociabilis* egységet képez ott, ahol szerintem az egység mind történetileg, mind eszmeileg már magában a dolgok természetében jelen volt. Az Ön nézete szerint a költemény, mint olyan, a hős végső győzelmét ünnepli, amikor is ez szemben találja magát az ellene jól kivehető, tömött sorokban felvonult ellenséges hadsereggel. Én úgy gondolom, hogy a költemény, önmagában véve, megküzdve ezzel az ellenféllel, vagy szörnyű vereséget szenvedne, vagy pedig nem az a derűs, valóban győzedelmes költemény lenne, ami valójában. Nem mintha tagadnám a csodát: de azt hiszem, a csoda Alighieri nagy erejű, költői *gondolatáé*. Ez a csoda tökéletesen megegyezik minden más íróéval, akár előtte élt, akár utána; minden íróéval, aki azt a célt tűzte ki magának – és a skolasztikusok mind előtte voltak –, hogy összhangot teremtsen filozófia és vallás közt, és aki többé-kevésbé eredeti és spontán gondolatisággal megoldotta azt a feladatot, melyet tényleg, adjuk meg a tiszteletet, szinte csodának ítélnék: az alkotást, a szellemi szintézist. Ebben az értelemben, belátom én is, a kiváló személyiségek körül felmerülő történeti problémáknak nem a tény, hanem az ítélet ad irányt, azt a *quid novit* tartva szem előtt, amelyet nem magyaráz meg a történelmi determinizmus, vagyis az alkotást, e személyiségek tulajdonképpeni értékét.

De ez a csoda, ha teljességgel új, történelmi egyedisége felől közelítünk hozzá, nemcsak hogy a történelmi determinizmussal nem világítható meg, hanem egyáltalán sehogy sem írható meg a története. Ezt a történeti módszer ellenzői állítják – akikhez Ön nem tartozik. Szerintük Dante kommentár nélkül olvasan-

dó, mert Dante az Dante, csak ő, saját nyelvén keresztül vezethet el magához, de csak ha elszánt szeretettel kutatunk utána nyelvében, tehát egész lelkében. Ön ellenben, hatalmas tudással dolgozva a dantei lélek fejlődéstörténetén, azt az alaptételt jelenti ki, hogy ez a szintézis, azaz ez a Dante a maga csodás kreativitásával, történetileg alakult ki, vagyis az őt megelőző szellemi mozgalmakból származik, nyelve pedig pontosan az a nyelv, amelynek kortársai fültanúi lehettek, akikhez történelmileg mi magunknak is csatlakoznunk kell, ha érteni akarjuk. Így a történelem már nem történelmi determinizmus, sokkal inkább finalizmus, legalábbis regulatív szempontból, ahogy Kant mondaná. Kitűnő könyve dicséretére mondom ezt. Ön, Dantéhoz igyekeztén, nem a vallási és filozófiai gondolkodás kezdeteiből indul ki, nem is indulhat ki ezekből; hanem Dantéból, hogy megkeresse előzményeit, gyökereit egészen a keleti filozófiáig, ahol meglehetősen vannak. De a történelem mindig kialakul valahogy, még azoknál is, akik nem tartják szem előtt, mert lehetetlen, hogy egy történész csak menjen az orra után, anélkül, hogy tudná, hová kell megérkeznie. Azoknak, akik a merev történelmi determinizmust hirdetik, már előre megvan ez a céljuk, vagyis a semmi célja, amely szintén egy kritérium és egy regulatív tényező, gyakran elő is fordul, pl. a filozófiatörténészeknél.

Dante előtörténete tehát a dantei szellem aspektusa felől állítható csak össze, máskülönben az előtörténet nem Dantéről szólna. És miként Dante számára nincs a vallással szembeni filozófia, amely nem annak része, vagyis ugyanaz a dolog lenne, úgy múltba vetített gondolata elrejtje előlünk mindazt, amit talán észrevennénk egy Cecco d'Ascoli történetén munkálkodva: a széthúzásokat és az elmentéket, melyek nem képesek magyarázatot adni a dantei lélek nyugodt egységére. Tudjuk jól, a történész szemében az egész történelem változik, a Dantekutató szemében ugyanakkor nem lehet más, csak Dante.

Másfelől azonban, ez a dantei perspektíva, mely – ismétlem – teljesen különbözik a Cecco d'Ascoli-félettől, ez pontosan egy akármilyen, egyedi, esetleges, egyoldalú és a korábbi vagy későbbi, valós és összetett történelmi folyamatra egyáltalán nem alkalmazható perspektíva lenne? Itt ér véget a módszertani kérdés, helyét átadja a történetinek, amelyben, sajnálom, de azt hiszem, nem oszthatom az Ön véleményét. Dante a történelem nagy útját járja: nem egy magányos, egy csalódott, egy különc vagy álmodozó utópista. A civilizáció folyamatában a saját helyét foglalja el, nincs lemaradva, de nem is előhírnök vagy próféta. A középkor határán, azon a ponton, ahol elhelyezkedik, könnyen belátható még az az egyenes út, ahonnan az ember jött; a mélyén pedig, elmosódott kontúrokkal, homályosan kivehető a hagyományos műveltség, az el nem feledett antikvitás. Előre fordulva azonban a városokból származó új élet fénye látható, amely a reneszánszot, az újjászületést ígéri.

A véleményem az, hogy nem léteztek a Dante előtt Dante által kibékített elmentékek hit és tudomány közt. A filozófia legalább annyira különbözött a valástól, mint Vergiliusz Beatricétől, de nem vívódva, hanem azzal összhangban,

sőt, egyesülve. Valaki más Vergiliusza és megint valaki más Beatricéje bizonyára szembe állítható lenne egymással, amennyiben az alkotókat mint gondolkodókat a maguk egyediségében tekintenénk, hiszen Szent Tamást is, még nem szentként, négyszer ítélték el a katolikusok. Ám ahogy az ítélkezők, úgy a megítéltek számára is, az igazi Vergiliusz az igazi Beatricéhez vezet, ezért nem hiszem, hogy pszichológiai ellentétekről lehetne beszélni. A kettős igazság tana is mind társadalmi, mind lelki szinten, már a kezdetektől a konfliktusok elhárítását szolgálta: összemérhetetlennek mutatta a két igazságot, melyeket nem tudtak összehangolni. De e tétel hívei szűk sikátorokon tekeregtek, nem azon a széles úton haladtak, amely Dantéhoz vezet, akin nem fogtak a *gyűlöletes igazságok*, ahogy a középkori gondolat legnagyobb képviselőin sem.

Egyébként nincsenek kétségeim afelől, hogy a munka elkészültével, a költeményről szóló rész befejezése és a *Színjáték* egész költőiségének az Öntől megszokott világos és csodálatra méltóan mély érzésű ábrázolása után, Ön lesz az, aki kitörli, és feledésre kárhozza az első részben alkalmazott felosztást. Akkor majd észrevételeim sem tűnnek majd *kegyetlen kritikának*, ahogy Ön tréfásan megfogalmazta, hanem csupán aprólékos pedantériának. És mivel úgyis ott van már a fejében minden, amit mi epekedve várunk, köszönetet kell mondanom azért, hogy nem sietett ítéletével, melyet bizonyára megérdemlek.

Palermo, 1908. február 5.

Giovanni Gentile

(*Giovanni Gentile: Studi su Dante /Raccolti da Vito A. Bellezza/. Opere complete di Giovanni Gentile /a cura della Fondazione Giovanni Gentile per gli studi filosofici/ XIII. Sansoni, Firenze 1965., 126–129.*)

Fordította: Szilvássy Orsolya

BENEDETTO CROCE

A Színjáték szerkezete és a költészet

Ha a túlvilági életben, mint igaz és örök életben való hittel Dante lelkében egyesültek az evilági érzelmek; ha költeményének „ég s föld” egyaránt „munkatársa” volt, akkor ennek világosan látható következménye, hogy, szorosán értelmezve, a túlvilág – a Pokol, a Purgatórium és a Paradicsom – bemutatása nem lehetett a költemény alapvető tárgya, sem életrehívó és domináns motívuma. Egy effajta bemutatás megkövetelte volna a transzcendens érzésének teljes elsőbbségét az immanenssel szemben, egy olyan hozzáállást, amely a misztikusok és aszkéták sajátja, amely megveti a világot, vad és kegyetlen vagy éppen örömteli és boldog, és amelynek létezik néhány költői megnyilvánulása a keresztény himnuszköltészetben vagy Jacopone da Todi néhány művében. Úgy a ritmus sokkal gyorsabb lenne, a sarjadó és halványodó képek pedig egyes helyeken élénkek, máshol bizonytalanok és elmosódók lennének, a vágyakozás vagy a félelem megjelenítésének megfelelően. Az, amit annyiszor elmondtak a dantei Paradicsom kritikusai, miszerint nem részletező leírást kellett volna adni, hanem egy szárnyaló lírai énekbe sűríteni az egészet, amely kifejezné a vágyódást egy nem tudom miféle isteni és elérhetetlen iránt: annyi, mint azt mondani, hogy a Pokolban – éppen az ellentétébe fordítva ezt a vágyakozást – a rettenet és a borzalom, míg a Purgatóriumban a félelem és remény, szorongás és öröm valamiféle együttesét kellett volna ábrázolni.

Am a *Színjáték* írásakor Dantét nem e szellemi szűklátókörűség jellemezte, hanem nyitottság és összetettség, és szárnyaló fantáziájában a túlvilág nem kerekedik az evilág fölé, sokkal inkább egy világot alkot vele, a költő szellemi érdeklődésének világát, melyben az egyiknek és másiknak is része volt, s a földi világnak talán nagyobb, de bizonyosan nem kisebb, mint a túlvilágnak, így az előbbi semmiképp sem emelkedhet az utóbbi fölé.

Az ezzel ellentétes vélemények vizsgálatok világossá válnak azon ellentmondások, melyekbe folyamatosan beleütközünk, ha a *Színjáték* költészetének élvezeteket és megítéléseket azt az alapvető felismerést nem vesszük figyelembe, hogy tárgya és poétikai indíttatása nem a túlvilág bemutatása. E véleményekhez kapcsolható ama állítás, hogy a költemény tárgya a „túlvilágról szemlélt evilág”, amely az előbbieket egyszerű átfogalmazása, hiszen nyilvánvaló, hogy egyetlen misztikus vagy aszkéta sem tudja eltörölni a világot, legfeljebb megtagadhatja azt a másikban, a másik magasságából, mint alacsonyabb és meghaladott állapotra tekinthet rá. A világot a túlvilágról szemlélni továbbá implikálja minden emberi dolog elszíntelenedését, az irántuk fellépő érdektelenséget, a közönyt a cseleke-

detek és érzelmek sajátosságai, az egyediségükben megjelenő egyének iránt, akik így általánosítva, csakis kiválasztottakra és bűnösökre osztva állnak előttünk, függetlenül jellemüktől, műveiktől, érzéseiktől, erényeiktől, földi nagyságuktól. Ám Danténál semmi hasonló nem történik; s mivel érzései ezer utat járnak be, nemcsak a tiszteletét a kiválasztottak, és a megvetését a bűnösök iránt, így ítélete sem korlátozódik a „megmenekült” és „elkárhozott” jogi vagy isteni formulájára, hanem morális ítéletté szélesedik, és észreveszi a jót az elkárhozottban, a rosszat a megdicsőültben, sőt szabad folyást enged a szeretetnek és megvetésnek, szimpátiának és antipátiának, s az árnyakat szilárd jellemeknek ábrázolja: a megítélt és a túlvilágba helyezett szellemek, mint sokoldalú és életteli személyiségek jelennek meg.

Látják és tudják mindezt a fent elemzett állítás védelmezői is, mivel így folytatják: „Dante úgy ment a túlvilágra, hogy magával vitte a földi szenvedélyeket.” Éppen így nem lehet (legalábbis költőileg) a túlvilágra menni, lévén ez megkövetelné, hogy levetkőzzünk minden emberi érzelmet; hogy más szemmel nézzük a világot, olyan ember szemével, aki most ébred egy szörnyű, fojtogató álomból, s az igazi és derűs valóságban találja magát. A fenti hibás állításnak végső következménye tehát egy Dante elleni vád: logikátlansággal vádolják, hiszen az ellenkezőjét tette annak, amit maga elé célként kitűzött, – mintha Dante valamit is tett vagy cselekedett, nem pedig egyszerűen verselt volna. Csakhogy mivel megénekelte azt az összetett és sokszínű érzelmet, amiről már beszéltünk, nem lehetett logikátlan, mert az érzelem sohasem logikus vagy illogikus; bizonyos értelemben logikátlan, vagyis nem teljesen harmonikus volt a gondolatrendszere, ahogyan minden ember vagy filozófus gondolatrendszere az, melynek mindig van egy nem logikus, a többihez nem illeszkedő oldala, s éppen ez ad teret az új gondolatnak vagy, ahogy mondani szokás, a fejlődésnek.

A fenti állítások elemzéséből következő negatív bizonyítékokon túl, a mondotakat alátámasztó pozitív érveket is találhatunk más szentenciákban; abban például, amely szerint a filozófus Dante „középkori” (tehát célját tekintve aszkétikus és misztikus), ám a költő Dante „modern” (szenvedélyes és politizáló a gyakorlatban), és más hasonlók. Pozitív bizonyítékkal szolgál továbbá a *Színjáték* utóéletének néhány momentumja, jelesül a misztikus és képzelgő lelkek elégedetlensége: számukra a költemény túlvilág-ábrázolása túlságosan kidolgozott, meghatározott, és túl nyugodt volt, kevéssé volt pokol a *Pokolban*, kevéssé paradicsom a *Paradicsomban*, és nagyon kevéssé purgatórium, vagyis aktív erőfeszítés a megtisztulás és üdvözülés érdekében, a *Purgatóriumban*. De sokkal meggyőzőbbek e közvetett bizonyítékokon túl a közvetlen bizonyítékok, melyeket a *Színjáték* olvasása során a bennünk lecsapódó benyomások szolgáltatnak, vagy azok az emlékek, melyeket megőriztünk az olvasás folyamán. Bizonyosan nem a túlvilági látomás marad meg bennünk az átélt benyomások egységes képeként, nem a pokolbéli borzasztó pusztulás, a fájdalom és remény gyötrelmei a Purgatóriumban, vagy a mennyei boldogság, hanem, túl az erőtől duzzadó, égő vágyaktól fűtött, vad és kegyetlen, jóságos és szelíd, vagy tisztalelkű szereplők sok-

féle és változatos alakján; túl a szörnyű és rettenetes, friss és üde, a sötétségtől komor, máskor a fénytől áradó tájak játékán; túl a kegyes, fennkölt, lesújtó, haragos, magasztos, feddéssel és tanítással teli szavakat visszhangzó jeleneteken, egy rendíthetetlen akarat, egy nyílt szív és egy szilárd elme képe bontakozik ki: Dante képe. Ezért hajlamosak vagyunk igazat adni annak a 18. századi szerzőnek, aki az *Isteni Színjáték* eredeti címét a *Danteisz* címmel kívánta helyettesíteni. Nincs igazi irtózat a pokolbéli kárhozattal, inkább megértés, gyöngédség, meghittség és tisztelet sok elbukott iránt, akik mintha börtönben vagy földi száműzetésben lennének, hatalmas figyelmet fordítanak húrnevükre, és azon mesterkednek, hogy kiigazítsák a róluk alkotott igaztalan ítéleteket; a „gyalázattól való félelem” jobban gyötri őket, mint a túlvilági büntetés. Az is előfordul, hogy tréfálnak, de legalábbis nyíltan beszélgetnek, híreket és véleményt cserélnek, mint – csak egy példát említve –, Catalano barát, az ólomcsuha súlya alatt tipegő hitvány képmutató, aki miután ráébred, hogy Vergiliust félrevezették a démonok, elragadó kedélyességgel jegyzi meg: „Bolognában tanultam, ... / egyetemen, hogy, többek közt, az ördög / hazugság atyja és családja a dolga.” A Pokol egyik lakójának, úgy tűnik, Bologna, és egyetemének előadásai kellene ahhoz, hogy megsejtse, milyenek is valójában az ördögök. Tréfál Vergilius is, amikor egy magát dühödten vakaró, rühes hamisítóhoz fordulva, kérését egy ironikus jókívánsággal nyomatékosítja: „Felelj, ha örök időnkig / sohsem kívánsz kifogni karmaidból.” Majd Beatrice a Paradicsomban, látván, hogy Dante félszeg tisztelettel önözi Cacciaguidát, mosolyog „mint a hölgy, aki köhintett, / mikor elcsattant Ginevra csókja.” Vagyis huncut és csalafinta, mint a regényben Meleagant udvarhölgye, Guinevra és Lancelot első szerelmi duettje alkalmával. Kétségtelen, Dante soha nem felejté tudatosítani, hogy ő a túlvilágon van; hogy a fény nélküli világban, a szörnyű szakadékban, a kárhozattal észvesztő borzalmak között bolyong, s ezért időről időre ilyen felkiáltásokban tör ki: „Ó mily igaz vagy, Isten nagy hatalma! / Bosszúddal a bűnöst hogy etlalárod”; „Ó Nép, mely mindennél lejjebbre szállott! / olyan helyen vagy, melyről szólni is rossz / mért nem lettél inkább juh, kecske, állat.”; máshol kijelenti, hogy a „sebhedt sokaság” láttán „megrészegedtek” szemei, s már „csak pihenni és csak sírni vágytak.”; s hogy még mindig „borzadok, ha csak emlékeimben látom.”. A Paradicsomban a boldogok rózsája előtt igyekezőven lefesteni a végtelen erőt, amely a látvány hatására átjárta és elragadta, egy hasonlattal él. Rómát és a város házait és épületeit megpillantó északi barbárok ámulatához hasonlítja – intenzitásában mégis nagyobb – csodálatát, majd így folytatja: „én, aki földről égbe, silány / időből értem örökkévalóba, s az igaz néphez – Firenze után / mély bámulattól voltam elfogódva!” Ám nem lehet nem észrevenni, hogy ez az elragadtatás az istenibe ki van ugyan mondva, de nincs megjelenítve, továbbá, hogy a rettegést kifejező felkiáltások véletlenszerűen ismétlődnek, és a Pokol borzalmainak eszméje, nem azok átélése sugallja őket; így meglehetősen ridegek, főképp ha ahhoz a meghatódottsághoz hasonlítjuk, amely Francesca jelenlétekor Dante szívébe hatol és megfékezhetetlenül növekszik egészen az ájulásig. Egy francia katolikus szerző egyik munkájában azt a kérdést vetette fel és

vizsgálta, hogy „vajon Dante jobb emberként tért-e vissza a túlvilágról”. A kérdésre nemleges választ adott, mert – mint mondja – Dante a Pokolban gyengéden tekint a csábító bűnökre, és semmiféle megbánást nem tanúsít saját vétkeivel szemben; majd a Purgatóriumban, jóllehet szerencsésen átesik egy formális vezeklésen, ám valójában a földi dolgokra gondol, és inkább tűnik kíváncsisággal teli megfigyelőnek, semmint vezeklőnek; végül a Paradicsomban érdekes kurzusokat kereső diáknak látszik. A francia szerző így egy szeszélyes pszichologizáló vizsgálat formájában, anélkül hogy észrevenné, a miénkkel egyező végkövetkeztetésre jut: az *Isteni Színjáték* lírájának domináns költői motívuma valójában nem a túlvilág ábrázolása.

Másfelől meg kell engednünk, hogy Dante valóban a túlvilágot kívánta bemutatni, sőt nagyon valószínű – mint a *Vita Nuova* egy vagy két helye alapján nem csak feltételezni, hanem bizonyítani is lehet, – hogy ez volt a költemény elsődleges terve és intenciója. Hasonlóképp világos, hogy Dante bizonyos értelemben be is mutatta a túlvilág három országát: megfestette a Poklot, a Sión hegye alatt a Föld közepéig terjedő tölcészerű hasadékot, amelyben kilenc lefelé szűkülő, további bugyrokra és gyűrűkre osztható kör található, s amely folyókat, erdőket, pusztákat, szakadékokat, kastélyokat és romokat rejt magában. Megrajzolta továbbá a Purgatóriumot, a Sión hegygel ellentétes féltéken fekvő szigetet, melyen egy hatalmas hegy magasodik, felosztva egy sziklás heglábra, amely az Antipurgatórium, hét körre, és egy erdőre, amely eredetileg a Földi Paradicsom volt. S a Paradicsomot kilenc égre bontotta, melyek a Hold, a Merkúr, a Vénusz, a Nap, a Mars, a Jupiter, a Szaturnusz, az Állócsillagok ege, a Kristályég (avagy első Mozgató), s végül az Empíreumban székel az Isten, a mozdulatlan Mozgató. E bugyrokba, körökbe, egekbe helyezte a kárhozottak, tisztulók és üdvözültek csapatait: a Pokolban a közönyösöket a tornácra, az eredendő bűn alól fel nem oldozottakat a Limbusba, majd a valódi kárhozottakat a többi körökbe és bugyrokba a három bűnös hajlam – mértéktelenség, erőszak, csalás – szerint, melyeket úgy csoportosított tovább, hogy a kéjvágyók, torkosok és fösvények csapataitól ereszkedünk le az árulókig. A Purgatórium hegyének alján, az Antipurgatóriumban a megátkozottak és megtérni késlekedők vannak, míg mindenki más a hét kör valamelyikében található, a hét főbűn sorrendjének megfelelően. A Paradicsomban a *caritas* fokainak doktrínája vagy a teológális és kardinális erények elmélete alapján az üdvözültek kapnak helyet, érdemeik és az ebből következő boldogságuk mértéke szerint. És ezt a hármas birodalmat úgy ábrázolta Dante, hogy önmagát mint utazót vagy szemlélőt képzelte bele, akit először Vergilius, majd egy kis szakaszon Vergilius és Statius közösen kalauzol, és akinek aztán a Földi Paradicsomtól az Empíreumig Beatrice, végül az Empíreumban Szent Bernát lesz a vezetője. De mit hozott létre Dante egy ilyen leírással, amely nyilvánvalóan megtalálható az *Isteni Színjátékban*, sőt minden más alapjának tűnik a műben?

Költészetet bizonyosan nem, hiszen már leszögeztük, hogy ehhez hiányzik az elengedhetetlen életrehívó költői motívum. De – ahogy mondani szokás – tudományt sem, mivel a tudomány fogalmakat dolgoz ki vagy tényeket közöl vagy

osztályoz vagy absztrakciókat alkot; vagyis bármilyen formáját tekintsük is, mindig kritikus és nem engedi, sőt elnyomja és kiiktatja a képzelet működését. Csakhogy itt a képzelet a legfontosabb erőként jelenik meg, és egy ugyancsak gyakorlati tevékenységet visz véghez: olyanná formálja tárgyát, hogy az a fantázia segítségével magába rejtse a túlvilág, az öröklét fogalmát. Dante művét ezért legkifejezöbben talán „teológiai regénynek” vagy „morális-politikai-teológiai regénynek” mondhatnák, a „tudományos” és „szocialista” regények mintájára, melyeket a miénktől nem túl távoli időben is írtak, sőt a mai napig írnak, s melyeknek célja, hogy mások számára befogadhatóvá és kívánatossá tegyenek valamit, amiben a szerző hisz és reménykedik. Ezek a képzelőerő segítségével mutatják be, hogy milyen hatásuk lesz majd e vágyott és elérni kívánt tudományos felfedezéseknek, vagy hogy hogyan fogja megváltoztatni az életkörülményeket az új szociális elképzelések megvalósítása. Változott a világ és az emberek érdeklődése, s mára a természet- és a társadalomtudományok kapták azt a helyet, amit egykor a teológia és a lélek megváltásának kérdései foglaltak el. Teológiai regényt ma már nem írnak, de a közép-kor folyamán jó néhány napvilágot látott (ide tartoznak részben az úgynevezett „víziók” is), és Dante műve, ha nem is az utolsó, kétségkívül mind között a leggazdagabb, legnagyobb és legjobban felépített. A mindent átható vallás sajátosságai, valamint Dante morális és politikai célkitűzései következtében e teológiai regény – mint már utaltunk rá – egy morális és politikai utópiával is társul.

Erthető, hogy Dante, miután e célt tűzte maga elé, megpróbált pontos és koherens keretet adni elképzeléseinek, és valóságúen kívánta bemutatni fantáziája alkotásait, s ebben még a csodás események bevezetése is segítségére volt, hiszen olvasói és ő maga is hitt bennük. És úgy látszik, mindez olyan jól sikerült, hogy kialakult egy legenda, mely szerint Dante valóságosan is végigjárta a Poklot és a Purgatóriumot, majd, legalábbis extatikus állapotban betekintést nyert a Paradicsomba. A korabeli kommentátoroknak hangsúlyozniuk kellett, hogy Dante „költőként” írta a művét. A modern értelmezők is, akiknek erre már nincs szükségük, gyakran csodálkozásukat fejezik ki a történet valóságú ábrázolása miatt. De hogy a túlvilági helyszínekre, az utazás módjára és időtartamára, valamint a megfigyelt jelenségekre vonatkozó aprólékos leírások, továbbá azok az értekezések, melyekkel az elképzelt dolgokat valós eseményekként mutatja be, annak lennének bizonyítékai, hogy maga Dante is reális tényekként kezelte saját képeit és valamiféle hallucinációban alkotott volna; nos ez semmiképpen sem megengedhető, még ha állították is néhányan. És nem azért megengedhetetlen egy ilyen feltételezés, mert Dante zsenialitását vonná kétségbe, és szellemi nagyságát csökkentené, s ezzel tiszteletlen lenne vele szemben, hanem mert valójában elmentmond a költő lelki és szellemi tisztánlátásának és tudatosságának. Továbbá e feltevés szükségtelen is. Az említett teológiai, tudományos, szocialista regények mindig aprólékosan és pontosan ábrázolják az elképzelt világot, hiszen ezt követeli meg célkitűzésük: ezért lehetséges, hogy még a XIX. században is voltak e könyvek olvasói között olyanok, akik a veronai asszonyokhoz hasonlóan valóság-

gosnak gondolták a fantázia képeit, és biztosra vették, hogy létezik Utópia és Csodaország, és felvonták a vitorlákat, evezőt ragadtak, hogy elérjék az ígéret földjét és a boldogság szigeteit.

Az *Isteni Színjáték* szerkezetéről, vagyis e szerkezet alapját képező teológiai regényről szóló értekezésekből nőtt ki a Dante-irodalom egyik jelentős vonulata, amely a tanulmányok számát tekintve már vetekszik az allegóriákat kutató szakirodalommal, és amelyet a három ország „fizikai” és „morális topográfiaja” névvel szoktak illetni. Mivel ezt a szerkezetet Dante létre akarta hozni és létre is hozta, s könyvében meg is jelenik, ezért természetesen az értelmezőknek kutatniuk és magyarázniuk kell. Továbbá hasznos is, hogy megrajzolják, mint ahogy már meg is rajzolták, a túlvilág térképét és földrajzát; hogy megállapítsák az utazás időtartamát; valamint hogy leírják a Pokol törvénykönyvét és a Paradicsomban az érdemeknek megfelelő jutalmak rendszerét, hiszen így az olvasók (akiknek általában csak hozzávetőleges és zavaros képük van e szerkezetéről, hiszen kevéssé érdekli őket,) világosan fogják látni e kérdést. Ugyanakkor ismét és ezúttal nyomtatékosan meg kell ismétetni, hogy óvakodjunk a túlzásoktól, és emlékezzünk arra, hogy ezek pusztán a dantei képzelet termékei, és nincs nagy jelentőségük, főleg számunkra, hiszen nekünk egészen más elképzelések vannak a fejünkben. Az álmokkal és a fantazmagóriákkal pedig jobb nem fárasztani az embereket. Már Della Casa is arra figyelmeztet a *Galateo*ban, hogy az álmok előadói „untatnak másokat, és amikor oly nagy hévvel mesélik, és csodaként írják le azokat, szinte szívlagyulást kap, aki hallgatja őket”. Úgy véljük, időpocsékolás és bosszantó dolog arról vitázni, hogy Dante hét, kilenc vagy tíz napig volt-e a túlvilágon, és hogy a Paradicsomban huszonnyolc, negyvenkettő vagy hetvenkettő órát töltötte el, s hogy pontosan mikor is jutott be oda, még dél előtt vagy csak utána. De a dantisták arra készítetnek, hogy e helyütt újra és még erőteljesebben felhívjuk figyelmüket megközelítéseik módszerellenességére, és hogy elmagyarázzuk, jelen esetben miben is áll hibájuk. Bármennyire pontosan és részletesen ábrázolt is Dante, művében maradtak hiányosságok, és bármennyire is figyelmes volt, néhol mégis ellentmondásos a költemény szerkezete. (Talán azért van ez így, mert – mint néhányan állítják – nem volt alkalma egy utolsó áttekintésre, nem tudta a hosszú ideig és különböző események hatása alatt írt költeményt egy általános revízió alávetni). Ha műve filozófiai és kritikai indíttatású lett volna, úgy ezeket a hiányosságokat ki lehetne egészíteni, és az ellentmondásokat fel lehetne oldani, miként tesszük azt a filozófusok írásaival, amikor újra felvetjük a problémákat, folytatjuk a kutatást, és rámutatunk a feltevésekből adódó logikai következményekre. Ám mivel az *Isteni Színjáték* a fantázia terméke, így az is a fantázia birodalmába tartozik, ami nincs kimondva a műben, és ezt logikailag nem lehet kiegészíteni, s az ellentmondásokat sem lehet feloldani, hacsaknem folytatni akarjuk a képzelet munkáját – ez esetben viszont csupán alap nélküli légvárak születhetnek, mivel számunkra már nem léteznek azok valós készítmények, melyek Dantét műve megalkotására sarkallták. Ezzel a logikai képtelenséggel általában

nem számolnak a dantisták, s íme (csak néhány példát említve) arról vitáznak, hogy vajon Dante miként ért az Akheron egyik partjáról a másikra; vagy hogy hová jutnak majd a Limbusban lévő gyermekek és erényes pogányok lelkei az utolsó ítélet után, és hogy a Földi Paradicsom „isteni erdeje” lesz-e végleges lakhelyük. Hasonló „kérdés”, hogy Uticai Cato miként lehet a Purgatórium őre, mivel amikor meghalt – fél évszázaddal Krisztus megtestesülése előtt –, még a Purgatórium nem is létezett. Ezért feltételezhető, hogy a közbülső időt a Limbusban töltötte, és csak ezután emelték ki onnan. Csakhogy Cato nem ismeri Vergiliust, ezért azt kell gondolnunk, hogy a Limbusban különböző társaskörök és klubok működnek, s hogy Vergilius és Cato két különböző klubnak volt tagja; vagy úgy okoskodhatunk, hogy Cato, a purgatóriumi felvételétől eltelt évszázadok alatt már elfelejtette antik társának tetteit és nyelvezetét. És máris egy újabb problémába ütközünk. Catót vajon üdvözültnek tekinthetjük-e vagy sem; mi lesz vele az utolsó ítélet után: „szép lassan visszafordál majd a Limbusba”, vagy a Paradicsomba jut? De ha a Paradicsomba jut, hol lesz ott a széke? Ehhez hasonlóak az úgynevezett „dantei kérdések”, és a szemléltetett módon tárgyalják és oldják meg ezeket, úgyhogy érdemes inkább hallgatni róluk.

Am a hév, mellyel a három ország fizikai és morális szerkezetét kutatják, felvet egy még súlyosabb problémát; egy hibás előítélethez vezet. Eszerint a kutatók eredményei segíthetnek meghatározni, megérteni és élvezni Dante művészetét és a mű három részének sajátos jellemzőit, valamint megvilágítják az egyik részből és jelenetből a másikba való átmenet okait. E megközelítés végül odáig vezet, hogy a túlvilági „történetet” „költői történetként”, az említett szerkezeti összekötő elemeket pedig művészi bravúrként fogják fel. De mivel az általunk nagy vonalakban vázolt szerkezet életrehívója nem a költői motívum, hanem egy gyakorlati és didaktikus szándék, így az nem jelölheti a mű egyes részeinek sajátos költői jellegét, sem a poétikai szituációk közötti átmeneteket. A szerkezet – jellegénél fogva – a költészettől idegen, strukturális okokra visszavezethető összefüggésekkel szolgál. Minden olyan próbálkozás, amely ezen okokat esztétikai szükségletként próbálja bemutatni, csakis az elmeél hasztalan fitogtatása lehet. A három cantica költőisége nem vezethető le a három országot érintő utazás fogalmából, amely szerint az emberiség és az egész emberi fajt jelképező Dante kilépne a félelem és a bűnök miatt érzett lelki gyötrelem állapotából, és a megbánás, a vezeklés segítségével elérné a boldogságot, a morális tökéletességet. Mindez valójában a teológiai regény egyik eleme, és nem a mű költőiségének forrása. A velencei fegyvertár leírásának nem az a célja és nem az a költői indíttatása – miként néhányan gondolták –, hogy Dante a csalók énekében a buzgó iparos szorgalom bemutatásával ellenpontozza a csalók gonosz törtetését. Vergilius előadása Mantova történetéről pedig nem az igazságot feltáró történelmi tanulmány, amely a mágusok és boszorkák hazugságaival szemben hangzik el. És a felfedezőként megtett utolsó hősiesség útját elmesélő Odüsszeuszhoz sincs semmi köze a hamis tanácsadóhoz, holott azok között bűnhődik. E jelenetek mindegyike önmagában

áll, és önmagában egy költemény. S a költőiség mögött felsejlő szerkezetet nem tekinthetjük a mű „technikai elemének” sem, hiszen a technika (ezt el kellene végre ismerni) vagy nem része a művészetnek, vagy beleolvad a művészetbe. Csakhogy az *Isteni Színjáték* szerkezete nem olvad össze maradéktalanul a mű költészetével, lévén más pszichológiai szükségletből születik. Helyesebb az a megközelítés, amikor a mű szerkezetét egy festményt vagy több képet magába foglaló kerethez hasonlítják. Ám ez azt a veszélyt rejti magában, hogy túlságosan is nagy esztétikai értéket tulajdonítunk a szerkezetnek, hiszen a képkeretet a festménnyel együtt szokták megtervezni és művészien megalkotni, hogy harmonizáljon a képpel, és még tökéletesebbé tegye. De itt valójában nem ez a helyzet. A képes beszédnél maradván, a szerkezetet leginkább egy hatalmas és masszív épülethez hasonlíthatnánk, amelyre már felkúszott a növényzet, ágakkal, levelekkel, virágokkal borította be, s már csak a fal egyes pontjain látszanak az eredeti nyers és durva vonalak. Elhagyva immár a metaforát, a költészet és a szerkezet kapcsolata egyszerűen egy teológiai regény, vagyis egy tanköltemény és az azt alakító és folyamatosan megszakító költőiség kettőssége. E kapcsolat megtalálható más költői művekben is, leginkább Goethe *Faustjában*, melyet történelmi okok miatt sokszor hasonlítottak a *Színjáték*hoz, mondván, az egyik a középkor, a másik a modernitás gondolat- és érzésvilágának a summázata. Ugyanakkor egy ilyen összevetés segítségével beláthatjuk a két, ugyancsak különböző alkotás művészi hasonlóságát is: ez abban áll, hogy mindkét műben egy konceptuális vagy didaktikus, tehát a költészettől idegen összefüggés kapcsolja egybe a részeket.¹

Tagadhatatlan, hogy a teológiai regény néhol, bizonyos értelemben elnyomja a költői szárnyalást, miként ezt a kelleténél többször tapasztalhatjuk is. Példák nélkül is világos ez, amikor Danténak tisztán informatív részeket és felfejthetetlen allegóriákat kell beillesztenie a műbe. Hasonló a helyzet, amikor az autonóm művészi értékkel és költői jelentéssel bíró szereplők és jelenetek elveszítik integritásukat, és arra kényszerülnek, hogy bizonyos információk és egyes doktrinális magyarázatok előadói vagy hátterei legyenek. Farinata például félreteszi megvetését és félbeszakítja a megkezdett hazafias és politikus beszédét, és elmagyarázza a kárhozottak jelenbe és jövőbe látásának korlátait. Matilda tavasztündérből szolgálólánnyá és engesztelő rítusok vezetőjévé válik. Vergilius és maga a főszereplő Dante alakjai is olyannyira alá vannak vetve a történet szükségszerű és tekervényes folyásának, hogy, ha jellemüket a mű egészének alapján próbáljuk meghatározni, akkor egy változatos és az első megjelenésükkor kirajzolódó jellemrajzzal nem mindenben egyező képet kapunk – Vergilius nem csupán a mennyei hölgyek küldötte, s Dante sem egy egyszerű bűnös, aki készségesen és bűnbánóan lép a tisztulás útjára. Szintén a teológiai regény nyomása eredményezi, hogy bizonyos szituációk folyamatosan ismétlődnek a műben, s noha Dante

¹ Saját tanulmányomra utalok: *Goethe*. Bari, 1921. (2. kiadás.)

megpróbálja ezeket változatossá tenni, mégsem sikerül feloldania a monotonitást. Ilyen például a purgatóriumi lelkek ámulata, amikor megpillantják, hogy Dante alakja árnyékot vet, vagy ilyenek a magyarázatok, melyeket Vergiliusnak időről időre elő kell vezetnie. Egy helyütt már-már el is veszi türelmét, és úgy tesz, mint a régi anekdotában az a jóember, akinek olajfolt volt a ruháján, és ezt mindenki szóvá is tette, úgyhogy amikor újból összefutott valakivel már kérdés nélkül is felelt: „Ne is szólj, tudom, hogy olajos a ruhám!"; Vergilius ugyanígy: „Kérdés nélkül megvallom, mi a titka: / emberi test ez, melyet láttok itt, / mely a napfényt a földön meghasítja.” Végül, nem szaporítván tovább a szót, a teológiai regény nyomásának tudható be a jelenetek és párbeszédok határozott és nyers lezárása. (Ezért mondják viccesen, hogy Dante szereplői „angolosan”, udvariaskodás nélkül vesznek búcsút egymástól. Elesebben fogalmazva, Dante „bélyeget nyom” szereplői homlokára, és már megy is tovább.) Azt mondhatnánk tehát, hogy a teológiai regény természetéből következő sajátosságok miatt, vagyis a „művészet fékje” miatt, a Pokol ábrázolása túlon túl sűrített és feszes, a Paradicsomé pedig túlon túl hömpölygő.

Másfelől viszont meg kellene említeni, hogy ez az enciklopédikus, túlvilági séma szabadságot is biztosít Dante hatalmas területeket bejáró képzeletének; és hogy a szerkezet nyomásának egyúttal jótékony hatása is van, ami abban nyilvánul meg, hogy Dante költészete a szükségszerűség jegyeit veszi fel: a költőiség áttöri a szerkezeti vázat, és legyőzi az útját álló akadályt, s ezzel még erőteljesebbé és még szenvedélyesebbé válik. Amennyiben valaki nem hisz (s voltak ilyen hitetlenek) a költői alkotófolyamat valóságosságában és szükségszerűségében, s azt nem túl fontos játéknak és ügyeskedésnek tartja, akkor a teológus és politikus Dante költői hevületénél, ennél a sziklák és kövek között is utat vágó és hömpölygő, költői véna-szülte folyamánál keresve sem találhatna jobb alkalmat az elmélkedésre. És e folyam olyan erős, hogy behatol a sziklák és kövek legkisebb hasadékába is, és habzó hullámaival és vízfátylával úgy borítja be az alpesi tájat, hogy már nem is látszik más, csak a víz áradása. Dante költészete – amikor már mást nem tehet – élénk fantáziával színesíti meg az aprólékos fejtegetéseket és a történet informatív és didaktikus elemeit; sőt a tudós költő gyakori történelmi, mitológiai és asztrológiai magyarázatait is áthatja a költészet emelkedett és fenséges hangja.

A fentiek értelmében szerkezet és költészet, teológiai regény és líraiság elválaszthatatlanok Dante művében, ahogyan elválaszthatatlanok a költő lelkének összetevői, melyek mindegyike meghatározza és involválja a többit is. Ebben a dialektikus értelemben a *Színjáték* bizonyosan egységes alkotás. De akinek a költészethez szeme és füle van, az a mű folyamán észreveszi, hogy mi strukturális és mi költői. E kettősség más költők műveiben is – például, mint mondtuk, Goethe *Faustjában* – hasonló módon van jelen, ám teljességgel hiányzik Shakespeare legnagyobb drámáiból, ahol a szerkezet vagy váz a költői motívum szülötte, s így ott nincs költészet és szerkezet, hanem minden homogén, – úgymond minden költészet.

Igaz azonban, hogy szokás egyfajta közhelyes csodálattal emlegetni és dicsérni a *Színjáték* „építményét”, a vonalak szépségét, az arányokat, a harmóniát és a

három ország fizikai és morális szerkezetének matematikai összhangját: végeláthatatlan szóáradatuk tárgyául Dantét választó előadók kedvelt kérdése ez. S így végül odáig jutnak, hogy a költemény szerkezetének „esztétikai szépségéről” kezdenek beszélni, olyasfajta járulékos szépségről, amit a költészet csupán magába ötvöz. S ezt némelykor így nevezik: „magának a dolognak” a szépsége. Többek között egy híres olasz költőnek és dantistának azzal sikerült elszegényítenie és szétapróznia a *Színjáték* költőiségét, hogy először a „nem drámai” részletekben felfedezett néhány, a mű hatalmas tengeréből kihalászható „igazgyöngyöt”; majd pedig dicsérni kezdte az „eszme költészetét” a „valaha írt és írandó legpoétikusabbat”, a túlvilági utazást. Erre nem tudunk mást válaszolni, mint-hogy nincs a dolgoknak költészete, csak a költészetnek van költészete; és hogy a dolgok költészete legjobb esetben is egy könnyed beszédmód lehet, de semmi képp sem eredményezhet kritikus gondolkodásmódot.

A *Színjáték* szerkezetét hasonló csodálattal szokták a gótikus katedrálisok építményéhez hasonlítani. Már a párhuzam története is érdekes, hiszen a XVIII. században vezették be, hogy a dantei művet mint durva, nyers, barbár és „gótikus” alkotást becsméreljék; majd a romantika vallásossága és középkorimádata épp ellenkező értelemben elevenítette fel ugyanezt a párhuzamot. Erre viszont azt kell mondanunk, hogy a katedrálisok azok katedrálisok; maguk is költemények, nem pedig költemények vázai. A gótikus épületek egy új érzékenység kifejezői, amely az istenség új eszméjéből, az ember és az Isten, a menny és föld viszonyának új felfogásából születik. Dante ugyanígy egy új érzékenységet fejezett ki a költészetével, s nem pedig egy absztrakt sémával. Másként felvetve talán mégis célravezető lehet egy ilyen összehasonlítás: érdemes a gótikus építészetet nem kialakulásakor és fénykorában, hanem hanyatlásakor, változásakor vizsgálni, tehát Dante korában, hiszen ekkor ugyanaz a szellemi megújulás hatja át, amely Dante lelkét is megérintette. Ebben az időben a gótikus épületek szobrai és freskói saját hangsúlyt és jelentőséget kapnak, holott eredetileg csupán az épület szelleme által meghatározott és az építészeti vonalak harmonikus rendjébe ágyazódó díszítőelemek voltak, s nem rendelkeztek autonóm művészi értékkel. Ennek következtében a katedrálisok új, világiasabb külsőt mutatnak, amely már a Reneszánszot előlegezi.² Dante költeményében ugyanígy átértelmeződik a vizionárius költészet, és általában véve, a középkori aszkétikus és misztikus irodalom.

Úgy tűnik, ezzel megvilágítottuk, hogy miként kell szemlélni, és hogyan kell értelmezni az *Isteni Színjáték* szerkezeti vázát. Vagyis nem szabad tiszta költészetként felfognunk, de nem is vethetjük el, mint hibás költészetet: tiszteletben kell tartanunk, mint Dante felfogásából adódó gyakorlati szükségszerűséget, ám a költőiséget máshol kell keresnünk. Tiszteletben kell tehát tartanunk e szerkeze-

² A kérdésről újabban kiváló tanulmányt közölt M. DVORÁK: Idealismus und Naturalismus in den gotischen Skulptur und Malerei, in: *Historische Zeitschrift* 1918. 119.

tet, nem úgy, ahogy a dantisták teszik, akik kíváncsi és tolakodó szemekkel fürkészik, és végül – akarva vagy akaratlan – tréfálkoznak rajta, s Vergilius „rendőri felügyeletéről”, Dante „alpinizmusáról” és hasonlókról értekeznek. Ne a szerkezetre, hanem a költészetre figyeljünk, s úgy olvassuk Dantét, ahogy a naiv olvasók – teljes joggal – olvassák; vagyis ne törődjünk a túlvilággal, még kevésbé a morális felosztásokkal, és egyáltalán ne foglalkozzunk az allegóriákkal, viszont élvezzük a költői leírásokat, amelyekben összesűrűsödik, kikristályosodik és kifejeződik Dante ezer úton járó szenvedélye. Azt mondják majd, miként már mondták is, hogy ezzel Dante értékét kisebbítjük, de épp az ellenkezője igaz: vagyis, hogy növeljük, hiszen így Danténak mint költőnek a nagyságát hangsúlyozzuk. Azt mondják majd, miként már mondták is, hogy ezzel Dantét profanizáljuk, mert megfosztjuk a vallásos gondolatától; de ez sem igaz, mert csak azon vallásos, politikai és egyéb gondolataitól fosztjuk meg, jobban mondva csak azoktól tekintünk el, melyeket nem sikerült átültetnie a költészetbe, abba a költészetbe, amelyben – a legkülönbözőbb formákban – még akkor is él egy hatalmas, komoly és őszinte vallásosság, amikor nincs is kimondva, hiszen élt Dante lelkében, noha más érzésekkel együtt és azokban feloldva. Végül azt mondják majd, miként már mondták is, hogy ezzel tagadjuk a dantei költészet egységét; de ez a legkevésbé sem igaz, hiszen csak a költészetten kívül, a fogalomban és az absztrakta sémában keresett egységet tagadjuk; következésképp elvetünk minden régi és új vitát a fogalom egységéről, a cselekmény és a főszereplő egységéről, és arról, hogy van-e egyáltalán ilyen egység, s ha van, akkor Dante-e vagy mégsem ő stb. A dantei költészet igazi egysége a *Színjátékot*, s nem az egész életművet író Dante költői szelleme. S a három főrész sajátos költői vonásait sem lehet fellelni a Pokol, a Purgatórium és a Paradicsom fogalmainak elemzésével, csakis az egyes canticák változatos költészetének vizsgálatával, hiszen a mű mindegyik – önmagában is változatos költőiséget mutató – főrészének van egy jellegzetes és a többitől eltérő lírai karaktere, ugyanúgy, ahogyan egyazon költő három kötete is különbözik és mégis egységes, mivel az egyes költemények valamiféle belső rokonság miatt vannak bennük egybegyűjtve.

Dante költői szellemét és annak sajátos vonásait úgy definiálhatjuk a legkönnyebben és legcélravezetőbben, ha újraolvassuk a művet, csokorba gyűjtjük a főrészek legfontosabb költeményeit és költemény-csoportjait, majd meghatározzuk azok eltérő inspirációját és kidolgozását.

(*Benedetto Croce: La struttura della „Commedia” e la poesia. in: Benedetto Croce, La poesia di Dante. Laterza, Bari, 1922., 52–71.*)

Fordította: Mátyus Norbert

Giuseppe Ungaretti három előadása Dantéről¹

ELSŐ BEVEZETÉS A COMMEDIÁHOZ

[1938]

Az okok, amelyek a XX. századot Dantéhoz közelebb vitték, meglehetősen különbözőek és sokfélék. A romantika új érdeklődést hozott Dante költészete iránt. Vegyük számba ennek néhány okát. Először is, az Isteni Színjátékot, mint a humanista korszak legjelentősebb irodalmi szövegét, a romantika elutasította. Másodsor, a korai neolatin irodalmak összehasonlító vizsgálatában Dante művének alapvető fontosságot tulajdonítottak. Továbbá az Isteni Színjátékban dúló nagy szenvedélyek miatt a romantika felfogásában a művet teljesen áthatja a természet rejtélye, abban az értelemben, amit a romantikusok tulajdonítottak a természetnek, a népnek és a rejtélynek. A romantika korszakában Dante fantáziáját legendásnak tekintették, mivel a romantika, amely a középkori történelmet különösen kedvelte, a középkorban csupán olyan legendákat látott, amelyek a középkor történelmét a kor ízlése szerint alaposan eltorzították. Mármost, ha a romantikus szerzők bármelyikét tekintjük, akár a legmérsékeltebbek közül, akik kifejezőmódjukban fegyelmesebbek, hűvösebbek, tudatosabbak, klasszikusabbak akartak lenni, mint például Leopardi vagy Stendhal, akkor azt látjuk, hogy szövegbe öntött látomásaik, minden stílusbeli visszafogottságuk ellenére, hallucinációnak tűnnek számunkra, és rögeszmeként vésődnek belénk. Különböző műveiben a romantika a nagy jelentőségű fordulatok évszázadaira hivatkozott (és erre a francia forradalom és Napóleon hőstettei egészen közeli példákkal szolgáltak), ugyanakkor azonban megpróbált sajátos, egyéni tapasztalatainak börtönébe zárkózni. A romantikus szerző nem fogadta el azt, hogy énjét a történelem egy kis darabjának tekintse, amelybe az egész történelem bezúdulhat, mint ahogy egész életünk egyesül vérünk minden cseppjében, hanem saját énjét tekintette egy olyan történelemnek, amely önmagában a kezdet és a vég, és minden, ami személyes tapasztalatán túlmutatott, és amiről gőgösen nem akart tudomást szerezni, érthetetlennek tűnt számára. Az emlékezet érzéki csalódássá, a történelem pedig legendák viharos forгатagává változott számára. A romantikus szerző énje végül ketreccé vált, tele vadakkal, amelyek széttépték őt, miközben

¹ Giuseppe Ungaretti egyetemi előadásainak szövegéből először jelenik meg Magyarországon három rövid részlet, melyek eredeti kiadásban a nemrég megjelent *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni* című kötetben (Milano, Mondadori, 2000) találhatóak. – *A szerk.*

állatszelistítőként azzal áltatta magát, hogy megtalálta a paradicsomi ártatlanságot. Ez már csak az ártatlanság illúziója volt, ő pedig ott állt, megfosztva mindenétől, ami sajátja, még tapasztalataitól is, melyek vadul ellene fordultak. És íme, mi maradt a vallások újra megtalált ártatlanságából: egy szegény áldozat ártatlansága.

Fordította: Rónaky Eszter

MÁSODIK BEVEZETÉS A *COMMEDIA*HOZ

[1938]

A Pokol első két éneke, mint azt már elmondtuk, tulajdonképpen előszó az *Isteni Színjáték*hoz.

Mindenekelőtt ebben a két énekben jelölődik ki az az alapvető szerep, amelyet Dante, Vergilius és Beatrice követ majd a műben.

Dante rögtön úgy jelenik meg, mint aki egy olyan keresztény társadalmat interpretál, amely céljai, azaz a tökéletes poétikai szépség, a szentség és a tiszta értelem elérésére törekszik mindenáron.

Az egyén cselekedetei tehát Dante szerint mindig három felelősségi fokozatba sorolhatók: az egyéni felelősség, ami az egyén önmagával szembeni felelőssége; a társadalmi és történelmi felelősség, illetve a legmagasabb fokozat: az egyén felelőssége Isten, a mindennek felett való előtt.

Ennek megfelelően minden emberi cselekedet háromféle viszonyrendszert hoz létre, ezek tudatosodása révén válik az ember egy értelmesebb lényé, és ezáltal kerül egyre közelebb Istenhez, az istenihez, amely par excellence a mértéket, a harmóniát és az egységet jelenti.

És íme, amikor a tudat, illetve Dante szavával az értelem, szóval, amikor az értelem kiszabadul dermedt álmából az ember lényében, akkor ez még nem aktív értelem (azzá csak a második ének végén válik), ekkor még csak felfedi magát az ámuló költő előtt, akit tűzbe hoz saját ámulata, és kész követni ezt az értelmet. Aktívvá az értelem rögtön ezután válik (és ez a második ének nagy részének témája), amikor szembesül az ember kicsinységével és a nagy vállalkozás nehézségeivel, eltelve félelemmel.

Az első ének nagysága és költői szépsége pontosan ebben a folyamatban van, ahogy az értelem felfénylik az ember előtt.

Sajnos önök nem eléggé jártasak filozófiai kérdésekben (azért mondom, hogy sajnos, mert akkor sokkal de sokkal könnyebb dolgom lenne), ezért meg kell állnom, hogy elmondjam önöknek, mit értünk értelem alatt, a szó arisztotelészi és tomista értelmében, amit Dante adott neki. Értelem alatt mértéket, kapcsolatot, arányt, harmóniát kell érteni, következésképpen azt a szellemi tevékenységet, amely a legnagyobb szépségre és legnagyobb jóságra, a legfelsőbb intellektusra utal, és saját cselekedeteit az emberiségnek a művészetben, az erkölcsben és a tudományban szerzett tapasztalata szerint ítéli meg, és amely ezáltal arra törek-

szik, hogy a költészetben, az erkölcsben és a gondolkodásban magasabb szintre jusson. Láthatják tehát, hogy Dante számára költészet, erkölcs és tudomány eltérő értelemmel bírnak, ám ugyanazon szellemi aktus részei. Jegyezzék meg, hogy Dantét pontosan ez az egység létrehozására irányuló erőfeszítés teszi a legnagyobbá az összes költő között. Az egység pedig az abszolútumból ered, és ez minden jelentős mű esetén így van. Dante univerzumában a pokol legmélyétől a legmagasabb egekig mindent egyetlen szigorú mérték szabályoz és irányít. Dante számára ez a mérték az isteni, más talán ideálisnak nevezné.

Ma azt mondanánk, hogy Dante intellektuális költő volt. Az intellektualizmus szó körülbelül húsz éve bukkant fel, és a kortárs európai költészet egy különleges irányzatát jelölte, amelynek számos bírálója és legalább annyi méltatója volt. Erről azonban nem ma kell beszélnünk. Amit Önöknek szem előtt kell tartaniuk, és amiről mindjárt ejtünk néhány szót, az az, hogy Dante költészete az emberiség tapasztalatának minden szintjét bejárja, a kezdetlegestől a legműveltebbig, és pontosan azért tud végighaladni az összes fokozaton, mert Dante az embert nem egy tökéletes lénynek mutatja be, hanem egy tökéletesedésre képes lényként, hibáin és természetesen emberi mivoltán keresztül: az értelem útjain halad előre, „még mint romlandó testnek viselője” halad a halhatatlanság földje felé.

Kezdém: Ó, költő, vezető barátom!
vizsgáld erőmet, vajjon tehetős-e,
mielőtt útra mernéd bízni bátran.
Te regélted, hogy Silviusnak őse
még mint romlandó testnek viselője
lett halhatatlan dolgok ismerőse:
(*Pokol*, II, 10–15.)²

Fordította: Rónaky Eszter

A POKOL NEGYEDIK ÉNEKE
[1938]

A Pokol negyedik énekének jelentősége nemcsak a Pokol tornácának többé-kevésbé ortodox ábrázolásában rejlik (bár sokan így tartják), más okok miatt is fontos ez az ének, melyeket hamarosan látni fogunk.

Mindenekelőtt az emberi nem egységének a fogalmánál kell megállnunk, hiszen ez nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az állam egységessítő jellegét megértsük, azaz a keresztény államét, melynek az a küldetése, hogy az évszázadok során

² in: *Dante összes művei*. Magyar Helikon, Budapest, 1962. 555.

kidolgozza az emberiség egyesítését, hogy aztán a földön létrehozza Isten országát, és az isteni igazságszolgáltatás mintájára működő igazságszolgáltatást.

Az Ótestamentum szerint, melyet Dante jó katolikus módjára hűen követ, Isten Ádámon keresztül ígéretet tett az embernek, a bűnbeesést követően, hogy egy napon eljön majd egy Messiás, akiben azonosul az isteni és az emberi, és hogy attól a naptól fogva az ember, a Messiást követve hozzáláthat a keresztény állam létrehozásához a földön. Tehát nem csak az egyház létrehozásához, hanem a keresztény államéhoz is, ez Danténál nagyon világos meggyőződés, és jól látszik, hogy e két dolgot Dante élesen elkülöníti egymástól: az előbbi az örökkévalóságra irányul, az utóbbi az evilágira. Ezt az ígéretet Isten Ádámnak tette, tehát az Ádámtól származó emberiségnek, és nem egy kiválasztott népnek.

Mármost, a Genézisben olvasható az az epizód is, amelyet a nyelvek, illetve a bábéli torony zűrzavarának nevezünk, amelynek következtében az emberiség a legkülönbözőbb irányokba szóródott szét. Az embereknek csak egy kis csoportját tartja egyben a megváltás ígérete, a többiek teljesen elfeledik azt, és ezzel súlyos bünt követnek el, ami miatt majd a megváltást követően nem részesülnek a paradicsomi boldogságban. Isten azonban rájuk is bíz egy feladatot: a jóra kell törekedniük, emberi eszközökkel, ezáltal kell egyesíteniük az embereket, a lehető legtöbb emberre kiterjeszteni a jóra való hajlamot, és előkészíteni Jézus eljövetelét.

Dante magasztalja az anyaságot, tiszteli Elektrában, hisz Dante szerint tőle származik Róma törzse Aeneástól Augustusig, tiszteli Cornéliában, valamint Laviniában, Aeneas jegyesében, Lukréciaiban, Júlában és Marciában. A nő családi hivatásához Dante szerint egy politikai funkció is tartozik, a buzdítás és a hősi példamutatás, amelyet nagy becsben kell tartani, nem csak Camilla, Penthesiléia vagy Elektra esetében. Dante az állam politikájára bízta a közegészségügy feladatát, és az egészségügy igaz tudóit tartja nagyra, és nem a kuruzslókat; a jogtudósokat, a történettudósokat, a mértantudósokat, a fizikusokat és a filozófusokat tartja nagyra, tehát azokat a funkciókat, melyek az államhoz, és nem az egyházhoz tartoznak. Legjobban azonban Arisztotelészt tiszteli, aki a negyedik énekben váratlan megjelenésével azonnal kitűnik társai közül.

Dante hosszasan sorolja azokat a neveket, melyek mind arra utalnak, mint már mondtam, hogy az egész antik világ úgy működött a világi szférában, hogy Róma legyen annak mozgatórugója és központja. A felsorolásban szereplő arab nevek is a görög-római világ fényének erejét jelzik, szerepük nem más, minthogy a középkor figyelmét e fényre irányítsák, és hogy visszaszerezzék a görög-római civilizáció számára az állam-modell egyesítő funkcióját (ezt tanúsítja Vergiliusz jelenléte), illetve hogy megerősítsék, hogy az az állam soha nem halt meg, és hogy az új állam felépítése több szempontból is jó útemben halad. Csak amikor világossá vált, hogy a tiszta emberi tudás legerősebb fénye és legvalóságosabb jele a hit, melyre az embernek szükségszerűen kell törekednie minden erejével, ha az istenihez hasonló igazságszolgáltatást akar megvalósítani a földön, ekkor egyesülhetett az embernek ez az új tapasztalata a régivel, és csak ekkor fejleszthette azt tovább.

Dante felsorolásában a dicső emberek nevei között, akik az „ős kastély”³ meghittségében és a „lángban (...), mely legyőzte a homály egy karéját”⁴ az antik világot jelképezik, szerepel három muzulmán arab neve is: Saladin, Avicenna és Averroès. A három arab név felidézésével Dante mindenekelőtt azt a hálát igyekszik kifejezni, amellyel a Nyugat tartozott az araboknak, hiszen az arab humanizmus tette lehetővé ebben az időszakban, hogy a Nyugat az antik tudás néhány fontos szövegét megismerhesse, illetve a hatalom utáni vágy fontosságát erősíti meg ezáltal a politikában, és azt az állam kialakulására vezeti vissza. Saladin hódításainak és expanziós törekvéseinek, illetve a muzulmán birodalmak rendkívüli fejlődésének köszönhető azon tudományok virágzása, amelyeken keresztül Avicenna és Averroès előtt megnyílt az út az antik orvosi gondolkodás tanulmányozására, illetve Arisztotelész műveinek közvetlen megismerésére.

A felsoroláson keresztül Dante a hatalom utáni vágyat helyezi előtérbe, és ezt Elektra anyaságának magasztalásával kezdi. Nézzük végig, melyek azok a nevek, melyeket Dante, a „hatos társaságon”⁵ túl felsorol.

Dante tehát a rá jellemző ábrázolóerővel és dinamizmussal úgy mutatja be az antik világot a negyedik énekben, hogy élesen elkülöníti egymástól azokat, akik küldetése az Istenbe vetett hit fenntartása, azoktól, akiknek a feladata biztosítani az emberiségnek a jóban való növekedését a földön. És nem csak azért teszi ezt, mert ez megfelel annak, amit kora az antik történelemről tudott és hitt, hanem mert így akarta érthetőbbé tenni a számára olyan fontos különbséget földi hatalom és lelki hatalom, Egyház és Állam között.

A kereszténység ideje akkor jön el, amikor az emberek pusztán emberi eszközökkel létrehozta egy „karéjnyi” fényt a túlvilág sötétségében (a kép Dantéé), és amikor kiérdemlik tehát, hogy mindörökké békében élvezzék ezt a fényt, ami olyan magas és végtelen a sötétség szirtjén, hogy az Istennek nem marad más, minthogy felfedje magát az emberek előtt, akik olyan közel kerültek hozzá, pusztán saját erejükből. Természetesen az antik állam örökre a sötétség boltozata alatt marad bezárva, sötétségbe zárt fényként, hiszen a sötétséget csak az isteni oszlathatja el, és ez lesz az új kor.

Milyen csodálatos ezeknek az embereknek az ereje! Mennyire érződik, hogy közel van a Humanizmus!

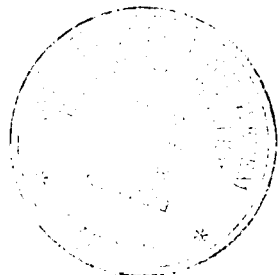
(Giuseppe Ungaretti: Vita d'un uomo. Saggi e lezioni. /a cura di Paola Montefoschi/. Mondadori, Milano 1999., 1050–1058.)

Fordította: Rónaky Eszter

³ in: *Dante összes művei*. Magyar Helikon, Budapest, 1962. 565.

⁴ i. m. 564.

⁵ i. m. 567.



GIANFRANCO CONTINI

Dante-értelmezés

Az alábbiakban olyan valakinek az őszinte lelkiismeretvizsgálata következik, akinek némi felelősség, talán az átmentő szerepe is jutott a Dante-kutatásokban. S akinek így azzal az egyszerű, ugyanakkor durva kérdéssel kell kezdenie, hogy egyáltalán olvassák-e még az *Isteni Színjátékot*. Persze nem iskolai kötelező olvasmányként, vagy azért, mert az általános műveltséghez tartozik, hanem olvasás-e egy olyan ember örömteli, szabad választásából, aki elhatározza, hogy újra végighalad a történeten egyik énekről a másikra, aki, miközben bizalmát az elbeszélőbe helyezi, maga is résztvevője lesz a játéknak, s értő befogadója az előre elkészített meglepetéseknek. Pontosan úgy, ahogy naponta megesik a homéroszi eposzokkal, az *Aeneisszel*, az *Őrjöngő Lóránddal*, a *Don Quijotéval*, a *Jegyessel* és a múlt század összes nagyregényével, az *Eltűnt idő nyomában*nal és az *Ulyssesszel*. Nem kétlem, hogy a válasz összességében tagadó lesz, másfelől viszont afelől sincs kétségem, hogyha felütjük a könyvet, vagy felidézzük a kívülről ismert részeket, a sorok szinte minden szava azonnali és váratlan jelzésekkel teli, magával ragadó, ellenállhatatlan erővel ragad meg bennünket.

A tercínák „vidám” hömpölygésében, az eszkatológikus kaland olajozottan gördülő folyásában a nagy szekvenciák feloldódnak és kissé megcsöndesednek. A márványszavak, melyeket évszázadok véstek a nemzet tudatába, szétáradnak és megenged a nyomásuk. De ha az olvasó ilyenkor lelassít, habozik és lényegében ismét a kedvelt részletek kiválasztásához tér vissza, rögtön érezheti, hogy csikorgogni kezd a képzelet foga, és kezd összeroskadni a szavak erejének súlya alatt. A rajongóknál az epizódokra tördelés felülkerekedik a folyamatos olvasaton.

A „libretto” tehát nem ér többé semmit? Ismerjük el, hogy túl sokat is, akárcsak egy olyan szál, amely ugyan foszladozik, de nem szakad szét. És nem kizárólag, vagy nem csupán, ideológiai okokból. Korunk vallásos olvasója, ha útmutatóra van szüksége hitigazságok tekintetében, biztosan szívesebben nyúl X. Pius katekizmusához, s elvárja egy keresztény műtől, hogy tükrözze a keresztény erkölcsöt, mint mondjuk a *Jegysek* (annál is inkább, s erre még visszatérünk, mert a *Színjáték* szándéka szerint nem „egy jobb élet”, hanem egy itteninél jobb élet felé irányul). Csak villanásszerűen és elvértve térhet el az okfejtés menete a hivatalos tanítástól. A test feltámadását tárgyaló egyetlen kézikönyv sem hatol annyira a „kemény magba”, mint ezek a sorok (*Pd.* XIV 64–65):

nem magukért tán, de apáknak-anyáknak
kedvéért és mind, akiket szerettek.

Mindenesetre tény, hogy a történet főszereplője, az a személyiség, aki az egyik legújabb tanulmány szerint kettős arculatú: kifejezhetetlen egyéniség és általában vett ember, nem szerepel tetszetős, utánozható helyzetekben. Sajátságos, de teljesen a költő érdeme: a látomás annál közelebből érint bennünket, minél magasabbra emelkedik az utazó. S ezekben a tömörebb szférákban, ahol hangsúlyt kapnak a mellékes epizódok, a költő elmondja, ki is ő, találkozik családfája őseivel, többé-kevésbé megünnepeli saját születésnapját, s eközben csupán Ádámmal és az egyházatyákkal társalog, majd a messzi hagyott bolygót teszi szemlélődés tárgyává. De melyik a normális regisztere? Ott van az az élénk, megkönnyebbült sóhaj a *Purgatórium* elején, amely oly tisztának tűnik, és az is, ti. mert elszakadt minden sorsközösségtől, amely a pokol elképzelt gyötrelmeihez kötötte. Mégis, ne bízzatok túlságosan azokban az elbűvölő szittyókban, melyek ugyan meghajolnak, de meg nem törnek a hullámverésben: hiszen csodát rejtenek; bár Vergilius keze kitépte, ismét csak ugyanúgy újjászületik „az alázat virága”, minél békésebbnek tűnik a táj, annál inkább utal a csodára. Megszakadó és újra folytatódó olvasatunk regisztere elválik az elbeszélés regiszterétől.

Akkor tehát Dante költészete nem annyira a könyv lapjain, ahol a költői anyag lefut és lebomlik, mint inkább a memóriában él, amely megállítja rémületes erejét és újra mozgásba hozza. Minden valamirevaló olvasatnak tabula rasá-t kellene nyitnia a kritikátörténetben. De határa van az előzmények bűnös figyelmen kívül hagyásának. És nincs kibúvó, el kell ismernünk, aki bármiféle dichotómiát alkalmaz a *Színjátékban*, lényegében a crocei „struttura contra poesia” megközelítés előtt tiszteleg. A Croce-tanulmány, szándékától függetlenül, akadémikuskodó értelmezések kellemetlen áradatát indította el (legtöbbjük azt célozta, hogy újra bekapcsolja a poesiát az ún. struktúrába). Mindez mégsem feledteti, hogy a Croce-tanulmány volt az első lépés a mű modern megértése felé, és – nem félek leírni – lényegre törőbb volt, mint az egész évszázados hermeneutika együttvéve. Croce ízlésének gyakorlati aspektusát kell látni abban, ahogy megnyerte Dantét a líraiság számára, ugyanakkor az önálló költői utak és a túlradó érzelmek elemzése ma már kevésbé aktuális: ma, amikor a modern irodalmat egységesen a líra és a narratíva összeolvasztásának kísérlete foglalkoztatja, egészen az olyan fordulatokig, mint „És én azt mondtam neki...”, „És ő azt mondta nekem...”, „Én azt válaszoltam neki...”, amelyek, ha idézni akarjuk egy mulatságos jelentésüket, eszünkbe juttatják a mai amerikai regény „mondta ő.. mondtam én...” kitételeit és ehhez hasonlókat. Itt szintek találkozása és súrlódása jön létre, amely újraéleszti a kettős regiszter crocei problematikáját. Ezzel kapcsolatban Croce-nak az a fő gondja, hogy megtalálja az előzményt a „rendszer” és a költészet ellentétében, melyet egy német romantikus javasolt. Azonban Croce distinkciója határozottan felülmúlja a hasonló megközelítéseket, különösen felülmúlja De Sanctis híres értelmezését, aki, miután elválasztotta a „szándékolt világot” a „tényleges világtól”, kész volt megvédeni Dantét akár magával Dantéval szemben is, és elméleti alapot nyújtott ahhoz a többé-kevésbé mindig gyakorolt módszerhez, amely a költői

egészből kiszakított epizódok elemzésére szorítkozik. Croce érdeme, hogy az elutasított részt úgy minősíti, hogy ami más, mint a poesia. Croce helyesen mondja ki, hogy „szerkezet és poesia, teológiai regény és líra nem választhatók el Dante művében”. Mégis Croce metaforáinak térhez kötöttsége, amely megnyilvánul saját gyakorlatában és az őt követő értelmezésekben, végül is odavezet, hogy ténylegesen elválasztja a költői részeket és a strukturális, nem költői részeket, miközben össze akarja állítani a lírai részek végső, teljes jegyzékét. Csakhogy egy efféle művelet nem mindig vihető végbe. Croce példájában a négy csillag lehet a négy fő erény, de „a költészet síkján nem jelentenek mást, mint a csodálkozás meghatottságát és az elragadtatást, melyet a váratlan, gyönyörű látvány ébreszt”. Szövegileg úgy van pontosítva a négy csillag, hogy azokat „nem látta más még, mint Ádám s a párja”, vagyis senki a látvány legelső, közvetlen befogadásának pillanatán kívül. És mindenekelőtt a „poesia – non-poesia” elválasztás nem szükségszerűen az írás két sora között jön létre, hanem a globális történéssé és pontos kimondás között.

Ha tehát az ellentét nem annyira gondolati váz és költői tárgy, mint inkább olvasási mód és olvasási mód között van, a tisztán térbeli értelmezésnek helyt adó metaforák helyett talán kívánatosabbak a matematikai képletek, melyeket a folyamatosság vagy a megszakítottság, illetve a sebesség ihlet. A lassítás lerögzíti a találékonyságot, a fokozatos gyorsítás kiemeli annak termékenységét, ugyanakkor megtalál egy határt a „libretto” tökéletes folyamatosságában, amely hangsúlytalan ott, ahol nem feltétele a költészetnek. Ezért jó lenne, ha beszélni lehetne a költészet halmazállapotairól (ahogy az anyagnak van szilárd és folyékony halmazállapota). Dante kultúrája erősen tiltotta neki a közvetlen állásfoglalást, az egyedi ötletek önálló értelmezését. De éppen a nagy költő sajátsága az, hogy túllép a kulturális kötöttségeken, miközben határtalanul széles margót hagy az együttműködésre a jövő kultúrájával. El kell ismernünk, ahhoz, hogy eltemessük a kettős regisztert – amely egyfelől áll egy tőlünk csaknem teljesen idegen ideológiai részből, másfelől egy számunkra csaknem teljesen elsajátítandó képi-verbális részből –, nem nyújt segítséget egy megfelelő párhuzamos, mert csak azt érzük el vele, hogy eddig ismeretlen formában újra felvetődik Dante egyedülálló-ságának unalomig felemlegetett képlete.

Más szóval, ha létezik valamilyen kritériuma annak a vitatott kategóriának, amilyen a költői nagyság meghatározása, nos, ez a kritérium nem lehet más, mint a fordíthatóság: fordíthatóság különösen az egyik kulturális rendszerből a másikba. Ahol egyik sem akarja abszolutizálni saját fordíthatóságának a körét. Mégis, ha Dante dimenziói túléltek a romantikusok drámai-érzelmi olvasatát, még inkább érintetlenül hagyja őt egy nyelvészeti olvasat. Különben egy efféle „beavatkozás” nem téveszti szem elől azt, hogy fordít. Tudja, hogy olyan szinte szálloigévé lett csodálatos sorok, mint „örök nimfák közt Triviát nevetni”, metaforák és utalások diszkurzusához kapcsolódnak, alá vannak nekik rendelve, s éppen ez óvja meg őket a széttördelelő esztéticizmustól. Az „elragadtatás”, amelyről Croce beszélt, megfelel a szöveg egyik – változó – halmazállapotának.

Az, hogy a *Színjáték* igazi helye a memóriában és nem a könyvben van, a sérített filológia tételének tűnhet. Be kell vallanom, a könyv bálványozása igen kezdetleges kinyilvánítása lenne a hivatásomhoz való hűségemnek, mivel számomra az a jó filológia, amelyik elismeri az egyes szövegek sajátos szituációját. Ha a memória olyan, hogy megengedi a dantei szöveg aprólékos rekonstrukcióját, ahol minden rész beleilleszkedik a megjelölt rendbe, s hozzá mindig izgató újszerűséggel, akkor a memória a filológia szükségszerű tárgya. A filológia nem semleges az értékekkel szemben, nem helyezi magát azok fölé, így nem vonhatja ki magát az ámulat alól, melyet az a ritka elmésség és megingathatatlan tudatosság vált ki, amellyel a költő lépésről lépésre érvényt szerez a lehorgonyzás szükségességének. Nos, ha ez a feltevés akárcsak egy szikrányit is közel áll az igazsághoz, némileg tükröződnie kell technikai szinten is. Senki sem gyanítaná, hogy a *Színjáték* inkább a szájhagyomány által, mint írásos úton terjedt el. Tény, hogy a dantei poéma – még sokkal inkább, mint bármelyik más villámgyorsan elterjedt mű – tele van olyan variánsokkal, melyeket lehetetlen visszavezetni a kizárólag írásos hagyomány „függőleges” ésszerűségére. Olyan nem nyilvánvalóan hibás variánsokban, mint „e durerò quanto il moto /mondo lontana” vagy „anche di qua nuova schiera /gente s’auna” egymással nem illeszkedő kapcsolódások teremődnek meg, mintha egy sor kódex állott volna a másolók rendelkezésére, melyek közül kedvükre választhattak. Hasonló esetekben a probléma megkerülését, ill. kibúvó keresését jelenti az, amikor a kéziratokat vegyes kiadványok mércéjével mérik, amelyek a maguk stílusához illesztenek és megfertőznek több hiteles példányt (e helyütt eltekintek attól a hipotézistől, ami szerző által beírt variánsokat tételez fel. Ez olykor talán használható, de még nem eléggé kidolgozott: Domenico De Robertis hipotéziséről van szó, melyet az *Új élet* versei kapcsán fejtett ki). De ehhez az szükségeltetnék, hogy az összes kérdéses kódex felelős jegyét viselje a kritikai szándéknak. S mivel ez nagyon ritkán fordul elő, arra kell következtetnünk, hogy az aszimmetriák úgy keletkezhetek, hogy a szájhagyomány belefónódott az írásos hagyományba, vagyis a kódexmásolók másoltak, de, ahogyan mi is tennénk, emlékekkel teli memóriával. Így sugározhatott szét és ugyanígy, a másolók közreműködésével, születhetett nem kevés variáns. S ha ezek a variánsok végül is nem olyan számosak, ahogy a mű népszerűsége megkívná, erre azt mondhatnánk, hogy noha a szöveg tág teret kapott minden olasz emlékezetében, mégis annyira differenciált, annyira megismételhetetlen és – itt a helye a kifejezésnek – annyira emlékezetes nyelvi töltéssel rendelkezik, amely lefékezte az utánzó helyettesítés spontán folyamatát. Az emlékezetbe való bevésődés az objektív memorabilitás történeti visszatükröződése: az a bevésődés, melyet kispolgárok és kézművesek anekdotakincse megjelöl Dante legendájában. S itt még szerkesztői variánsokra is jut hely: „verssorait (Dantéit) össze-vissza keverte, a szöveget hol megnyirbálva, hol meg hozzátéve”, mondja Sacchetti kovácsa, majd „Éfféle gyít nem én tettem bele”, adja Dante szájába a számárhajcsár a soron következő novellában.

A memória-memorabilitás egyenlet népi, élő tanúkkal rendelkezik a kovács és a számárhajcsár személyében, viszont elkerüli Dante soron lévő életrajzírójának figyelmét, aki azt a tompa dicsőítést képviseli, melyet az írástudatlanságból épp hogy kikerült firenzei kereskedőnemzedékek kínáltak fel Danténak. Ezek a kibírhatatlan szatócsok közvetítői annak, hogy Dante és az ő hatalmas szinkretizmusa mennyire végletes tud lenni a szélsőségekben, de képtelenek felfogni Dante valódi népszerűségét, valódi bölcsességét. Valódi népszerűség ez, amely vad kromaticitást, fokozódó hullámokban gyorsuló ritmust hoz magával, vagyis olyan, mint egy ária, majdnem azt mondtam, úgy Verdi stílusában. S másrésztől valódi bölcsesség ez, mert éppen ahol Dante formai energiája a legáttörőbb, ott nem maradéktalanul tiszta abban az értelemben, hogy nélkülözné az elődöket és a szabályokat, hanem beilleszkedik az olyan igények közé, amelyekkel a „verselő” állnak elő a „poétákkal” szemben (ahogy az *Új élet* nevezi őket). Mégis mit jelent Danténak a klasszikusok hagyatéka, „a hosszú tanulás” és Vergilius *Aeneise* iránti „hő szeretet”, mely neki „anya” és „dajka” volt? Ha két csoportban összeszedjük a retorikai alakzatokat és a stílusmódozatokat (így, többes számban) és összehasonlító gyűjteményben leprésseljük őket, az nem haszontalan, de nem segít a kérdés lényegének megválaszolásában. A klasszikusok tanítása ugyanis Dante számára teljességgel mondandójuk tekintélyében áll, annak egyszerre új és meghatározó voltában, idézhetőségében, memorabilitásában. Klasszikus az, akitől, legalábbis az értők kiválasztott körében, megváltoztathatatlan szavakat lehet nyerni, mivel hitelesnek találja őket saját, noha még kezdő költői tapasztalatában. Ha példát kellene felhoznom az említett körre, nem találnék megfelelőbbet és találóbbat, mint Montaigne és Sainte-Beuve. Nagy irodalmárok, sőt példásak ők, de másodrangúak költői termésüket illetően, akik a költészet langymelegében éltek. A klasszikusokat, különösen a latin költőket és közülük is legelsőként Vergiliust, egyszerre jellemzi az összeforrott szövegi építkezés, valamint az a tulajdonságuk, hogy kis részletekben idézhető, s a részletek rögtön teljes értelemmel megszilárdulnak. Ha vesszük ezeket a kifinomult szavakat: „*amica silentia lunae*”, egy tökéletesen megjelenített, varázslatos éjszakai képet kapunk, még ha a szöveggörnyezetet tekintve az *amica* szónak taktikai kicsengése is van – ti. katonai küldetésre alkalmas időjárás jelez –, melyet az idézett szókapcsolatban a természettel való érzelmi összhang helyettesít. Ám éppen a visszaélésben, az utánzó olvasat kiterjedésében, annak lehetőségében, hogy önálló fordításoknak szolgáljanak alapul, ebben áll a klasszikus költők vitalitása. S ha ismételtetjük „*maioresque cadunt altis de montibus umbrae*”, szinte magunk előtt látjuk a szemközti hegyre árnyékot vető hegygerincet, amely egyúttal kifejezi nem is annyira egy nappal, mint inkább egy évszak visszavonhatatlan végét, még ha az eredetiben a kevésbé síri, kevésbé gyászos tempó a befejező sort jellemzi is.

Különösen jellemző Dantéra, hogy úgy használja a klasszikusokat mint idézet-tartalékokat: ebben áll az *Aeneis* anyasága. Természetesen ez a művelet nála kevésbé kitapintható. Valójában a klasszikusok szóraktáiraival folytatott kereskedésének igazi minőségére elsősorban magából a dantei termésből következtethetünk. Ti.

idézhető sorok terméséből, amelyek nem egy kiváltságos, hanem egy szélesebb közönséghez szólnak nem abban az értelemben, hogy ellentétben állnának a kifinomult értőkkel és elutasítanák őket, hanem amennyiben az értőket is besorolják és alávetik – Dante mindent átfogó, pluralisztikus mentalitásának jellegzetes mozdulatával. Következésképp ő nem utánoz, hanem újrateremt és felmagasztal egy kitárulóban, nem pedig bezárulóban lévő ontológiai helyzetet. A reneszánsz értelemben vett utánzás programja ugyanis még ezt követi, vagyis utólagos, az „egyszer már volt” közegében mozog, amikor beilleszt egy sor variációt, ahol a formai kapcsolatok újraalkotásában megcsodálhatjuk a retrospektív ügyességet. Egy egységesülő, etimológiailag egyszólamú világban a variánsok mindig alapvetően csatlakozó variánsok, akkor is, ha statikus értékkel bírnak, vagyis a mű belsejében vannak, és akkor is, ha dinamikus értékkel bírnak, vagyis a kidolgozás folyamatában vannak. Meggyőző időbeli folyamatossággal ez fordul elő elsőként Petrarcánál, majd a petrarkizmusban és később a latin humanizmusban. Mivel a komikus stílus dantei módszere túlmegy a megelőző tapasztalatokon anélkül, hogy szétrombolná azokat, szükségszerűen ebben gyökereznek a petrarcai stílus premisszái is, vagyis a stilnovista Dantéban, aki kidolgoz egy behatárolt, zárt és viszonylag személytelen nyelvezetet, úgy értem, egy korporatív és csoportnyelvezetet, amely formailag a lovagi hagyomány barázdájában húzódik meg. Ahol Dante a legfenségesebb és legvilágosabban klasszikus, ott feltételez egy nyitott világot, és azt a képességet, hogy verbálisan rögzíteni tud bármilyen tapasztalatot, amely ellenáll a ritmus lassulásának egészen a rögzülésig: tehát kitűnően idézhető. Ebből a szemszögből Dante *auctoritates*-teremtő. Kulturálisan Dante középkori ember, számára (akár a kinyilatkoztatott igazságtól elvonatkoztatva is) a szentencia, a bölcs mondás az, amiben felhalmozódik az emberi tudás, amely nem kevésbé (és mindenesetre előbb) szolgál ismeretforrással, mint a gondolkodás és a közvetlen tapasztalat. De egy kikötéssel: ti. Dante ahelyett, hogy arra szorítkozna, hogy besorolja és magyarázza a klasszikusok mondásait, ahogyan az iskolákban volt szokás, ő megalkotja saját szentenciáit, és ugyanazt a törvényhozói pecsétet üti összes költői megnyilatkozására. Tiltakozása „nem vagyok Aeneas, sem Pál”, jelentésében az *ellenkezőjét is* mondja, hogy ti. paradigmája a „híres bölcs” és az Írások vitathatatlan tekintélye és kiszámíthatatlansága. Nyelvileg már az akar lenni és az is: próféta és klasszikus.

Ha ez Dante klasszicitása, kezdésként vegyünk idézetek fordítását, ahol a versengő szándék egyenesen egy kissé szűkre szabott tömörségnek ad helyet. Expresszivitásában kirobbanó sűrítés van munkában, amely jót tesz a pontosságnak is, amikor az eredeti éppen Vergilius (*Pg.* XXII 40–41):

Perché non reggi tu, o sacra fame
de l'oro, l'appetito de'mortali?
„Mire nem viheted még, óh aranynak
átkozott éhe, a halandók vágyát?”

vagy pedig (Pg. XXII 70–72)

Secol si rinova;
 torna giustizia e primo tempo umano,
 e progenie scende da ciel nova.
 „uj remény ég;
 uj nemzedék jön, égből ereszkedvén;
 igazság és aranykor visszatér még!”

Emögött persze nem sértődött fogadás van, mint ami Davanzatit hajtja majd évszázadokkal később Tacitus felé, mert Dante ugyanúgy követi az azonosértékűséget, mint bármilyen nagy fordító. Például a *nova* és a *progenie* közti ünnepélyes távolság megfelel az eredeti szöveg egy másik helyén előforduló analóg áthelyezésnek, úgymint „*coelo demittitur alto*” vagy „*magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*”, ugyanakkor a *nova* és a *rinova* etimológiai rímelése megfelel az eredetiben a sor elejei ismétlésnek: „*Iam redit... iam nova progenies...*” és „*redit et Virgo; redeunt Saturnia regna*”. Nem fogadás szüli tehát az összevonást, hanem az a, merném állítani, nem egészen világosan felismert jelentőség, amely a *Színjátékban* a ritmusnak jut. Ennek köszönhető, hogy az olyan kiterjedt metrikai egység, mint amilyen a hexameter – ráadásul nem strófikus, hanem kötetlen, rímtelen hexameter – a dantei diszkurzusban leredukálódik egy viszonylag önálló egységre, mint amilyen az endecasillabo, ahol a szentencia nem lépheti át a tercina határait. Dante természetesen kevésbé alkalmazza a sűrítést, noha megtartja annak intenzitását, amikor a modell prozasztikus és fogalmi szerkezetű, mint amilyen, hogy egy jeles példát vegyünk, a Szentírás (*Pd.* XXIV 64–65):

fede è sustanza di cose sperate
 ed argomento de le non parventi.

Ha esetleg felmerülne a fordító ritmikai merevsége, ezt megcáfolandó, fontos kiemelnünk, hogy a prozasztikus minta is közrejátszhat abban, hogy a vers feloldódjon egy quasi-prózában. Ismert, hogy Francesca éppen egy auctoritást, Boetius („a te doktorod”) mondását idézi. Az eredmény pedig (*Inf.* V 121–123):

... Nincs semmi szomorítóbb,
 mint emlékezni régi szép időkre
 nyomorban...

A memorabilitás igazán ott pontos, és nem gyorsírás jellegű, ahol a súlypont tisztán a hangszínezet és a jelentés egymással összefonódó kapcsolatára van bízva, elkülönítve módosításoktól, szókihagyásoktól és mondattani csavaroktól (*Inf.* XXVII 110–111):

Ha győzni akarsz a pápai székben,
igérj nekik jót, tégy velük rosszat.

De az idézetek sorolása nem folytatódhatna tovább anélkül, hogy ne akadályozná gondolatmenetünk alapvető célját, vagyis azt, hogy leírjuk, ha nem átírjuk (és annál rosszabb neki, ha nem sikerül) a poéma visszatérő, állandó jegyeit; hogy előbányásszunk olyan ténytet, melyet nem egyik vagy másik passzus dokumentál, hanem a mű totalitása, s valósága abban igazolódik, hogy nyugodtan ráhagyatkozhatunk a nemzet emlékezetére.

Ez a kollektív emlékezet, amely folyamatosan átörökíti a megrázkódtatást, melyet a legelső olvasóba ütött bele a mondandó izzó vasa, nem csak igazi auctoritates-tól hemzseg, mint „Nessun maggior dolore”, „Seggendo in piuma”, „Sta come torre ferma”, hanem tele van a köznapi használat részévé vált fordulatokkal, metafora-darabokkal és találó szerkezetekkel, mint „mezzo del cammin” és „l’amor che muove il sole e l’altre stelle”, s ilyenek nagy százalékarányban fordulnak elő a dantei szövegben. Hogy csak az első énekre szorítkozzunk, olyan fordulatok, mint „selva selvaggia”, „uscito fuor del pelago a la riva”, „falsi e bugiardi”, „tremar le vene e i polsi”, „qui si parrà la tua nobilitate”, „color che son sospesi”, „la vostra miseria non mi tange”, „il ben de l’intelletto”, „dentro le segrete cose”, „sanza infamia e sanza lodo”, „a Dio spiacenti ed a’ nemici sui”, „sciaurati che mai non fur vivi”, „bianco per antico pelo”, olyan ismertté és megszokottá váltak, hogy egyenesen unalmasnak hatnak. De ahogy a teremtő képzelet szikrája már kihunytt nyelvünk sok megkövesedett részén, és mégis, ha megerőltetjük a képzeletet, újra felébredhet az elhervadt képek alkotó pillanata, ugyanúgy ismét bebizonyosodik, hogy milyen sok ellenállhatatlanul vonzó újdonság és eredeti éleslátás van ebben a sokszor szinte fárasztó örökségben azok számára, akik érintetlen értelemmel közelítenek hozzá. Persze az is igaz, annyi csorbíthatatlan, vadonatúj kincs rejlik még benne, amit még nem koptatott el a közismertség, hogy nem régen is megtörtént, hogy egy költő és egy elbeszélő ragyogó, friss Dante-idézzettel adott címet a művének: Giorgio Caproni *Il seme del piangere* című verses kötetéről és Vasco Pratolini (ezúttal az *Új élethez* visszanyúlva) *La costanza della ragione* című regényéről van szó.

Ha a nemzeti emlékezet (memória) a dantei szöveg objektív memorabilitásának szükségszerű következménye és lenyomata, akkor fel lehet tenni a kérdést, hogy a memória nem kezd-e hatni magára a szerzőre is. Curtiusnak köszönhetően ugyanis jól ismerjük, milyen Dante viszonyulása általában a „könyvhöz”, vagy mondjuk így, „memóriája” könyvéhez. Ezzel szemben a kritikusok kevesebb figyelmet szenteltek annak a kérdésnek, miként viszonyult Dante saját könyvéhez, és milyen szerepet foglalt el benne a memóriája. Stílus-katalógust hozzáértő illetékesek szoktak szerkeszteni, mégpedig heurisztikus célból (látni fogjuk, ez vajon érvényes lehet-e Danténál is), de talán kifizetődőbb egy olyan nyomozás, amely szerzőről szerzőre, vagy irodalmi társaságról irodalmi társaságra haladva akarja

megvilágítani annak természetét. Petrarcanál – miként általában az aulikus hagyományban, amelyből merít, így egyebek között éppen a dantei stilnovizmusban is – az említett katalógus egy zárt, felcserélhetetlen entitásokból álló világ leltára. S úgy van rendjén, hogy a petrarkista verseskötetek a *Rerum vulgarium fragmenta* légkörének variációját és meghosszabbítását adják (ennek még Leopardinál is van nyoma). Mindez azonban nagyon távol áll a *Színjáték* szerzőjétől, aki nyitott világban gondolkodik, és saját bűvópatakjainak újdonságára számít. Ezért gyanítani lehet, hogy ott, ahol Dantét ismétlik, kevésbé van szó szavak, szemantikai összefüggések és képek ismétléséről, mint inkább kapcsolódások, verstani helyzetek és sémák ismétléséről; mi több, ezek az ismétlések nem tudatos szándékból születnek, hanem önkéntelenül tisztelegnek az eredeti időtállósága előtt, s közben megújítják azt. Képek és szavak megszokott ismétlése jellemzi a szerény figyelmet érdemlő dantizmust, amely jelen van nem csak a legrosszabb Boccaccio fércműveiben és a Trecento sivárabb felében, hanem egy kevésbé elszomorító iparos szinten is, ott, ahol Monti legelteti a „kecskéit”. A dantizmus természetesen nem vehető semmibe, de érdektelen annak, aki a lényegét vizsgálja, ti. ahol Dante önmaga utánzója, imitátora. Dantét ismételni tehát épp annyira illetéktelen, sőt lehetetlen volt, amennyire szabad volt Petrarcat ismételni: az abszolút lényegéből következően szériát ismétlő és teremtő, és a szertelenség örömét leli az egyedülálló, páratlan gyümölcsökben. Ha nagy vonalakban be akarjuk mutatni Dante Dantén belüli visszhangjait, amelyek a maguk teljességében sokatmondók és nem igényelnének kísérelő szöveget, az egyetlen nehézséget az jelenti, hogy a szükség-szerűen szűk választékot oly módon tudjuk rendszerezni, hogy lehetőség nyíljon világos következtetésekre. Vágjunk bele.

Amikor Vergilius így magyarázkodik Catónak (Pg. I 52–54):

...Nem magamtól jöttem! válaszolta
égi hölgy szállt kérni, hogy ne hagyjam
egyedül ezt útján, a mély pokolba

akkor világos, hogy formai részleteiben az érvelés felidézi és visszatükrözi Dante magyarázkodását Cavalcante előtt (*Inf. X* 61–63):

...Nem a magam lelke kerget:
ez biztatott itt, ki iránt Gidód
tán megvetés volt, mit szívében rejtett.

Ha a *ki*, miként hajlamosak vagyunk hinni, Beatrice, akkor ő személyes identitásával is összeköt mondatlanilag ennyire hasonló tercinákat. Mi több, értelmet ad az átszatolásnak, amelynek révén a Vergilius–Cato kapcsolat párhuzamos lesz a Beatrice–Vergilius kapcsolattal. Vergilius ezt mondja Catónak (Pg. I 83):

viszek tőled köszöntést néki *Marziának*,

ahogy korábban Beatrice mondta Vergiliusnak (*Inf.* II 74):

gyakran foglak majd tégedet dicsérni *az Úrnak*

és Cato Vergiliusnak (*Pg.* I 93):

Elég már, hogy amit kérsz, Értte *Beatricéért* kéred,

és Vergilius Beatricéről (*Inf.* II 54):

oly szép, hogy kértem, parancsolna bármit.

A verbális hasonlóság, legyen szándékos vagy sem, itt és számos más esetben, pusztán a tematikai és ideológiai közelséget reprodukálhatná. De ha visszatérünk a kiinduló tercínához, pontosabban a középső sorhoz, amely a *per* (hogy) szócskával bevezetett mellékmonddal átcúsúszik a következő sorba (*Pg.* I 53),

donna scese dal ciel, per li cui preghi
égi hölgy szállt kérni, hogy ne hagyjam

az emlékezet tévedhetetlenül rábukkan egy teljesen más tercina középső sorára, amely mellérendelve az előző félsornak, melyet magyaráz, átgördül a következő verssorba (*Inf.* XXXI 76–78):

... Elli stesso s'accusa;
questi è Nembròt, per lo cui mal coto
pur un linguaggio nel mondo non s'usa.

Amiről itt szó van, az az olvasó emlékezete vagy a szerző emlékezete? Ti, aki felújítja azt a sémát, amely ez alkalommal egyáltalán nem az anyag visszatérését szolgálja, hanem egyfajta eredendő szervező rendszer jele.

Könnyen folytathatnánk a hasonló gyakorlatokat a mnemonikus szétszedésre. Ugyanabból a jól összekapcsolódó jelenetből a memória folyamatos emlékeket rakogat ki előre vagy hátra, úgy, hogy a visszhang vagy az előregzés irányában mozog. Vegyük a *Purgatórium*ból a zuhanó sas vízióját. A tercina indítása (*Pg.* IX 19–20)

in sogno mi pareo veder sospesa
un'aguglia...
egy aranytoollú sast láttam, kevélyet,
álmban az égen lebegni...

(és az előző tercina: „És amely óra tájban...”) előrevetíti egy másik tercina indítását, melyet szintúgy egy „Abban az órában, hogy...” szerkezet készít elő (Pg. XXVII 97–98):

giovane e bella in sogno mi pareo
 donna vedere andar...
*egy ifjú szép hölgy tűnt élém, bolyongva
 álmomban virágos réten...*

A tűz melege teszi (Pg. IX 33–36),

che converne che 'l sonno si rompesse.
 Non altrimenti Achille si riscosse,
 li occhi svegliati rivolgendo in giro
 e non sapendo là dove si fosse.
*hogy álmaimból fölrezzent pillám.
 Mint Achilles hogy szemét fölütötte,
 és csodálkozva hordta szerte körben,
 nem tudván, hol van, és mi van körötte.*

Ez a purgatóriumi ébredés párhuzamos a pokolbeli álmából való ébredéssel, különösen, ha megfelelő kihagyásokkal olvassuk (Inf. IV 1–4):

Ruppemi l'alto sonno...
 un greve truono, sì ch'io mi riscossi...
 e l'occhio riposato intorno mossi...
 per conoscer lo loco dov'io fossi.
*Mély álmom durván szakította széjjel
 egy súlyos dörgés, úgy hogy fölütődtem,
 mint akit erővel fölráznak éjjel:
 s szemem pihenvé, föltáruult előttem.*

Ellenben a *Non altrimenti...* (plusz mitológiai név) szerkezet egy egészen más emléket hív elő, az alábbi sorét (Inf. XXXII 130):

Non altrimenti Tideo si rose ...

A *Non altrimenti*-tulajdonnév sorrend teljesen egybevág azzal, amikor híres személyiség neve kapcsolódik a *dipartire* igéhez (Pg. IX 39):

là onde poi li Greci il dipartiro,

hasonlóképpen (*Inf.* XXVI 35)

vide 'l carro d'Elia al dipartire

vagy pedig (*Inf.* XXVI 90–91)

... Quando
mi diparti' da Circe...

Másrészről (*Pg.* IX 45)

e 'l viso m'era a la marina torto

merít abból a sorból (*Pg.* I 10), hogy

Ond'io ch'era ora a la marina volto,

mégpedig az *a la marina* szószerkezet azonos mondatbeli helyzete, és az őt követő kétszótagú szavak fonikai közelsége miatt. Az elemzést még hosszán lehetne folytatni, ráadásul úgy, hogy tetszőleges szövegrészt veszünk kiindulópontként. De az eddigiekből is levonhatjuk a lényegét, hogy ti. érdemes definiálni Dante emlékezetét: ez nem tisztán verbális emlékezet, melyet hasonló képek felelevenítése hoz mozgásba, hanem ritmikai alakzatok szerint szerveződik. Éppen a ritmusból kiindulva – a nyelvezet kettős, fonikai és szimbolikus természetének megfelelően – szükséges odacsatlakozni a mondandó mentális sémájához, ilyen vagy olyan mondatrészek értékéhez, a szó hangszínezeti megvalósulásához. Nem tudom eldönteni, vajon vizsgált tárgyunkban a nyelvezet szemantikai vagy zenei aspektusa van-e túlsúlyban, de – ha előre megjósolható is a gondolat megformálásának egyneműsége – mégis váratlan meglepetésként érhet bennünket a tisztán formai értékek intenzitása. Hogy megáll-e a lábán a fenti következtetésünk, még jobban kiderül akkor, ha nem csak véletlenszerűen kiválasztott részek elemzéséből, hanem egy ésszerűen rendszerezett, bár keretek közé szorított mintagyűjteményből indulunk ki. Ez esetben kézenfekvőbb tényeket vennénk alapul, mint amilyen a rímek újbóli felhasználása, vagyis ahol sajátos és egészen nyilvánvaló ritmikai egybeesések vannak. Például a *caldi* és a *geli* szavak (rímelve a *cieli* és a *si sveli* vagy *si risveli* szavakkal) abból a verssorból (*Pg.* III 31), hogy:

A sofferir tormenti e caldi e geli¹

¹ Ezzel együtt lsd.: „ne le tenebre etterne, in caldo e'n gelo” (*Inf.* III 87), vö. a vele rokon sort: „onde Perugia sente freddo e caldo” (*Pd.* XI 46). (Contini jegyzete).

átemelődnek abba a sorba (*Pd.* XXI 116), hogy:

lievemente passava caldi e geli.

Utalhatnánk még sok más részlet összekapcsolódására, melyet nyilvánvalóvá tenne a rímek akár futólagos olvasata is, mint *mondo errante, andavam forte, di giro in giro, la virtù che vole, con sì dolce nota* (vagy *dolci noti*), *tra cotanto senno* és még sorolhatnám. Ugyanilyen szembeszökő a sorkezdő formula megújítása, mint *Ma dimmi se tu sai, Non ti maravigliar* (vagy *non vi maravigliate*), *fannomi* (vagy *fac-cianli*) *onore*. De előfordulhat, hogy egy világos formula egy homályosabbhoz társuljon. Ha összevetjük azt a két sort (*Pg.* XIV 67):

Com'a l'annunzio di dogliosi danni

valamint (*Inf.* XIII 12)

con tristo annunzio di futuri danni,

olyan ritmikai sémára bukkanunk, amelynek állandóságát csak tovább fokozza az erős hangszínezeti töltés. Végül eljuthatunk ahhoz az újszerű megállapításhoz, hogy ti. az ilyenféle szókapcsolatok ritmikailag rögzített hellyel rendelkeznek. Amikor Guido Gozzano a *Signorina Felicità* híres verssorát írja:

Donna: mistero senza fine bello!

vajon a *Színjáték* melyik sorából merít? Abból (*Pg.* XX 12), hogy

per la tua fame senza fine cupa

vagy (*Pg.* XXXII 101)

e sarai meco senza fine cive

vagy pedig (*Pd.* XVII 112)

giù per lo mondo senza fine amaro.

Hozzátevé, hogy a *sanza fine* szószerkezet minden esetben a sorvégi kétszótagú jelző vagy állítmány előtt helyezkedik el. Gozzano nem egy adott verssort utánoz,² hanem egy ritmikai alakzatot, absztrakciót. Ilyen ritmikai absztrakció a *licito* szó rögzített helyzete azokban a sorokban, mint (*Pd.* I 55)

² Gozzano máshelyütt (*L'onesto rifiuto*) újraalkotja a dantei sort: „Non son colui, non son colui che credi” (*Inf.* XIX 62).

Molto è licito là, che qui non lece,

továbbá (Pg. VI 118)

Ma se licito m'è, o sommo Giove

(mindig a tercina elején). Vagy vegyünk egy másik, igazán bámulatos ritmikai absztrakciót, ahol a *spesso* szócskát leggyakrabban megelőző szó harmadik szótagon hangsúlyos (sdrucciolo): *una pegola spessa*, vagy *volgonsi spesso*, sőt szabályként sdrucciolo foghanggal:

nube lucida, spessa, solida e pulita
lampo subito e spesso a guisa di baleno,

valamint sorvégén

... una rena umida e spessa
... i vapori umidi e spessi
la selva... di spiriti spessi.

Itt teljesen nyilvánvaló, miért kell memóriáról beszélnünk. Ilyen ritmikai vagy egyenesen ritmikai-timbrikai szintézis kizárólag azért tud létrejönni, mert az egyébként a priori önkényes összekapcsolás, ha egyszer már sikerült, utánozhatónak bizonyult magának a kitalálónak. Az absztrakciós folyamat előrehaladtával tisztán nyelvtani szerkezetekhez érkezünk, amilyen pl. a szóismétléssel képzett felsőfok, mint *lento lento*, ahol a szerkezet zeneiségéből sokat elvesz a banális sorvégi elhelyezés, *bruna bruna, vago vago*, míg ez a zeneiség kiteljesedik a verssor belsejében, egy kétszótagú szóban, mint

e così chiusa chiusa mi rispose.

Ugyanez vonatkozik a kettős gerundiumra, amely látszólag tisztán nyelvtani szerkezet, esetleg a verssor elejére kerülve, mint

serrando e diserrando, sì soavi

vagy

provando e riprovando, il dolce aspetto;

míg a verssor belsejében, mint

sì che, pentendo e perdonando, fora

érvényesülhet az egymást követő, növekvő szótagszámú gerundiumok kifejezőereje. Valójában abban a két sorban, hogy

la notte che le cose ci nasconde

és

da essa, da cui nulla si nasconde

a rímelő szavak azonossága csak alkalom arra, hogy felfedezzük a ritmikai tagolás tökéletes azonosságát. A fenti néhány példa is elegendő arra, hogy felismerjük a séma, a nyelvtani szerkezet azonosságát, vagyis a kötőszó – névelő – főnév – melléknév – ige rögzített sorrendjét, valamint a szótagszám azonosságát az egyes szövegrészletekben, pl. az olyan verssorokban (mindkettő a tercina elején), mint

E quando il dente longobardo morse

valamint

Poi che la gente poverella crebbe.

Az pedig, hogy a *gente* rímel a *dente* szóval, csak a hangszínezet által nyújtott kellemes ellenpróba.

Észrevételeink utolsó csoportját azok a példák alkotják, ahol a verbális meg-egyezések különböző, sőt ellentétes szöveggörnyezetben szerepelnek. A „secondo regno” kifejezés, amely mindig sorvégén ismétlődik, egyszer a Purgatóriumot jelöli, egyszer a Merkúr egét.

... Notabil fien l'opere sue,
... *élete híres lesz e varázstól*

jövendőli Cacciaguida di Cangrande. Ez rögtön eszünkbe juttatja Guido da Montefeltro szavait:

... Le opere mie
non furon leonine, ma di volpe,
... *nem éltem*
oroszlánmódra, hanem rókamódra

ahol az egybeesés, amennyire szembeszökő, annyira kevésbé hízalgő a mecénásra nézve, vagyis akaratlan emlékezet idézhette elő. Vegyünk egy másik példát:

per entro il cielo scese una facella,
az égből íme egy tűzcsóva illant

aki a jámbor Gábrriel arkangyal. Ám kevéssel korábban azt olvassuk:

là onde scese già una facella,
 ... ártó
fénnyel egy fáklya tűnt föl...

aki nem más, mint a rettegett zsarnok, Ezzelinó. Miként azt a sort:

di quella spera ond'uscì la primizia,
*a körből, honnan az, kit Krisztus első
 világi helytartójaként hagyott*

vagyis Szent Péter leírását bizonyosan az emlékezet ásta elő (lsd. a *schiera – spera* rímpárt) abból a sorból, hogy

cotali uscì de la schiera ov'è Dido,
légben elválva Dido csapatától

ahol a két szereplő egyenesen Paolo és Francesca. Kell ennél több? Az a sor, amely Istent jeleníti meg az empíriumban:

sempre dintorno al punto che mi vinse,
így a Pont körül, mely engem legyőzve

azt a híres sort tükrözi vissza, amely az előbbi két bűnös lélek jelenetében található:

ma solo un punto fu quel che ci vinse.
de főleg egy pont lett, amely megejtett

S egy kicsit feljebb:

quanti son li splendori a chi s'appaia
ahány a fény, mely Belőle feltör

nyilvánvalóan az első éneknek ahhoz a sorához nyúlik vissza, hogy

Molti son li animali a cui s'ammoglia.
Sok állat van, kihez nősténynek áll.

Ezek persze határesetek, de világosan kidomborodik belőlük a significans túlsúlya a significatum fölött. S ebből levonhatunk egy még általánosabb következtetést. Fogadjuk el helyesnek Dante és Petrarca szembeállítását a De Sanctis által ajánlott „költő – művész” ellentétpárban. Mégis, egy olyan vitathatatlan „költő”, mint Dante, formai szélsőségeket vonultat fel, amelyek, azt hihetnénk, a tiszta „művész” fegyvertárába tartoznak. Ugyanakkor Petrarcanál, aki minél kifinomultabb, annál zeneibb, ezek a szélsőségek nem igazolódnak be hasonló erővel. Persze az a morális, pragmatikus szándék, amellyel fel lehet újítani a „költő-művész” ellentétpárt, teljesen különbözik az eredeti tézistől, mert nem csak nem hozza magával, hanem egyenesen kizárja a két költő közti kényszerű választást. Részünkről az efféle antitézis átalakul egy inkluzív és exkluzív helyzet antitézisébe, vagyis összebékíthetetlen, de egyenlő méltóságú nagyságok ellentétébe, akik közt elképzelhetetlen lenne felállítani bármiféle rangsort vagy primátust.

Mivel szóba került Petrarca, ezen a ponton nyer igazolást egy furcsa, váratlan ellenpróba. Ha a *Színjáték* Dantéjának emlékezete a *Színjáték* Dantéjára irányul, és csak nagyon ritkán korábbi műveire, és elvétele a stilnovista Dantéra (ezt tekintjük most bizonyítottnak), s ha másrészt a *Színjáték* egész irodalmunk folyamán csupán szigorúan tartalmi idézetek banális visszhangjában verődik vissza, a *Színjáték*knak, ritmikai-timbriai szinten, méltó emléket egy igen neves kivétel, Petrarca állít. Elfogadható az a feltevés, miszerint Petrarca részéről jogos védekezés volt minél távolabb tartania magát a *Színjáték* többregiszterű, ellentétes végletek közt gyorsan váltó Dantéjától – neki, aki olyan választékos és emelkedetten unitonális volt –. Nem kell tehát megbotránkoznunk azon, ha a nem épp kiváló logikai képességű Petrarca, ráadásul csekély felfogású levelezőpartnerének, a dantei nagyság kisszerű terjesztőjének és aprópénzreváltójának, Boccacciónak nyilvánvalóan hazudott.³ Elfogadható, hogy Petrarca ki akarta törölni Dantéolvasatának minden tudatos emlékét. De hogy ez az olvasat neki mégis ‘megszóta a vérét’, végül is lelepleződik az akaratlan emlékezetben – ez ugyanúgy akaratlan emlékezet, mint amilyent az imént vizsgáltunk Danténál –, s még csak nem is verbális, hanem ritmikai, sőt egyenesen timbriai szinten. Eltekintek az *Új életből* merített kézenfekvő emlékek vagy a Pietra asszonyról írott versek, különösen a szextinák, gyakori visszavételének elemzésétől, hogy elidőzhessek a *Színjáték*knál. Mivel példák bőséggel állnak rendelkezésemre, álcázott dantizmusokat választok, amelyek épp ezért könnyen elkerülhetik a kommentátorok figyelmét. A következő Petrarca-idézet a *Quel foco* című balladából:

Conven che 'l duol per li occhi si distille
dal cor...

³ Petrarca ugyanis egyik Boccacciónak írt levelében azt állítja, hogy a *Daloskönyv* megírása előtt nem olvasta a *Színjátékot* (*Familiare*, XV 7 4). – *A ford.*

a *Pokol*ból azt a részletet idézi fel, hogy

Ma voi chi siete, a cui tanto distilla
quant'í' veggio dolor giù per le guance?

ahol nyilvánvaló, hogy a *distillare* ige a *duolo* ill. *dolore* szóra vonatkozik. Ennél a jól felismerhető emléknél finomabb, szemantikai természetű kapcsolat van a *Paradicsom* végéről azzal a passzussal, hogy:

...ed ancor mi distilla
nel cor il dolce...

Ez finomabb, de hasonlóan cáfolhatatlan kapcsolat, mivel az ige ugyanúgy sorvégén, enjambement-ban szerepel a *core* szóra vonatkoztatva. Fogalmi szinten ez nem lenne szükségszerű kapcsolat, de azzá válik a ritmushoz kötve, így kevésbé értelmi, mint inkább zenei.

A 174. szonett kezdő sorai, (melyeket némileg lerövidítve idézek, hogy még kézenfekvőbb legyen a példa):

I dolci colli ov'io lasciai me stesso ...
mi vanno innanzi; et èmmi ogni or a dosso
quel caro peso...

kétségtelenül egy másik, kitörölhetetlen emlékből bújnak elő, Ádám mestereből:

I ruscelletti che de' verdi colli ...
sempre mi stanno innanzi, e non indarno.

A felütés a *colli* szóval, legyen a jelzője *dolci* vagy *verdi*, a mellékmondat által jelölt szünet, az ige+*innanzi* szerkezet, majd a követő *e* szócska, mind-mind aláhúzzák a rokon téma azonos megformálását.

A következő két rövid Petrarca-idézetnek, az egyik a *Giovane donna* kezdetű sextinából

... i' l'ò dinanzi agli occhi
ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva

a másik az *Una donna* kezdetű canzonéból

...et èvvi ancora,
e sarà sempre, fin ch'i' le sia in braccio

az alábbi két Dante-idézet lehet a kiindulópontja (a *Pokol* végéről):

...onde mi vien riprezzo,
e verrà sempre, de' gelati guazzi

továbbá (a *Paradicsomból*)

al punto fisso che li tiene a li ubi
e terrà sempre, ne' quai sempre foro.

Azt is hozzá merném tenni, hogy mivel az *Una donna* kezdetű canzonében a szívben lakozó jégről van szó, számomra bizonyosnak tűnik, hogy a téma és a ritmus összefüggésének köszönhetően az eredeti emlék az első, a *Pokol*-beli paszszus volt a petrarcai memóriában. Folytatva a tiszta sémára való redukálást bemutatató példáinkat, láthatjuk, hogy a következő Petrarca-sor a *Solo e pensoso* kezdetű szonettből:

Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
cercar non so...

különösen az *I'ò pien di sospir* kezdetű szonett alábbi sorának visszfényében:

né fiere àn questi boschi sì selvagge

a *Pokol* alábbi részletére nyúlhat vissza:

non han sì aspri strepi né sì folti
quelle fiere selvagge...

Hasonlóképpen az a Petrarca-sor a *Morte à spento* kezdetű szonettből, hogy:

che già fece di me sì lungo stratio

a *Pokol* XXVII. énekének egyik sorából indul ki:

La terra che fe'gà la lunga prova.

És hogy a még tisztább semáig érjünk le, ahol egyetlen szó sem esik egybe, ugyanakkor a mondatrészek és a vonatkozó szótagszámok teljes azonossága figyelhető meg, vessük össze a 277. szonett kezdő sorát

Al cader d'una pianta che si svelse

a *Pokol* VI. énekének *incipit*-jével

Al ritornar de la mente, che si chiuse.

Ha határesetet akarunk említeni, akkor a *Paradicsom* Szent Anna-epizódjából

tanto contenta di mirar sua figlia

indulhat ki a következő Petrarca-sor (a *Zefiro torna* kezdetű szonettből):

Giove s'allegra di mirar sua figlia,

mégpedig szentségtörő variánssal, hacsak nem arról van szó, hogy a tisztán jelképes mitológia mutatja a valóság erőteljes leredukálását a nemzetközi gótika arabeszkjén belül, azét a valóságét, amely viszont annyira vibráló Dante képzeletében és megnyilatkozásaiban. Elképesztő, hogy ehhez a művelethez Petrarca-nak még mindig Dante vokális tárházára, sőt hangszíneire és ritmusaira van szüksége (ugyanakkor ezen a ponton el is érkeztünk az elszakadás küszöbére).

Ahogy Petrarca jelenti az egyetlen kivételt, ami a nem Dantétól származó Dante-emlékezetet illeti (és nem is lehetett kisebb formai tehetség az övénél!), ugyanúgy egy másik kivétel szükségeltetett ahhoz a kizárólag belső emlékezet-hez, amely visszatükröződik a *Színjáték*ban. Ez a kivétel a *Fiore* című poéma.⁴ Azon a szinten, ahová eljutottunk vagy inkább ahová alámerültünk, igencsak valószínűtlennek tűnik, hogy a *Fiore* szerzője, Dante és Petrarca mellett harmadik-ként valaki más is lehessen, mint maga Dante, aki felé annyi alaposan alátámasztott jelzés mutat. Itt nem teregethetem szét a próbák púposodó irattömegét, inkább kihúzok belőle egyet, ami a Dantén belüli Dante-visszhangokhoz hasonló természetű. A *Fiore* egyik szonettjében az Irgalom, a Világossággal együtt, a szeretet Istenének követe. Ez a szituáció bizonyos hasonlóságot mutat Beatrice és Vergilius jelenetével a *Színjáték* elején, amelyet nem annyira textuális, mint inkább ritmikai-timbrikai egybeesések húznak alá. A következő sor (XIV 4):

di non far grazia al meo domandamento

megelőlegezi Vergilius szavait (*Inf.* I 79):

⁴ Egyes kritikusok által Danténak tulajdonított rövid elbeszélő költemény. A műnek egyetlen kézírata ismert, amely a Montpellier-i egyetemi könyvtárban található (École de Médecine, H 438) és felső borító nélküli. Hagyományos címét, *Fiore* (Virág), a mű első közreadójától, Ferdinand Castets-től kapta (1881). A *Fiore* tömör, 232 szonettből álló parafrázisa a *Rózsaregény* elbeszélő fonalának, nem téve különbséget a Lorris-i Guillaume által írott rész és a Jean de Meung általi folytatás között. – *A ford.*

tanto m'aggrada il tuo comandamento.

Később ezeket a sorokat olvassuk (XIV 9–10):

...Or avem detto (...)
...la cagion per che no'siam venute

a *Színjáték*ban pedig Vergilius így szól Dantéhoz (*Inf.* II 50):

dirotti perch'io venni...

míg Beatricéhez e szavakkal fordul (*Inf.* II 82–83):

Ma dimmi la cagion che non ti guardi
de lo scender qua giusto...

A *Fiore*ban rögtön utána ez a sor következik:

molt'è crudel chi per noi vuol fare!

amely szerkezetét tekintve azonos az Ugolino-jelenet egyik sorával (*Inf.* XXXIII 40):

Ben se' crudel, se tu già non ti duoli.

A fenti példák fényében döntőnek látszik a két *enjambement* közti megfelelés, egyrészt a *Fiore*ban (XXIV 6–7):

...e ciò ci ha procacciato
lo Schifo...,

másrészt a *Paradicsomban* (*Pd.* VI 134–135):

...e ciò li fece
Romeo...;

vagy az, ami *Fiore*ban (XXXV 10) az Értelem

Ed i' ho tal vertù dal mi' signore
che mi criò, ch'í'...

és Beatrice kijelentése között figyelhető meg (*Inf.* II 91–92):

Io son fatta da Dio, sua mercé, tale,
che...

Hasonlóképpen nehezen cáfolható az a kapcsolat, amely a *Fiore* alábbi sorai (XVII 9–10):

Quando Bellaccoglienza senti 'l caldo
di quel brandon...

és a *Pokol* alábbi sora közt fedezhető fel (*Inf.* XV 9):

anzi che Chiarenta il caldo senta;

vagy pedig az alábbi sorok között (*Fiore* L 14):

...condotto al passo stretto

valamint (*Inf.* V 114)

menò costoro al doloroso passo.

Tegyük hozzá, hogy a *Színjáték* és a *Fiore* közti kapcsolathoz hozzájön a *Fiore* és az *Új élet* közti egészen közeli kapcsolat (míg ez hiányzik vagy elenyésző a *Színjáték* és az *Új élet* között). Ez azt bizonyítja, hogy Dante a „komikus” műfajában találta meg önmagát, olyannyira, hogy műve címét is innen meríti. Továbbá azt is alátámasztja, hogy a *Fiore* jelenti a hiányzó szemet abban a bizonyos láncban, amely különben elsikkadna. Szeretnék hízelegni magamnak azzal, hogy dialektikus spekuláció helyett kísérleti alapokra helyeztem azt, hogy meghatározzuk Dante epigrafikus mondanóját, amely képes zsákmányul ejteni az emlékezetet, akárcsak egy klasszikus idézet, és hogy ezzel együtt meghatároztuk Danténál ennek a memóriának a realizálódását, amely ritmikai és vokális alakzatok ismétlődő visszatérése által jön létre. Ha nem tévedek, ezzel méltányos határok közé lehet szorítani az elburjánzó ideologikus értelmezést, amelyre ellenállhatatlan készletet éreznek a Dante-kutatók.

De mire vonatkozik a dantei megnyilatkozás memorabilitása? Bármilyen tapasztalat adhat ösztönzést, lökést a fantáziának, és megfelelő lehet minden, egyedileg kiragadott adat, s ez nem változik meg a sokféleségben sem. Más úton válik világossá, mennyire ritka jelenség is Dante, aki egyáltalán nem lírai típusú író, bár igen jól tűri az ilyen típusú olvasatot, viszont nem is olyan, aki igazságát és kifejezőerejét a másolásból, az utánzásból meríti, noha folyamatos nála a „mély ér” nyomása. Vagyis úgymond „lokális”, összehasonlíthatatlanul inventív szerző, aki viszont megengedi, hogy olvasója és hallgatója néha megálljon, míg ő – „ág-

ról-ágra” szökkenő természetétől hajtva – sohasem áll meg, hanem logikai láncokban folytatja az igazságot, amit le akar írni.

Az időjárás leírása: a havazásoké, a deresedése, a hajnali látóhatáron fodrosodó tengeré, a holdtöltéé..., a biológiai valóság: különösen az állatvilágé, benne a kimeríthetetlen állatsereglet, szentjánosbogarak, griffmadarak, békák, oroszlánok stb. szerepeltetése a természet önfeledt szemlélőjét mutatják. Ősi érintkezést a mindennapos paraszti környezetben mozgó történésekkel, melyet csak mértékkel barázdál a város képe (miként néhány sornyi távolságra Monteriggioni tornyos városfala, San Pietro fenyvese és Garisenda lejtője – *Inf.* XXXI 40–41 u.o. 59 u.o. 136–137). De megelőzendő az egyoldalú értelmezést, nyomban tegyünk hozzá valamit: ti. ez a mi szemlélődőnk egy nagy magányos, aki egy igazi klasszikus kiegyensúlyozottságával szentel figyelmet a külső és a belső valóságnak is, és nem csak a szenvedély mechanizmusainak, amely pedig annyira lenyűgözte a romantikus kritikát. Elég megemlítenünk az egyik csúcspontot, Guido da Montefeltro és VIII. Bonifác találkozását (*Inf.* XXVII 99–100): „de én nem adtam (tanácsot)/ mert szava mintegy részegségben ugrált”. Ellenkezőleg: figyelmet szentel az értelem működésének is, amely által az igazság és annak akár eredménytelen keresése nem válnak el egymástól. Például a művet megkoronázandó, itt van a mérnök, aki a kört szeretné megmérni (*Pd.* XXXIII 134–135): „töpreng, hogy titkába lásson, de mérő elvét hasztalan keresné”, és itt van a jelölt, aki (*Pd.* XXIV 46) „fegyverkezik a kérdésre némán”, mégpedig azért – s ezt érdemes aláhúzni –, hogy pontos dialektikával hozzákezdjen a kérdés megoldásához, nem pedig azért, hogy megoldja. Megjegyzendő, hogy *Színjátékban* található skolasztikus tanítás mögött nem pedagógiai dogmatizmus rejlik. Inkább azt a folyamatos átalakulást mutatja, ahogy az igazság szétárad a tanítványban, olyan, akár a két pólus között mozgó inga, hol a tanítvány, hol a mester szerepét öltve magára.

Különben ez a historicitás nem csak a kultúrához kötődő idézetekre vonatkozik, hanem a természetből vett idézetekre is (*Inf.* XXVI 25, 29–30):

Mikor a paraszt, ledőlve a hegyéltre (...)
tüzeztől látja csillagozni lassan,
hol szüret áll, vagy szántás, lenn, a rónát.

Számunkra, akik Firenzében születünk, a fenti csodálatos nyári jelenet minden este megismétlődik: ahogy a világító bogarak ellepik az Affricó és a Mensola közti dombokat, viszont ennek a képnak az appennini tájon kívül kevésbé volna helye. Hatásához sajátos szituáció kell, például olyan, mint mikor a munkából hazatérő ember naplemente után elhagyja a veszélyes és egészségtelen várost, és visszavonul a kis hegygerincre, távol az ismerős utcák mérges kipufogógázaitól. Eközben az istállók rovarait felváltják a mocsár kellemetlenkedői („s légy helyett szúnyog zsong a levegőn át” – pontosít Dante ugyanott egy közbeszűrésében). Ráadásul a historicitás igen gyakran a képzelet implicit elemeként pontosul. Ez

nem ritka a modern íróknál. Posztumusz emlékirataiban Hemingway leírja, tudatosan számolt azzal, hogy olvasói képzeletük segítségével maguktól folytatni tudják egy-egy hősének abbahagyott történetét. Ez nem olyan típusú szókihagyás, mint amilyen a *Színjátékban* az „Aznap többet nem olvasnák azontúl” vagy Manzoninál „A nyomorult válaszolt”, hiszen ezekre csupán egyetlen magyarázat adható, hanem az a típus, amelyik az *Új életben* fordul elő, ahol – miként Dante mondja a *Morte villana* kezdetű canzone kapcsán – „nem körülhatárolt személyhez beszélek, hogy mondandóm körülhatárolt legyen”. Az utóbbi típusú szókihagyás leghíresebb példája lehet Ugolino gróf számomra kétségtelen kannibalizmusa, akit az „új Théba”, vagyis Pisa kényszerített arra a „Tiesti vacsorára”, mellyel Horatius példázza a tragikus helyzetet. Az averroizmus cáfolatakor Dante a verssor végére teszi a „possibile intelletto” szókapcsolatot (*Pg.* XXV 65), amely Guido Cavalcanti ismert *Donna me prega* kezdetű canzonejának kádenciája, vagyis Dante lopva, de határozottan Cavalcantit is bevonja a vitába. S vajon miért hasonlítja Guido da Montefeltro magát és Bonifácot Szilveszterhez és Konstantinushoz, ha nem azért, mert Konstantinus megkeresztelkedése és adománya annak a pápának a kedvelt témái voltak?

A dantei természet historicitása még inkább kiviláglik, mikor szokás szerint ellentétbe állítjuk a petrarcai mintákkal – mint „*Quel rosignol che si soave piagne*” vagy „*e garrir Progne e pianger Filomena*” –, ezekkel a finom miniatúrákkal, melyek kívül állnak minden földrajzi koordinátán, örök tárgyak, platóni ideák. És folytatni lehet a sort, egészen Polizianóig és az általa ábrázolt természet tökéletes szubjektivitásáig, vagy akár Leopardiig, akinél a messzi rétről hangzó békadal egyre távolodik a maga konkrétságában, hogy aztán a benső ében szólaljon meg és hangozzék tovább hasonlóképpen, mint a vonatfütty Proustnál, amely az író lelkiállapotának a része. Danténál viszont ez a lelkiállapot egy pillanatra felviláglik, de nem rögzül.

Ráadásul Dante természetleírásai, amelyek kidolgozottságukkal annyira megragadnak bennünket, nem rendelkeznek semmilyen formai önállósággal. Szentjánosbogár, jelölt, mérnök stb. stb., mind egy-egy hasonlat vagy metafora alkotóelemei („amilyen...”, „amennyire...”, „ahogyan...”). Ugyanakkor ezek a természetleírások, mivel nem akarnak egyszerűen másvalami kifejezőjeként szerepelni, lírailag nem mindig érvényesülő zárójelekkel és közbevetésekkel zsúfolódnak tele, akárcsak a többfenekű dobozok. Abba a jelenetbe, ahol a paraszt elmerül a szentjánosbogarak szemlélésébe, belekerül az időpont megjelölésén kívül az évszak közvetlenül szembeszökő leírása is (*Inf.* XXVI 26–27):

nyáron, mikor legkevesebb időn át
borúl a nap világos arca éjbe

s elszigeteléséhez nem csak a szöveggörnyezettől kellene eltekintenünk, hanem meg kellene bontanunk a tercina belső szerkezetét is. Ugyanakkor viszonylag

könnyű olyan példát találnunk, mikor sikerülhet ez az elválasztás. Dante, aki Beatrice szemrehányásainak hallatára előbb megdermed, majd könnyekre fakad, olyan erdőhöz hasonlítja magát, amelyik előbb megfagyott, majd a langyos szél-től felengedett (Pg. XXX 85–91):

Mint hó, ha megfagy bércek büszke fái
közt, hol Itália gerince borzad,
mikor a szláv szél kezdi fújdogálni;
de majd – miként tűztől a gyertya sorvad –
mihelyt a szél az árnytalan vidékről
kel, önmagába letöppedve olvad:
úgy álltam én ott (...).

Itt is az történik, ami az előző példában: a tájleírás valami más kifejezésének a funkciójában érvényes; személyes tapasztalaton keresztül hat („hol Itália gerince borzad”); hozzáfűzött képet tartalmaz (a gyertya); ráadásul „az árnytalan vidékről” körülírás révén magába sűrít a szöveggörnyezettől elválaszthatatlan utalásokat. S ha szélsőséges példát akarunk említeni, egy olyan látszólag tárgyias közvetlenségű sor (Pg. XXVIII 2), mint

e sűrű s élénk, isteni liget,

az emelkedett szöveggörnyezetben nem természeti szépséget fejez ki, hanem egy csodálatos isteni lényt. Néhány sorral előbb ugyanis azt a növényzetet dicsőítette, ahol „virág, fű, fácska önkényt nő, fölössen”, míg továbbhaladva a fényes patak vize omlik „a legkisebb ér kristálytisza habjá/ra/”, a virágok pedig „vetetlen” nyílnak. Ehhez csatlakoznak a folytonos mitológiai utalások Proserpinára, Vénuszra, Leandroszra, megerősítve a figurális tárház-jelleget, amelyen éppen a mitológia. Szakrális és klasszikus világ köszön itt vissza, és olvad egybe a skolasztikus könyveknek tulajdonított hagyomány szerint. Minden falat leválasztandó a két megismerés forrás között: ugyanarra a szerkezeti szintre tevődik a zöldgyík és a fénixmadár, a paraszt réműlete, aki a deresedést hótakarónak hiszi, valamint Elizeus próféta, aki Illés mennybemenetelének tanúja.

Az a valóság, amely Petrarcanál elsődleges, de általánosságban maradó, Danténál pontosan ábrázolt, de más funkciónak alárendelt. Még akkor is, mikor az csodás valóság, és nem ennyire nyilvánvaló a közvetett jellege. Az önmagáért való tájkép természetszerűleg torkollik eszteticizmusba. Egy nagy írónál a tájkép visszafogott. Vagy, ahogyan Danténál is, valami másra utaló, illetve heteronóm: a lényegi különbözőség, a folytonos didaktikai megszakítások annak felelnek meg Danténál, ami másoknál a belső korlát. A heteronóm „könyv” szövetében ki-meríthetetlen ábrázolóképeség áll a doktrína vagy a képletes beszéd szolgálatában. Igazából ez biztosítja a jelenetek önállóságát, amelyek annyira erőteljesek,

hogy magukért beszélnek az utókor olvasója számára is. Itt van a „struttura” és a „poesia” kapcsolatának a kulcspontja, de ezt a szabadság középkori sajátos feltételeire kell vonatkoztatnunk. Mai világunktól eltérően, a középkorban a szabadság rendkívüli rugalmassággal valósul meg az abszolút biztonság, tekintély és hit vonta kereteken belül. A vallásos ortodoxia, ahogy melleleg a politikai ortodoxia is, olyan széles skáláját hozza létre a fegyelmezettségek és a kritikai szemléletnek, amely igencsak meglepheti az Ellenreformációhoz és az abszolutizmus-hoz szokott modern kor emberét. Hasonlóképpen egy szigorúan istenközpontú kozmológia rendkívüli szabadságot hagy az emberi értelem és képzelet építményeinek, mikor megengedi, hogy a doktrinális szövegek (beleértve Dantéét is) ne kövessék nyitott szerkezetükben azt a mértani szigort, amely nekünk már megszokott a felvilágosodás óta, s inkább hagyja, hogy a fantázia alkotásai mentesek maradjanak a humanisták utóbb megkövetelt szabályosságától, még ha a középkori alkotásoknál beszélni is lehet egy szűkre fogott, mindenesetre *a priori* nem előrelátható „művészi fékről”. Tehát a középkori világ, amely nem felvilágosodás kori és nem humanista, folyamatosan meg tud nyílni a valóság felé. Nem tudom, lehet-e beszélni, mint a művészettörténetben, „a részletek realizmusáról”, mivel nem létezik realiztikusabb realizmus, mivel nem hat Dantéra semmilyen irodalmi Masaccio, továbbá mivel ezek a részletek nyilvánvalóan nem realiztikus (vagyis válogatott, szelektált), hanem reális összképre vonatkoznak, mint amilyen maga a valóság.

A Dante által színre vitt, sosem összefüggés nélküli életképek aztán hosszú képsorokba kapcsolódnak a költő totális és – ahogy közhelyszerűen mondják – enciklopédikus kultúrájának részeiként. Csúszómaszók és betegek tömeges felsorolásából (a tolvajok és hamisítók bugyrában) elérkezünk egy tiszta névsorhoz (Pg. VII 73–74):

Aranyt, ezüstöt, égő pomagránát
vérét...,

s ezek a jelenetek a testi valóság nagyobb hangsúlyozásával költőileg elérik Petrarcanak és követőinek vértelenebb, dallamosabb felsorolásait. Dante titka az ő állandóan intenzív részvételében rejlik, sőt egyenesen a tárgyakkal való fokozatos azonosulásában keresendő, amely tökéletesen világos a tudat számára (Pd. V 98–99):

mi lett énvelem, kinek földi vére
minden érében változás ficánkolt!

A metamorfózisra való beállítottság magyarázza a versengést Ovidiusszal, amely ugyan csak szerényebb leíró szinten válik egyértelművé (Inf. XXV 97): „Némuljon, akiről Ovidius szól”. Meglepő észrevenni a fejlődést az *Új élethez*

képe, amely ezen a ponton is Petrarca szükséges előzménye. Ti. a *Nel dolce tempo* kezdetű canzone Petrarcajáról van szó, ahol a költemény tárgya „az én átalakult személyem”. A szó feltárja az eredetét az „átalakításnak” vagy „átalakulásnak”, amelyet Dante szenved el Beatrice által a tréfa-jelenetben, amikor – miként a *Con l’altre donne* kezdetű szonettben elmondta – „új alakot” öltött. Dante másik átalakulása az apja halála miatt kesergő Beatrice láttán megy végbe a *Se’ tu colui* kezdetű szonettben. Az *Új életet* az ilyen átalakulások történetének lehetne nevezni, míg a *Színjáték* a hiperbola, amely a rendes emberi határokon túlra hatol (Pd. I 70–71):

Per verba nincs mód, nyelv hogy elbeszélje
ez emberiből-kinövést...

noha a szokásos ovidiusi metamorfózisok egyikével utal rá („S olyanná lettem fényüktől egészen / bensőmben, mint Glaukos a fű ízére”). Az emberföldről való válás merészen hírül adatik, de kívülről, Dante mégis képes arra, hogy metaforával fejezze ki magát, és a metaforát belülről átélt metamorfózisba vigye át. Tehát itt áll előttünk Dante a *Purgatórium* utolsó meredélyén Vergiliusszal és Statiuszal együtt az éjbe borult hegyek között (Pg. XXVII 76–81; 91–92):

Mint a kérődző kecskenyáj tekinget (...)
(...) dőlve láthatd
a pásztort állni, hű gondviselőt;
és mint a pásztor, akinek tanyát ad
a szabad ég, nyugton virrasztja nyáját
(...)
úgy tölté ott mindhármunk, éjszakáját,
én mint kecske, ők mint pásztorok
(...)
S míg néztem őket, lelkemet *megoldván*,
álom fogott el (...)

Az eredmény víziószerű állattá hasonulás.

Dante sokoldalú figyelme olyan valóság felé irányul, amely történelmileg átérezett valóság még akkor is, amikor örök és ismételhető: annál jobban megmutatkozik a konkrétsága, minél lejjebb szállunk az egyenként meghatározott entitásokhoz. Például a földrajzi valóság olyan bőségesen és elevenen vonul fel a műben, hogy a *Színjáték* az olasz helységnevek igazi tárházává válik, amilyenre nincs példa Guicciardini könyve, az *Olaszország története* előtt. A San Benedetto Dell’Alpe vízesésének robaja és a Ravenna közeli fenyves erdő zúgása nyilvánvalóan ismerősen csengett Dante fülének, de az ábrázolás annyira életszerű olyan távoli vidékeknél is, mint Noli sziklapartja, sőt a Flamand partok gátjai, amely

igazolni látszik Bassermann gyanúját, hogy ti. Dante által megélt emlékekről van szó (*Inf.* XVI 92–102 *Pg.* XXVIII 120 *Pg.* IV 25 *Inf.* XV 4). Igaz ugyan, hogy az általános tapasztalat nem engedi meg a kritikusknak, hogy lényegileg különbséget tegyen közvetlen és közvetett megismerés, vagy akár könyvből szerzett ismeret között. Ily módon egy jó szótár az ötletek tárházát jelenti, és Pisai Ugucione *Derivationes Magnae*-jének ugyanaz a heurisztikus szerepe van, mint a Tommaseo-Bellini szótárnak D’Annunzio számára. Azonban *distingue frequenter*. Mi pedig ízlelgetjük a Vercelliket és Marcabókat, a Cianghellákat és a Lapo Saltarellókat, megannyi helység- és személynevet, melyek beborítják a *Színjáték* hatalmas gépezetét, miközben nincs díszítő szerepük vagy feltűnő fizikai valóságuk. Természetük inkább hasonlít a homéroszi szemcsés terméskő falhoz, semmint az alexandrinus balzsamához. Dante a nevek nyers felsorolásával dolgozik (*Pd.* XVI 56):

(...) túri
Aguglion és Signa parasztja bűzét,

vagy még drasztikusabb példával (*Pg.* VI 106–107):

Jőjj, nézd, a Montaguok s a Capulettek
s Monaldi s Filippeschi, búval ottan.
Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,
Monaldi e Filippeschi, uom senza cura.

A költő, ha valamilyen visszaidéző folyamatosságot akart volna követni, bizonyára elkerülte volna a *Filippeschi* és az utána álló *uom* szavak közti két szótag nyers összevonását éppen a szünethatáron. Ez kétségtelenül rámutat a dantei módszer egyik általános jellemzőjére: a témaválasztás vagy az örökkévalóságot célozza meg, hogy ezzel hírnevet és halhatatlanságot szerezzen, mint Petrarca, vagy az egészset célozza meg, mint Dante, amelybe belekeveredik a tünékeny és az esetleges is. Ezért a *Színjáték* szerzője bármely szerzőnél jobban kommentárra szorul: Dante nem menekülhet ettől a sorstól.

Tapasztalat és kultúra elválasztásának hiánya jól megmutatkozik abban, hogy a történelmi személyiségek ugyanarra a szintre, az időn kívüli örökkévalóságba helyeződnek, azaz a perspektíva fokozatai nélkül, egyidejűségben állnak abban a tudatban, amely előtt megjelenik a „*status animarum post mortem*”. A szereplők egyenértékűsége, akik előléphetnek a fekete krónikából vagy trubadúrénekből, övezheti őket évszázados dicsőség, lehetnek történelmi vagy kitalált személyek, bibliai vagy mitológiai alakok, esetleg tisztán irodalmi, bármilyen kulturális rétegből származó fikciók („Láttam Párist, Trisztánt s megannyi híres / árnyat...”) sőt lehetnek valóságosan élt vagy szimbolikus alakok: mindez rendkívül jelentős újdonságot jelent a középkori gondolkodás keretében. Ténylegesen nem az számít, hogy történelmileg léteztek-e, hanem az, ami egybefogja őket, ti. a példasze-

rűségük, mert ebben valósul meg a katarzis. Cacciaguیدا ezt világosan meg is mondja, noha a példaadás színeivel csak a *Paradicsom* legfelsőbb régióit ruházza fel (*Pd.* XVII 136–142):

Azért kellett neked e csillagokban
s a Hegyen és a Bús Völgyben mutatni
csupa oly lelket, kiknek híre sok van,
mivel csak akkor tud a példa hatni
és megnyugtatni, ha gyökere annak
nem ismeretlen és nem földalatti
s érve nem tűnik fel bizonytalannak.

És az alakok épp oly kevésbé egyedi drámák elszigetelt szereplői, mint amennyire kevésbé csupán lírai szemlélődés tárgya a dantei természet.

Ezt a helyzetet hidalja át a főszereplő arculatának kettőssége, aki következképp reálisan nem lehet valamiféle elvont, általában vett ember. A főszereplő neve, „melyet szűkségből kell itt megnevezni”, egy korábbi korszakhoz vezet vissza, a *Rózsaregény*éhez, ahol a főszereplő, aki azt mondja „én” (még a Jean de Meung írta részben is), a Guillaume (de Lorris) nevet viseli. Ennek helyére a *Fiore* szerzője a ser Durantét rakja (a *Fiore* ezen a ponton újfent fontos láncszemnek bizonyul még annak is, aki különben vitatná a hitelességét). Még egy lépes, és a *Tesorettó*ban nem csak a főszereplő vallja magát Brunettónak, hanem történeti összefüggésbe ágyazza a víziót és a tanítást. Dante mindenekelőtt azzal haladja meg ezeket a nyers és általános kereteket, hogy kidolgoz egy méltó mellékszereplőt: az embert, Danténak ezt a legbensőbb és legmélyebb ismeretforrását, aki az Énhez hasonlítható kettős funkcióhoz jut. Dante itt rugaszkodik el a Dolce Stile – Petrarcanál még lényegileg érintetlen – metaforikus síkjától. Ezt az elrugaszkodást már felvázolta az *Új élet* az átalakulás témájában („én láttam az üdvözültek reményét”), s lehetséges, hogy ebből az okból szakadt meg Dante és Cavalcanti barátsága. Beatricét nevesített történeti személyek kisebb udvartartása veszi körül, mintegy pótolandó a *Rózsaregény* és a *Fiore* allegorikus elnevezéseit (Dante ehhez az eszközhöz csupán a Rondabugyor ördögeinek elnevezésekor fordul ironikus lesüllyedés gyanánt). A hagyománynak megfelelően a színre lépő szereplők felsorolása nehézkesen és szűkszávuán indul, majd a Francesca-epizód magasságában hirtelen megélenkül, pontosul, és a túlvilág tarka tömeggel népesül be. Dante hibridizmusa legtökéletesebben Ádám mester és Sinon veszekedésében mutatkozik meg, ahol a krónika ütközik a kultúrával, mégpedig a többértékű kultúrával, ti. a pénzhamisító jelenete Vergilius valamint Putifarr bibliai feleségének színre lépése közé ékelődik. Nem akarom tagadni, hogy a pénzhamisító és a görög közti kölcsönös szidalmak vadsága némileg csikorog a többi részhez képest, mégis képes feltárni Danténál egy igazi manierizmust. Ez a groteszkben jelenik meg, ott van Minotaurusz ugrálásában vagy a gigászokkal való alku-

dozásban. Ez az ára az emberiség eszkatológikus ellaposodásának, annak a előfeltételnek, hogy a múlt nem rendelkezik objektív érvénnyel. E tekintetben nyilvánvalónak látszik, miért nem lehet a *Színjátékot* elbeszélő műnek tartani. Az elbeszélő műfaj feltétele ugyanis vagy az esemény tetszőleges kiszámíthatatlansága, vagy a remény nélküli, determinisztikus próbára ítéltség: de Dante számára a kocka el volt vetve. Sőt, rá is érvényes az, amit korunk egyik nagy konvertitája mondott nekem: „a nagyobbik rész el van végezve, a misztikus test feje az égben van”.

Koronás fejek és alacsony rangúak összekeveredése igazából nem tragikus, hanem komikus. Itt lepleződik le Danténak egy másik kitörési pontja saját kultúrájához képest, mert a történeti ellaposodás teret enged a realiztikus-burleszk karikatúrának. Nem véletlen, hogy ennek szélsőséges példája Ádám mester és Sinon összeszólalkozása, amely a túlvilágra helyezi át Dante és Forese költői vetélkedését. Vergilius megveti az „alantas szándékát” annak, aki meghallgatja ezt a veszekedést, vagyis a mű többtónusú gépezetében nem nyer felmentést az, amit Dante sienai barátai, Cecco és Meo gyakoroltak, amikor kigúnyolták kortársaik különcségeit (a sienaiak az előző énekbe kerülnek). Dante csak a Pokol tölcserének legalján jut el oda, hogy teljességgel elismerje a komikus állapotot. Nem véletlenül, a „comedia” szó a Rondabugyorba való leereszkedés előtt hangzik el először, és csak a jósk bugyrában említi Vergilius a saját „tragédiáját” (*Inf.* XX 114): „Te, ki nagy versem könyv nélkül tudod”. Nyilvánvalóan azért, hogy néhány sorral később, a következő énekben, Dante ennek ellentétéként megemlítsse a maga „komédiáját”. Nem sokkal a Rondabugyor után, ott van a két hamisító heves veszekedése, amely Dantét „olyan durva, vak” rímre készíti. Ugyanezen a ponton feltűnnek a pontos nyelvi ismertetőjelek, és Guido da Montefeltro lombárd tájszavakra lesz figyelmes, melyek az Odüsszeuszról búcsúzó Vergilius szájából hangzanak el. Végezetül a komikus cantica nyers, rekedt stílusban, szörnyűséges borzalmak és rémségek közepette emberevéssel zárul, amelynek áldozata Ruggeri püspök, valamint Brutus és az összeesküvők. Igazi anti-tragédia ez, egy új *Aeneis* vagy egy új *Tebais*, meg egy kicsit a fordítottjuk.

Versengve az *Aeneisszel* (vagy a *Tebaisszal* vagy a *Pharsaliával*), versengve a *Metamorfosis*szal, túlhaladva a *Rózsaregényt* és a *Tesoretót*, vetélkedve Vergiliusszal és Ovidiusszal, sőt ami a többértelműséget illeti, egyenesen a Szentírással, Dante szintézise hallatlan újdonságként hat. De az újdonság toposza felbukkan más műveiben is: ott van Dante szándéka az *Új élet* végén, hogy Beatricéről olyat mondjon, „ami senkiről sem mondatott még”; olyan „újat...”, ami egyetlen időben sem gondoltatott el” a második sextinában; „újat, amit művészet fel nem foghat” a *De vulgari*-ban, amely éppen mondandójának újdonságával hivalkodik első soraiban („*Cum neminem ante nos de vulgaris eloquentie doctrina quicquam inveniamus tractasse*”); vagy mint a *Monarchiában* írja: „*azon fáradoztam, hogy a világ számára hasznossá váljak, s az ily nagy dicsőség pálmáját e munkában elsőként a magam számára megszerezsem*”. Ebben az összes hagyományokat ötvöző munkásságban, a tartalmaknak és tónusoknak

ebben a rendkívüli keverékében – amit betetőzendő, a *De vulgari* megszakad nem sokkal azután, hogy hírül adta: „*lenium asperorumque rithmorum mixtura ipsa tragedia nitescit*” –, igazi szellemi géniuszra valló ötlet volt a művet a legalantasabb színtről elnevezni, mintegy jeleként és mértékeként a legemelkedettebbnek. Ugyanúgy, ahogy (ha fordított értelemben is) a *De vulgari* hagyományos metafizikájában a reálék a legegyszerűbb formájukkal méretnek meg: a szám az egyessel, a szín a fehérrel, az ens Istennel – s így a vulgáris latin a klasszikus latinnal.

A legalantasabb színtről adni elnevezést, ez a szabadság kinyilatkoztatása. A „comedia” nyelvi pluralizmusa ugyanis nem mindig irányul az expresszivitás felé, hanem magában foglalja azt mint saját határát. Ez a pluralizmus kitűnően tetten érhető a szélső pontokban, a magasztosban és a groteszkben, amelyek együttes jelenléte szemben áll a tónus egysíkú, olykor megráncolódo fenségességével, amely sajátja annak a másik, ellentétes géniusznak, a stilnovista Dante kiteljesítőjének, Petrarcanak. Lényeges kiemelni, hogy Dante egyértelműen és világosan elkülönül a petrarcai tónustól a köztes regiszterekben is, főként azokban, amelyek – az *enjambements* révén kilógva a tizenegyszótagú sor szigorú határai közül – létrehoznak egyfajta „quasi-prózá”, recitativót, és csaknem megelőlegezik a Manzoni-tragédiák szabadversét. Erre nem választhatnánk meggyőzőbb passzszust, mint Traianus és az özvegy párbeszédét (hozzávetőlegesen a mű felénél járunk, bár részünkről szó sincs szimmetria keresésről – Pg. X 85 –89):

... „Legalább azt megvárhatod,
míg megjövök.” S a nő most csüggedtebb
hangon, mint kit a bánat áthatott:
„S ha meg nem jönnél?” „Örködik feletted,
ki helyemen lesz.”...

Elbűvölő *grisaille*. Majd az újdonság ismét megerősítést nyer az oxymoron paradoxonában (Pg. X 94–99):

...én itt az alázatosság
képeit néztem (...)
melyeket a valóság égi tükre
és látható beszéd gyanánt teremtett
kinek nincs új – nekünk mind új, örökre.

A műnek ezen a részén a párbeszéd kifinomultsága olyan fokot ér el, hogy közvetlenül érzékelhetővé teszi Sapia vakságát, s különösen azét a másik két lélekét, akik suttogva beszélgetnek Dantéről a következő ének elején („Ki, nem tudom, de tudom, nincs magában”). A sor tökéletesen megfelel a mai nyelvhasználatnak. Visszatérve a tercina folyása és a párbeszéd folyása közti eltérésre, itt bújik meg az a hajszálvékony törés, amely egészen különleges érzékenységhez vezet a *Pur-*

gatóriumban, mint pl. Mária szavaiban, ahogy csöndes szemrehányással Jézushoz fordul (Pg. XV 89–90):

Fiacskám, miért tetted ezt velünk?
Lásd, apád és én keresünk búsulva!

Persze, ez a kedves finomság minden canticában lehetséges és ott lapul a tarsolyban, szemben azzal a gondos szimmetriával, amely ketrecre zár még olyan tömör, szokratikus beszélgetést is, mint a Martell Károly epizód.

A *Színjáték* Dantéjának újdonsága a prozódia és a szintaxis közti rugalmasságban is keresendő, vagyis sajátos verseléséhez kötődik. Elbeszélő verselésről lenne szó? A *Színjáték* legelőszöris prófécia akar lenni, oly annyira, hogy feltűnően Iza-jást utánozza: „*Ego dixi: In dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi*”, majd közvetlenül utána kölcsönveszi Jeremiástól a három vadállat képét. De a végső üdvösség bizonyossága rendületlen és töretlen. Az utazás kimenetelét, a mű általános keretét illetően nem fogadható el semmiféle meglepetés (meglepetés nélkül pedig nem képzelhető el narráció). A költő-demiurgon szabadsága annyi – merészen elhódítva azt mint isteni előjogot –, hogy a szereplőket vagy a kárhó-zottak, vagy az üdvözültek közé helyezi; híres történetek ismeretlen folytatását meséli el olyanokról, mint Guido da Montefeltro, Manfredi, Odüsszeusz és Piccarda. Maximális külső meghatározottság, maximális belső szabadság: ebben is újra megteremtődik Dante alapvető magatartása. A verselésnek pedig biztosítania kell a rugalmas átmenetet az egyik sebességből a másikba, az egyik állapotból a másikba, az örökkévalóból, az állandóból és egyetemesből a pillanatnyiba, a kiszámíthatatlanba, a szeszélyesbe.

Dantének nem állt rendelkezésére megfelelő vulgáris nyelvű versmérték. A nyolc-szótagos disztichon (amely Toszkanában is ismert volt) nem nyújtott elég széles teret még a legügyesebb kezek között sem, mint Chrétien de Troyes és a tristianus verselők; a geszta-énekek tízszótagú verssora elszigetelten ugyan remek eredményt tud létrehozni, mint a *Roland-énekben*, de a strófa, a kívánatos szigorú megkötöttség helyett, inkább vándorénekesnek való szabadságot enged meg. Ami mármost a dantei hármas rímet illeti, alkotóelemeinek gördülése minden alkalommal lehetővé teszi az előzőekhez való kapcsolódást, s az előzőektől eltérő újítást. Vagyis a dantei hármas rím rendkívül alkalmas az olvasás gyorsítására és lassítására mind általánosságban, mind egyes részletekben. Az egyik kritikus, Casini hívta fel a figyelmet egy serventese-típusú verselésre, amely szaffói stró-fákba kapcsolódik mégpedig úgy, hogy a rövid sor az endecasillabóra rímel, egyben előrevetítve a következő endecasillabo rímét. Casini meggyőző munkahipo-tézissel azt állítja, hogy Dante a maga tercínájában tulajdonképpen megőrizte az azóta eltűnt serventesét, amely a firenzei szépasszonyok megéneklésére volt hasz-nálatos. Ez újabb folytonossági szálát teremtene Dante munkásságában, vagyis teljes joggal beemeli a költői tapasztalatba a korai időszakokat is. De ha így is

lenne, honnan származik a tercínák gépezete? Danténak azt megelőzően nincsenek tercínában írott művei, de nyilvánvalóan vannak egybecsúsztatott tercínái, ti. a szonettben. A szonett lírai versforma, de – a *De vulgari*ban mondottaknak megfelelően – komikus használatra való, egyetlen versformája a nyers realistáknak, akiket Dante nem nevez meg, de elutasít. Ugyanígy a hallgatás csöndjébe temet sok „tisztá moralistát”, noha ezek közé tartozik Forese Donati ellenfele és a *Fiore* szerzője is. Miként Pio Rajna kimutatta, pontosan a *Fiore* az a mű, amely a szonettet strófaaként alkalmazza, s ezáltal vissza lehet jutni a tercina keletkezésének korai szakaszához.

A szonett közbeeső csatolás a *Színjáték* Dantéjához, akiben világosan olvashatók a meghaladott (és megőrzött) szakaszok, akár a szkarabeusz a borostyánkőben. Ha a *Színjáték* nélkül, visszafelé tekintünk Dantéra – aki így is döntő jelentőségű költő –, nem csak a költőn belüli művészt, hanem a kultúra emberét is figyelembe kell venni. Amennyi sokoldalúság mutatkozik a mesterben, annyi kísérletező kedv található a filozófusban. Miként már Cavalcanti és Guinizelli számára, úgy Dante számára is a skolasztikus iskolák látogatásának túlnyomó részt az lesz a jelentősége, hogy elsajátít egy heurisztikus (eklektikus) nyelvezetet, s nem annyira az, hogy hűséges ragaszkodást tanulna egy vallási felekezethez vagy egyoldalú kötődést egy adott tételhez. Mégis, Dante milyen szempont alapján ad elsőbbséget az olasz nyelvnek a latinhoz képest, amikor rövid időn belül áttér a *De vulgari*ról a *Conviviora*?, vagy amikor különbséget tesz a héber változatlanlansága és változása között aszerint, hogy áttér a *De vulgari*ról a *Paradiscsomra*? Az ellentmondás feltárja a téma túlsúlyát a doktrínával szemben, hasonló módon, mint ahogy a fonikai és ritmikai értékek eluralkodnak a tartalommal szemben. *Habemus confitentem rerum*. Ezt hirdeti a *Színjátékról* szólva a Cangrandéhoz írott levél, s nem véletlenül kellett bizonyítani a hitelességét, amelyet határozottan megerősítettek az utóbbi idők kutatásai: „*Genus vero philosophie sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica; quia non ad speculandum, sed ad opus inventum est totum et pars. Nam si in aliquo loco vel passu pertractatur ad modum speculativi negotii, hoc non est gratia speculativi negotii, sed gratia operis; quia, ut ait Philosophus in secundo Metaphysicorum, »ad aliquid et nunc speculantur practici aliquando«*”. Még pontosabban fogalmaz a *Monarchia* elején az alábbi részlet: „*Ezért szokás azt mondani, hogy a spekulatív értelem, kiterjedése révén, praktikus értelemmé válik, amelynek célja tevékenykedni és cselekedni. Tevékenykedni azokban a dolgokban, amelyeket a politikai bölcsesség szabályoz, és cselekedni azokban, amelyeket a mesterség szabályoz*”. S nem véletlen, hogy ez után tiszteletnyilvánítás következik a spekulatív értelem és a filozófus platóni értelemben vett abszolút elsőbbsége előtt: „*ezek mind a szemlélődésnek szolgálnak, mint a legjobb állapotnak, melyre az Első Jóság az emberi nemet teremtette. Ezért máris nyilvánvaló az, amit a Politikában Arisztotelész mond: vagyis hogy a legfejlettebb értelmű emberek természetszerűleg a többiek felett kell hogy álljanak*”. De a teorikus filozófia dicsérete olyan itt, akár a bizonyosság legnagyobb köre, amelynek belsejében nem csak a gyakorlati cse-

lekvés szabadsága fejlődik ki, hanem a költői cselekvése is, „*agere atque facere*”, ahol bölcsen párhuzamba vannak állítva az elérendő konkrét célok és a Dante által mozgásba hozott pontos hatások. De még nem idéztük a döntő passzust, amely kulcsjelenet ahhoz, hogy megértsük Dante gondolkodását. Salamon dicséretéről van szó, amely nem véletlenül Szt. Tamás szájából hangzik el (*Pd.* X 114–115): „Tudásnak teljét, elmék legdicsebbjét / láthatod itt”, s ki más is lehetne, aki aztán abszolút értelemben felülmúlja őt, mint Ádám és Krisztus, nem pedig valamelyik filozófus. Salamon tehát

... király volt, és azt a bölcsességet
 kérte, amely kell, király-módon élni:
 nem az egetmozgató égi népet
 számbavenni; sem tudni, hogy *necesse*
 a *contingens*ssel mily tételbe léphet;
 sem, si est dare primum motum esse;
 sem, hogy félkörbe háromszöget írván
 az mindenképpen derékszögű lesz-e?

Itt a tudás – a mérnöké, a filozófusé, a metafizikusé, a teológusé –, az a tudás, amelynek annyi gyümölcsét mutatta be ez a *cantica* (majdnem azt mondtam, amellyel annyit hivalkodott), a maga nyelvezetével és a maga tónusában előadott paródiává válik, ráadásul a kor legnagyobb filozófusának a szájába adva. Ahogyan Vergilius elítéli a burleszk-komikus költészetet („hol durva szóval / durva nép pöröl: lábad messze térjen, / mert ezt hallani vágyini: aljas óhaj!”), de csak miután az már felhangzott Sinon és Ádám mester veszekedésében, ugyanígy kimondatnak a *Paradicsomban* a tudományos teoreémák, de csak azért, hogy kimért hely és határ legyen szabva nekik egy magasabb rendű tudással szemben. Nem szeretnék egyoldalúan kardoskodni a komikus stílus irodalmisága mellett, amely talán szükségszerűen kapcsolódik a szerző alkotói szándékába. Ez az alkotói szándék nem aszkétikus, hanem világi természetű. Jól látta Parodi: ha a földi Paradicsom énekeit tekintjük, a *Színjáték* a *Monarchia* párhuzamává válik. Paradox módon a túlvilág nem azt tanítja Dantének, hogyan kell jól meghalni, hanem azt, hogyan kell jól élni. A világosság egyben testi valóságot jelent: emiatt lehet, hogy Dante – bár nem érintheti meg Brunettót és nem ölelheti át Casellát – fizikailag bántalmazza, megveri (vagy megvereti) Bocca degli Abatit és Filippo Argentit, aki olyat szólt, „mint a dob szól”, mikor Ádám mester feszesre puffadt nagy hasára vágott. A testi valóság visszatükröződést nyer a komikus stílusban: a morális sík egybeér a stílus síkjával.

Ahogy a célok folyamatosan és fokozatosan egymásra épülnek a legvégső cél felé tartva, ezáltal törvényesítik a Dante-magyarázatok sokféleségét, és biztosítják valamennyi magyarázat jogosultságát. Mindegyik Dante-értelmezésnek megvan a maga mondandója, de egy döntést meg kell tennünk: Dante totalitása a

munkásságához kötődik, amelyet történeti hűséggel és hűvös értelemmel lehet ugyan rekonstruálni, de amely lényegileg nem visszaadható és nem elfogadható Dante kultúráján kívül. Viszont jogosan létezik, hogy úgy mondjam, egy jobboldali, egy baloldali és egy centрупárti Dante. Létezik egy szimbolikus Dante, egy allegórikus és egy, poétikája szabályai szerinti, többértelmű Dante, akár még egy profetikus, enigmatikus Dante is létezik, nem ritkán kapcsolódva egy preraffaelita Dantéhoz. És aztán létezik egy érzelmekhez kötődő Dante, egy líriai-melodikus, vagy akár egy patetikus-drámai Dante is, ahogy a romantikusok szeretik. Nekem úgy tűnik, a mi Danténk nem lehet más, mint a valóság és a folytonos kísérletezés Dantéja, sőt egyenesen a természet Dantéja. Ennek a Dante-képnek előfeltétele az, hogy Dante nyelve „túlmenjen” a kultúráján, annak igazi előretolt állása legyen. A *Színjáték* a középkor egyetlen, nagyrészt ma is olvasható nyelven írt remekműve, amely nem vált archeológiai ritkasággá, mint a *Rolandének*, a *Cid*, a *Niebelungének* vagy az *Edda*. Ez a „csoda” két ellentétes okkal magyarázható: az olasz nemzeti egység megkésettiségevel és, még előbb, a toszkán polgárság jelentős koraérettségével. De a Dante által alkalmazott személyes rögzítés végülis olyan, hogy nem csak a nyelvezet, hanem bizonyos határok között a történelmi tartalom is megmarad, s ezáltal koráról olyan bőséges, máskülönben elgondolhatatlan ismereteket őriz meg az olaszoknak, amely példa nélkül álló más modern kultúrákban. Dante anakronizmusa, időszerűtlensége kettős szempontból válik világossá. A kiinduló pontnál: Dante a régi uralkodó osztály képviselője, amely nem lépi át a hatalom által neki szabott határt; *laudator temporis acti*, visszakívánja a korábbi kis földműves településeket, ellenzi a városodást, a pénzügyleteket (amiket uzsorának nevez), az ipari és kereskedelmi tevékenységet és a „népek keverését”, egyszóval a történelem igazi nagy vesztesének látszik; mégis merészség lenne azt hinni, hogy a győztesek szellemileg túléltek időleges sikerüket. Anakronizmusa a beérkezési pontnál: Dante elterjesztése a kereskedő kultúra által, tanításának propaganda célú elsajátítása a kolduló rendek részéről nem mér rá halálos csapást, sőt még az elviselhetetlen dantizmus is érintetlenül hagyja. Dante éltető ellentmondása abban áll, hogy kultúrája, ez a skolasztikus, egyetemes, enciklopedikus kultúra egy sajátos, nemzeti gépezetben működött. Éppen távoli kultúrájának egyetemessége szorít mindig helyet a józan antitezisek leküzdésének. Távolága egyben ellenpróbája és biztosítóka is életteli közelségének. S ha valakinek az utókorból útjába akad Dante, nem az a benyomása, hogy egy jól bebalzsamozott túlélővel van dolga, hanem az, hogy utolért valakit, aki nála hamarabb érkezett.

Paragone, 1965. október.

(Gianfranco Contini: *Un'interpretazione di Dante. Un'idea di Dante. Saggi danteschi*. Einaudi. Torino 1976., 69–113.)

Fordította: Ördögh Éva

UMBERTO ECO

A XIII. levél, a középkori allegorizmus, a modern szimbolizmus

Azt mondja Dante a XIII. Levélben, amikor költeményének értelmezési módjairól tájékoztatja Cangrande della Scalát:

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dici litteralis, secundus vero allegoricus, sive moralis, sive anagogicus.

Ezután a 113. Zsoltárból vett híres példa következik: „In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius”. Magyarázataiban Dante emlékeztet arra, hogy a betű szerinti jelentés az, hogy Izrael fiai Mózes idejében kivonultak Egyiptomból, az allegória jelentése az, hogy Krisztus megváltott minket, a morális értelem jelentése az, hogy a lélek a bűn gyászából és nyomorúságából a kegyelem állapotába kerül, és az anagogikus értelem szerint a zsoltáríró azt mondja, hogy a szent ember lelke a földi romlottság szolgátságából az örök dicsőség szabadságába lép.

Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab „alleon” grece, quod in latinum dicitur „alienum” sive „diversum”.

Ismeretes, hogy e levelet illetően különböző vélemények alakultak ki arra vonatkozóan, hogy Dante írta-e vagy sem, és én persze nem fogom egyik vagy másik nézetet helytálló filológiai érvekkel alátámasztani. Ami a középkori költészetnek elméletét, illetve Dante népszerűségét illeti, ezt a témát lényegtelennek mondhatjuk abban az értelemben, hogy a Levél kétségtelenül az egész középkori kultúrára jellemző értelmezési módot tükröz, akár Dante írta akár nem, és az interpretációnak itt kifejtett elmélete megmutatja, hogy azokban az időkben hogyan olvasták Dante műveit. Ez a Levél nem tesz mást, mint hogy Dante költeményére alkalmazza a négy értelem tanát, amelyet az egész középkor ismert, és amelyet a Nicholaus de Lyra-nak vagy Augustinus de Dacia-nak tulajdonított disztichon foglal össze:

*littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

A XIII. Levélben javasolt értelmezési mód jellegzetesen középkori. Ahhoz, hogy kétségbe vonjuk, a költészet egész középkori szemléletét kell kétségbe vonnunk, és olyan, romantikus vagy posztromantikus értelmezési módokkal kell próbálkoznunk (gondoljunk Croce Dante-kutatására), amelyek minden jogot elvitatnak a „többértelmű” ábrázolástól és az interpretáció intellektuális játéktól. Tudjuk, hogy a romantikus olvasatban, bár csodálatos, szenvedélyes felindulást váltanak ki a vágyuk által kergetett gerlek, lehetetlenné válik a dantei költemény háromnegyed, vagy talán még nagyobb részének a megértése, mert ahhoz, épp ellenkezőleg, arra van szükség, hogy pontosan és együttérzőn megértsük a középkornak a bibliai és teológiai kultúra által táplált, a többletjelentés és a közvetett jelentés iránti vonzódását.

Egy másik érv, amely azt támasztaná alá, hogy a Levelet Dante írta, az, hogy az interpretáció hasonló (hangsúlyozom, hogy hasonló, mert el akarom kerülni az „azonos” melléknév használatát) elméletével találkozunk a *Vendégségben*: az a költő, aki a saját költeményeit filozófiai kommentár kíséretében adja elő, és abban elmagyarázza, hogyan kell a költeményeket helyesen értelmezni, nos, ez a költő minden kétséget kizáróan úgy gondolja, hogy a szó szerinti értelem mellett még legalább egy másik értelme van a költői beszédnek. Úgy gondolja, hogy ez az értelem megfejtethető, hogy a megfejtés játéka szerves részét képezi az olvasás örömeinek, és egyik legfőbb célja a költői tevékenységnek.

Sokan felfigyeltek arra, hogy a XIII. Levél nem pontosan ugyanazokat a dolgokat mondja, mint amiket a *Vendégség*.¹ Ez utóbbi szöveg például világosan különbséget tesz a költői allegória és a teológiai allegória között (*Vendégség*, II, 1), a Levél pedig, éppen az oly gyakran kommentált bibliai példa kapcsán, úgy tűnik, eltekint ettől a különbségtételtől. Természetesen mondhatjuk azt, hogy Dante úgy írta meg a XIII. Levelet, hogy részben kijavította a *Vendégségben* állított dolgokat. Tény azonban, hogy Dante teljesen magáév tette a szenttamási gondolatokat, mégis olyan elméletet fejtett ki a Levélben, amely eltér attól, amit a tomista elmélet mond a költői jelentésről.

Ennek a problémának a megoldására, mint látni fogjuk, csak három lehetőség marad:

1. Nem Dante írta a XIII. Levelet, azonban ez azt jelentené, hogy közvetlenül a költemény megjelenése után, Dante köreiből elfogadott volt egy olyan költészettan, amely nyíltan különbözött azoktól a nézetektől, amelyeket Danténak, vala-

¹ Szolgáljon példaként mind helyett: BRUNO NARDI, Osservazioni sul medievale „accessus ad auctores” in rapporto all’Epistola a Cangrande, in: *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filosofia italiana*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961. Bár arra világítunk rá, hogy a *Vendégségben* jobban elkülönülnek az értelemek, mint a Levélben, mégis el kell ismernünk az „alapvető fogalmi egység” meglétét is, amelyet M. SIMONELLI mutatott ki: Allegoria e simbolo dal „Convivio” alla „Commedia” sullo sfondo della cultura bolognese, in: *Dante e Bologna ai tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967.

mint a hozzá tartozó kulturális *entourage*-nak – kezdve az ő műveit magyarázó k seregével – tulajdonítottak.

2. Dante írta a levelet, és abban nyíltan kétségbe akarta vonni az Angyali Doktor véleményét.

3. Dante írta a levelet, lényegében hűséges maradt Szent Tamáshoz, de a Levél nem pontosan azt mondja, amit látszólag mondani akar, hanem valami annál árnyaltabb dolgot.

Ahhoz, hogy a kérdést megválaszolhassuk, és eldönthessük, hogy a három megoldás közül melyik a legvalószínűbb, röviden át kell tekintenünk a középkori allegorizmus és/vagy szimbolizmus történetét.

[...]

Dante

Így már nyilvánvalóvá válnak a XIII. Levél zavarba ejtő vonásai. Világos, hogy milyen szándék vezeti Dantét, amikor a *Vendégségben* a canzonék után leírja az értelmezésükhöz szükséges szabályokat is. A középkori allegorizmus hagyományát követi, és nem tud elképzelni olyan költeményt, amelynek ne volna figurális jelentése, ugyanakkor azonban egyáltalán nem kerül ellentétbe a tomista elmélettel, hiszen azt próbálja sugallni, hogy a canzone allegorikus értelmezésének éppen az lesz az eredménye, amit ő, a költő mondani akart. Elfátyolozva különös rímében, a parabolikus forma segítségével bontakozik ki a canzone szó szerinti értelme, és ez olyannyira igaz, hogy Dante éppen azért írja a magyarázatot, hogy érthetővé váljék ez a szó szerinti értelem. És a félreértések elkerülése végett, meglehetősen tomista szellemben, különbséget tesz a költők és a teológusok allegóriája között.

Mondhatjuk ugyanezt a *XIII. Levél* esetében, bárki is írta azt?

Prima facie, már az is kétséget szül, hogy a költői allegorikus olvasat példaként bibliai részletet idéz a szerző. Érvelhetnénk azzal (meg is tette többek között Pépin – i. m.* 81), hogy itt Dante nem az *exodus tényét* idézi, hanem az *exodus-ról* beszélő Dávid *szavait* (ennek a különbségnek már Ágoston is tudatában volt, ld. *Enarr. in psalm. CXIII*). Csakhogy néhány sorral azelőtt, hogy a zsoltárt idézné, Dante a saját költeményéről beszél, és egy olyan kifejezést használ, amely többé-kevésbé önkéntelenül, több fordításban is zavaros marad. Dante kisebb műveinek a Ricciardi által kiadott kötetében közölt, Frugoni és G. Brugnoli² által készített fordításban például azt mondja Dante: „Az első jelentés a betű szerinti, a másik az, amelyet a betű szerintivel akartunk jelezni”. Ha így volna, akkor Dante igen mereven tomista lenne, hiszen a szerző szándéka szerinti parabolikus je-

* J. PÉPIN, Dante et la tradition de l'allegorie, Conférence Albert le Grand, 1969, Montréal (Paris, Urin, 1970).

² *La letteratura italiana – Storia e testi*, 5, II, (Dante Alighieri, Opere Minori, tomo II), Milano–Napoli, Ricciardi, 1979, 611.

lentésről beszélne, amely tomista kifejezésekkel élve visszavezethető volna a szó szerinti értelemre (következésképpen a *Levél* még mindig költői allegóriáról beszélne és nem teológiaiáról). De a latin szöveg így szól: „alius est qui habetur per significata per litteram”, és valóban úgy tűnik, hogy Dante „a betű által jelentett dolgokról” beszél, vagyis *allegoria in factis*-ről. Hogyha szándékolt értelemről akart volna beszélni, akkor nem a semleges „significata” szót használta volna, hanem a „sententiam” kifejezést, amely a középkori szóhasználatban pontosan a megnyilatkozás (szándékos vagy nem szándékos) értelmét jelenti.

Hogyan lehet *allegoria in factis*-ről beszélni olyan világi költeményben elmesélt eseményekkel kapcsolatban, mely költemény, mint Dante a levélben említi, „poeticus, fictivus” eljárással készült?

A kérdésre két válasz van. Ha elfogadjuk, hogy Dante mereven tomista nézeteket vall, akkor nem tehetünk mást, mint hogy úgy döntünk, hogy a tomista elvekkel nyíltan szembe forduló *Levél* nem hiteles. De ebben az esetben igen különös, hogy Dante minden kommentátora a *Levélben* jelölt utat követte (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti és a többiek).

Gazdaságosabb feltételezés, hogy Dante *egyáltalán nem ragaszkodik mereven a tomista gondolatokhoz*, legalábbis ami a költészet meghatározását illeti. Ezt a nézetet éppen Gilson támasztja alá, és különösen Curtius, amikor azt állítja, hogy „a skolasztika avatott kutatói ... túlságosan gyakran ... válnak áldozataivá annak a vágynak, hogy gondviselészerű összhangot találjanak Dante és Szent Tamás között”.³ Bruno Nardi pedig megemlíti, hogy „a Dante-kutatók nagy részének lehetetlenné vált Dante gondolatvilágának megértése azáltal, hogy egyetértettek azzal az újtomisták által költött legendával, amely szerint Dante az Aquinói Doktor tanainak hű előadója”.⁴ Curtius nagyon helyesen mutat arra rá, hogy amikor a XIII. Levélben Dante azt mondja a költeményéről, hogy annak formája vagy „modus tractandi”-ja „poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus”, akkor azt is hozzáteszi, hogy az ugyanakkor „cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus”. Tíz olyan tulajdonságról beszél, amelyből öt hagyományosan a költői nyelv sajátja, ám a többi öt a filozófiai és teológiai diskurzus jellemzője.

Dante úgy véli, hogy a költészetnek filozófiai tekintélye van, nem csak a sajátjának, hanem minden jelentős költőének, és nem fogadja el a költő-teológusok felszámolását, amiről Arisztotelész írt a *Metafizikában* (és amit Szent Tamás is kommentált). Dante, aki „hatodik... ily szellemek közt” (Homérosszal, Vergiliusszal, Horatiusszal, Ovidiusszal és Lucanusszal – *Pokol*, IV, 102), mindig úgy olvasta a mitológiai eseményeket és az ókori költők más műveit, mintha azok

³ E. R. CURTIUS, *Europäisches Literatur und lateinischer Mittelalter*, Bern, 1984, XII, 3., továbbá XVII, 6. GILSONTÓL ld. *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939.

⁴ BRUNO NARDI, in: C. ANTONI és R. MATTIOLI, *Cinquantanni di vita intellettuale italiana*, Napoli, 1950, I, 20 (idézi Curtius, XVII, 6).

allegoria in factis lettek volna; annak a szokásnak megfelelően (sugallja Pépin, Renucci véleménye alapján)⁵, amely a tomista *caveat* szembeni megvetés jegyében, divat volt Bolognában Dante idejében. Ilyen értelemben beszél a költőkről *A nép nyelvén való ékesszólásról* (1,2,7) és a *Vendégség* című munkáiban több helyen, a *Színjátékban* pedig nyíltan kijelenti, hogy Statius olyanná teszi a tanult embereket, „mint kik sötét éjbe mennek – s fáklyát visznek, de nem látják a fényét” (*Purg.* XXII, 67–69): a pogány költő verse olyan többletjelentéseket hordoz, amelyeknek a szerző nem volt tudatában. A VII. Levélben pedig, amikor az *Átváltozások* egyik részét allegorikusan értelmezi, Firenze sorsának előképét látja a műben. Mondhatnánk, hogy ez nem több mint az *exemplum* egyszerű retorikai alkalmazása: de ahhoz, hogy az *exemplum* meggyőző legyen, el kell fogadnunk, hogy a költő által elmesélt eseményeknek tipológiai értékük van.

Így hát a költő folytatja a maga módján a Szentírást, ahogy azelőtt megerősítette, vagy éppen alátámasztotta azt. Dante abban a korban él, amikor Albertino Mussato a „költő-teológust” magasztalja, és meglehetősen nagyra tartja a saját *Színjátékát*. Azáltal, hogy Cangrandénak mint színjátékot mutatja be, azt az érzést kelti benne, éppen az itt idézett példák révén, hogy művét az isteni könyv helytálló és érvényes folytatásának tartja. Hisz a megalkotott mítosz valóságában, miként meglehetősen hisz az általa idézett ókori mítoszok igazságában is, más-különbén nem lehetne megmagyarázni, hogyan teheti a költeményébe a jövő alakjaiként szerepeltetett történelmi alakok mellé az olyan mitológiai személyeket is, amilyen Orfeusz. Mi több, Cato méltó lesz arra, hogy Mózással együtt jelképezze Krisztusnak (*Purg.* I, 70–75) vagy magának Istennek (*Vendégség* IV, 28, 15) az áldozatát.

Ha ez a költő szerepe, hogy akár költői hazugság segítségével olyan eseményeket mutasson be, amelyek akárcsak a bibliai történetek, jelként szolgálnak, akkor érthető, hogy Dante miért javasolja Cangrandénak azt, amit Curtius „auto-exegézisnek”, Pépin pedig „auto-allegorizálásnak” nevez. Feltételezhető, hogy Dante szerint az ő költeményének a többletjelentése nagyon közel áll a Biblia többletjelentéséhez, abban az értelemben, hogy olykor maga az *ihletett* költő nincsen tudatában mindannak, amit mond. Ezért fohászodik (Apollóhoz folyamodva) isteni sugallatért a *Paradicsom* első énekében. Hogyha a költő, mit a szerelem sugdos, megőrzi, és feljegyezi, ahogy ő belül mondja tollba (*Purg.* XXIV, 52.54), akkor annak értelmezésére, amiről a költő nem mindig tudja, hogy mondta, ugyanazokat az eljárásokat használhatjuk, amelyeket Szent Tamás (és nem Dante) lefoglal a szent történelem számára. Ha a költői beszéd kizárólag szó szerinti volna, mint a szenttamási parabolikus értelem esetében, akkor nem értjük, miért zsúfolta tele Dante a művét olyan részekkel, amelyekben felkéri

⁵ Vö.: P. RENUCCI, *Dante*, Connaissance des lettres, Paris, 1958.

az olvasót, fejtse meg, hogy mi rejtőzik különös rímei alatt elfátyolozva (*Pokol IX, 61–63*).⁶

Arra a következtetésre jutunk tehát, hogy a középkor allegorizáló hajlama olyan erős volt, hogy amikor Szent Tamás – felismerve, hogy a XIII. század kultúrájában a természetes világ kibújik az értelmező és figurális olvasatok alól – leszűkítette az allegória szerepkörét, akkor éppen a költők voltak azok, akik nem törődve a tomista redukcióval, a világi költészetnek tulajdonították azt a szerepet, amelyet az arisztotelészi szemlélet megvont a világ olvasatától.

Éppen akkor tehát, amikor úgy tűnik, hogy Szent Tamás alábecsüli a költői eljárást, a költők kivívják számára a legnagyobb tekintélyt, és végképp megnyitják a szövegmisztikának azt az irányzatát, amely egészen napjainkig tart, bár azóta elvilágiasodott, és felvette a jouissance, a dekonstrukció, vagy a rejtélyes-metafizikai interpretáció formáját.

A törés

A Szent Tamással folytatott burkolt szóváltásban Dante közel két évszázaddal korábban megvalósítja azt, amit valódi „episztemológiai törésnek” nevezhetünk.

Dante attól középkori mégis, hogy továbbra is úgy hiszi, hogy a költeményeknek nincsen végtelen számú és meghatározatlan jelentése: úgy tűnik, kitart ama meggyőződése mellett, hogy bár több értelem van, ez négyet jelent, következésképpen egy enciklopédia alapján az értelmeket kódolni és dekódolni lehet. Még a különböző modern fabulációk is, amelyek Dantét a Szerelem mitikus Hívei között szeretnék tudni, még ezek is úgy tekintenek rá, mint rejtjelekben megnyilatkozó okkult Bölcsesség birtokosára. Ezért mondhatjuk, hogy végső soron Dante sem tesz határozottan különbséget a (modern értelemben vett) szimbólum és az allegória között.

Dante korában még kiterjedt hagyomány biztosította a szent szöveg helyes interpretálásának kritériumait azoknak az értelmezőknek, akik a Szentírás „helyénvaló” olvasatát keresték. De mi történik Dante és a reneszánsz kora között, így, hogy a világot megfosztották minden misztikus értelmétől (ennek tanúja és szerzője Szent Tamás), és bizonytalanná vált, hogy ki sugallja (Isten, a Szerelem vagy más) a költő öntudatlan szavait?

A humanizmus és a reneszánsz kultúrájának kezdetén a – Szent Tamás által felszámolt – bestiáriumok és lapidáriumok heraldikai világa nem veszítette el egészen a vonzerejét. Mindössze annyi történt, hogy egy újfajta fogékonyság alapján értelmezték újra és hozták ismét szokásba.

⁶ A költészetnek erről a megvilágosító, nagyra becsült fogalmáról ld. természetesen: *De vulgari*, és MARIA CORTI közelmúltbeli értelmezését: *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Società Dantesca Italiana – Libreria Commissionaria Sansoni, 1981.

Éppen akkor, amikor a természettudományok kezdenek egyre inkább kvantitatív jellegűvé válni, és amikor úgy tűnik, hogy Arisztotelésznek nincs már semmi mondanivalója, megjelenik az európai színtéren a *Corpus Hermeticum*, melynek hatására – amelyet erősít a Kabaláé, valamint az immár *en plein air* folytatott alkímia hatása is – a firenzei újplatonizmus új filozófusai olyan újfajta szimbolikus erdő vizsgálatába kezdenek, amely Baudelaire szavaival élve „de vivants piliers – laissent parfois sortir des confuses paroles; – l’homme y passe a travers des forêts de symboles – qui l’observent avec des regards familiers”.

Ebben az új filozófiai légkörben a szimbólum-fogalom mélyreható változáson megy keresztül.

Azt írtam az elején, hogy ennek az új fogalomnak az elgondolásához nagyon „erős” újplatonizmusra volt szükség. Erős újplatonizmuson a kezdetek újplatonizmusát értem, amely legfeljebb Prokloszig és az ő gnosztikus műveket fordító tevékenységéig tart, mely művekben az emanáció révén alkotott létezők különböző fokainak csúcspontján egy kifejezhetetlen és megismerhetetlen Egy áll, amely minden meghatározás alól kicsúszva, minden meghatározást magába foglal, következésképpen *magának az ellentmondásnak a helye*. Vessük össze ezt a három gondolatot:

1. Az emanáció újplatonikus elméletét, amely szerint a világ minden eleme és az eredeti Egy között fizikai kapcsolat, vagyis emanációs folytonosság van;

2. azt az elképzelést, amely szerint ez az Egy az ellentmondás helye, ahol megvalósul a *coincidentia oppositorum* (hermetikus elképzelés, amelyet megerősít Cusanus és Giordano Bruno elmélete);

3. azt az újplatonikus és hermetikus elképzelést, amely szerint ezt az eredeztető és ellentmondásos Egységet nem lehet megfejteni és kifejezni, legfeljebb tagadás vagy provokatívan alkalmatlan megközelítés révén (és így az Egy egyetlen lehetséges ábrázolását sem lehet másképp értelmezni, meghatározni vagy lefordítani, mint más, hasonlóan érthetetlen és alkalmatlan ábrázolásokra utalva).

Ezek tehát azok a feltételek, amelyek lehetővé tették, hogy a legkülönbözőbb módokon kialakuljon az a filozófia és esztétika, amely a szimbólumot intuitív és megfogalmazhatatlan revelációnak tekinti (vagyis fogalmilag értelmezhetetlennek – és ne feledjük, hogy a romantikus idealista esztétika, és leginkább Schelling, mennyire adósa ennek a hermetikus szemléletnek).

Az úgynevezett hermetikus hagyomány fő jellemzői – Gilbert Durand néhány észrevételét⁷ követve – a következők:

1. Elutasítja a mértékességet, a minőségit szembeállítja a mennyiséggel, hisz abban, hogy semmi sem állandó, és hogy kölcsönös hatás révén a világegyetem minden eleme minden másik elemre befolyással bír.

⁷ vö. GILBERT DURAND, *Science de l’homme et tradition*, Paris, Berg International, 1979, 4. fejezet.

2. Elutasítja a kauzalitást, és úgy tartja, hogy a világegyetem különböző elemeinek kölcsönhatása nem az ok és okozat lineáris rendjét követi, hanem az elemek kölcsönös szimpátiájának egyfajta spirális logikáját. Ha a világegyetem a hasonlóságok és kozmikus szimpátiák hálója, akkor az oksági láncok már nem kapnak szerepet. A hermetikus hagyomány a történelemre és a filológiára is kiterjeszti a kauzalitás elutasítását, és ily módon logikájában helyet kap az *ante hoc ergo propter hoc* elve. Ennek a viszonyulásnak jellegzetes példája az a mód, ahogyan minden hermetikus gondolkodó azt bizonyítja, hogy a *Corpus Hermeticum* nem a hellén kultúra terméke, hanem még Plátón, Pitagorász, az egyiptomi kultúra előtti időből származik. Ezzel az érveléssel élnek: „a *Corpus Hermeticum* olyan gondolatokat tartalmaz, amelyek nyilvánvalóan ismertek voltak Plátón idejében, tehát *korábban* származik”. A kauzális episztemológián pallérozott nyugati elme egy ilyen érvet bántónak talál, de elég néhányat elolvasni az úgynevezett hermetikus hagyomány szövegeiből, hogy felismerjük, saját kontextusában nagyon is komolyan vették ezt az érvet.

3. Elutasítja a dualizmust, és így válságba kerül az azonosság elve, valamint a harmadik kizárásának elve. *Tertium datur*: a *coincidentia oppositorum* gondolata ettől az alaptételtől függ.

4. Elutasítja az agnoszticizmust. Azt gondolhatnánk, hogy az agnoszticizmus nagyon modern viszonyulás, és hogy ebből a szempontból nem állítható szembe a hermetikus hagyomány a skolasztikussal. De a középkoriaknak, bár hiszékenyek voltak, nagyon határozott érzékük volt az ellentétek megkülönböztetéséhez. Egész biztosan nem folyamodtak kísérleti módszerekhez annak bizonyítása érdekében, hogy *hogyan* állnak a dolgok, de rendkívül érdekelték voltak annak meghatározásában, hogy azok *mic sodák*. Egy gondolat vagy tükrözte az arisztotelészi nézetet, vagy egyáltalán nem tükrözte azt: nem volt középút, és hogyha megmutatkozott az összebékítés lehetősége, ahogy az Aquinói Doktor jellegzetes érveinek esetében történt, akkor ez a végső összebékítés a végső igazság volt. Ezzel ellentétben, a hermetikus felfogás, mivel gnosztikus, és nem agnosztikus, elismeri a hagyományos bölcsesség összességét, mert azt tartja, hogy, még ha ellentét is van két vagy több tétel között, ezeknek bármelyikéből kibontakozhat egy igazságrész, hiszen az igazság a gondolatokat szembeállító tartomány teljessége.

A hermetikus hagyomány a hasonlóság elvén alapszik: *sicut superius sic inferius*. És ha már elhatároztuk, hogy hasonlóságokat akarunk megállapítani, akkor bárhol lehet hasonlóságokat találni, mert bizonyos szempontból mindenre tekinthetünk úgy, hogy mindenhez hasonlít.

Ennek a felfogásmódnak egyik érdekes példája – amely nem véletlenül adósa a hermetikus hagyománynak – Jungnak a szimbólumokról, mint archetípusokról alkotott elmélete: a szimbólumok kiapadhatatlanok, és bővében vannak éppen csak megsejtett, önellentmondó jelentéseknek. Az archetípusos képek annyira bővelkednek jelentésekben, hogy lehetetlenné teszik a végérvényes értelmezést. Annyira része a természetüknek ez a határozatlanság, hogy amikor megpróbál-

juk a saját kultúránk szimbólumait merev jelképekké alakítani, akkor inkább egy egzotikusabb kultúra szimbólumaihoz kell folyamodnunk, mert ezek, mivel szokatlanok, még őrzik a szellemiséget, a *manát*. Valami akkor szimbólum, ha egyszerűen „*iuvenis et senex*”. Ha egy úgynevezett szimbólum egyértelműen értelmezhetővé válik, akkor elveszíti szimbolikus erejét.

Egy új szimbolizmus fejlődött így ki hermetikus szellemben, és ez tart Pico della Mirandolától kezdve Ficinusig és Giordano Brunóig, Reuchlintól és Robert Fluddtól a francia szimbolizmusig, Yeats-ig és sok kortárs elméletig. A formátlanról beszélve, a szimbólumok nem rendelkezhetnek határozott jelentéssel.

Érdekes arra felfigyelnünk, hogy bár gyökeresen különbözik a középkortól, a modern szimbolizmus is ugyanazoknak a szemiotikai szabályoknak tesz eleget. Az első esetben úgy gondolják, hogy a szimbólumoknak egy jelentésük van, de mivel végső jelentésük ugyanaz az állandó üzenet, ezért egyetlen jelentéshez a jelölők kimeríthetetlenül sok változata tartozik. A második esetben a valóság belső ellentmondásosságának köszönhetően a szimbólumok minden lehetséges jelentéssel rendelkeznek, de mivel minden szimbólum erről az alapvető ellentmondásosságról beszél, ezért a jelölők kimeríthetetlen sokaságának egyetlen jelentése az, hogy minden szövegnek kimeríthetetlenül sok értelme van.

A könyv, minden könyv, vagy változatosan de kizárólag Istenről, vagy változatosan de zavarosan Hermészről beszél.

Mindamellettt valami, nem csekély jelentőségű dolog történt. Nem mondhatjuk, hogy a szimbólum és az allegória közötti különbség azonnal és végérvényesen megmutatkozott volna: elég fellapoznunk a jelképek kézikönyveit Ripától Maierig, és azonnal észre vesszük, hogy a (nyitott) szimbolikus értelmezés egyre inkább bezárkózik a kitartóan kommentált allegórikus rébuszba, és így válik elismertté. A kommentár természete lett más: az olvasónak folyton az a benyomása, hogy megtalálta a megfejtési kulcsokat (mint hajdanán), de most a végső jelentés, a végérvényes megoldás egyre távolabb kerül, és az új rejtvényfejtés a kikerülés technikájává válik – a középkortól eltérően, amely megjutalmazta a helyes megfejtőt.

Aki teljesen elsajátítja ezt a technikát, és egyre jobban eltávolodik a kodifikált allegóriától, az a költő. Már megfosztották attól a világtól, amelyet egy arisztotelészi Isten ujjával írt jelek alkottak, éppen matematikai terminusokkal próbálja az új tudomány újraírni ezt a világot, így hát a költő egyre numenálisabbá teszi saját szövegét, és annyira belekeveri – mint laikus vallást – saját esztétikai miszticizmusát, hogy megmetyeljezi a hermeneutikai irányt. Ez pedig az ezoterikus irányzatoktól és a preraffaelitáktól kezdve oda vezet, hogy nem csak a modern szövegekben, hanem a középkoriakban is jóval több többletjelentést és titkot és rejtjelezett szót látnak, mint amennyit a régi szimbolizmus a szövegekbe akart vinni.

Mint már tudjuk, ebből a szellemi légkörből nem tudják kivonni magukat a tudósok sem, akik a kvalitások világegyetemét a kvantitások világegyetemévé változtatják: ők is mindig és tétován, legalábbis Newtonig, pontos képleteikre merednek, és szívüket vagy képzeletüket elragadja a hermetikus bűvölet.

Az egyik teológiát helyettesítik egy másik teológiával. Ficinus és Pico tudták ezt, a modern és a kortárs világ kezdi elfelejteni, és az új teológiai képességeket új művészi képességek köntösébe rejti.

Így hát a szimbólum és allegória dialektikájának fényében hajlamosak volnánk újraírni azokat a tankönyveket, amelyek, miközben Kolumbusz kiköt az Újvilágban, és Spanyolországból elűzik a kabalistákat, azt ünneplik, hogy az emberiség kijut a Sötét Középkorból és belép Az Értelem Korába. Szent Tamás rendőrködése is volt annyira „felvilágosult”, mint az utána jövők újjáéledt vallásossága. De amit egyik oldalon megrongál az értelem, azt a másik oldalon helyrehozza a némi reveláció utáni sóvárgás.

(Umberto Eco: L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno. in: Umberto Eco: Sugli specchi e altri saggi. Milano, Bompiani 1990., 215–241.)

Fordította: Sz. Márton Ibolya

„*isti qui nunc*”, a *Monarchia* és az 1314-es császárválasztás

A *Monarchia* pontos keletkezési dátumára vonatkozóan már számos javaslat született, ám a kérdés máig tisztázatlan maradt. A traktátus datálása, sőt talán a szerzőség sincs explicit módon jelezve, így a különböző elképzelések körül uralkodó káoszt még nem sikerült egy biztos, vagy legalábbis egyhangúlag elfogadott megoldási javaslatban feloldani. Sőt: nincs a dantei életpályának egyetlen olyan éve sem – fiatalkori éveitől élete végéig –, amelyet érintetlenül hagytak volna az utóbbi évszázad kritikai gyakorlatának tiszavirág életű megjegyzései, míg a megelőző századok alapvetően megelégedtek Boccaccio bölcs megállapításával: „Compose ancora questo egregio auttore ne la venuta d’Arrigo VII imperadore un libro in latina prosa...”¹, amellyel a mű megírásának időpontját körülbelül az 1310–1313 közötti periódusra teszi.

Pier Giorgio Ricci, az Edizione Nazionale² 1965-ös kiadásában restaurálja a traktátus híres beékelését: – „sicut in Paradiso *Comedie iam dixi*”^{*} (xii 6) –, amelyet a filológiai vandalizmus újabb és újabb epizódjai szövegkritikai érvek ürügyén, vagy a valószínűség keresett indokaira hivatkozva teljesen kiírtottak a modern szövegkiadásokból. Ricci gondviselészerű szövegrestaurációját követően tehát méltán várhattuk volna, hogy a korábbi kihúzást helyesbítik, a kutatás heve pedig kezd alábbhagyni. Ám a Ricci-féle helyreigazítás és a kézirat többé-kevésbé egybehangzó tradíciója ellenére is, a traktátus zsebkijadásaiban, tehát amelyek mennyiségi szempontból a legtöbb kárt okozhatják, még ma is azt olvashatjuk – és nem csupán informatív skrupulusoktól vezéreltetve –, hogy „Dante önidézése szokatlan, izolált jelenség, ezért a traktátus legjelesebb egzegétái közül is többen kétségbe vonják eredetiségét, mintegy a szövegbe hatolt glosszaként tartva számon azt” (az 1988-as BUR, 225). Ennek eredményeképpen továbbra is fenntartanak egy tekintélyes, ám legalább annyira téves hipotézist, jóváhagyva ezáltal az egyébként inkognuens kronológiákat. Mindezek kö-

¹ G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, gond. P. G. RICCI, Milano, Mondadori, 1974, 529. /”Írt akkor, VII. Henrik császár bejövetelekor ez a tiszteletre méltó szerző latin prózában egy könyvet...”/

² D. ALIGHIERI, *Monarchia*, gond. P. G. RICCI, Milano, Mondadori, 1965, amelyből az idézet származik.

^{*} „amint a Színjáték Paradicsomában már mondtam” – A *Monarchiából* vett idézeteket Sallay Géza fordításában közlöm: *Az egyeduralom*, ford. Sallay Géza, in: *Dante összes művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962. Az itt idézett beékelés az én fordításom, mivel a magyar fordításban eredetileg nem szerepel. – *A ford.*

vetkeztében apokrif jelleget tulajdonítanak annak, ami valójában a szöveg eredeti beírása, sőt talán az első megközelítő datálása volt.

Mindenesetre, amikor Dante elküldi a *Monarchiát*, már kész a *Paradicsom* V. éneke (az utalás – miként ismeretes – az ötödik ének 19–24. soraira vonatkozik). Ennek a megkérdőjelezhetetlen dátumnak köszönhetően jelentős mértékben szűkíteni tudjuk a bizonyítható kronológiai ívet. De vajon mikor kezdte Dante a *Paradicsom* írását? A *Purgatórium* utolsó énekében, a *fictio* 1300. évében, Beatrice szájából hangzik el a jóvendülés: immár közel a sas örökösének diadalmas eljövetele („közeli csillag”^{***} *Purg.* XXXIII 41). Az egyetlen rex *Romanorum*, aki ezután lett megkoronázva, tehát az egyetlen császár, akit Dante ismert és elismert életében (a *Vendégség* IV, iii, 6 értelmében, vagyis II. Frigyes 1250-ben bekövetkezett halálát követően), VII. Henrik volt. Nyilvánvalóan rá, egy élő, Itáliában levő és megkoronázott Henrikre kellett utalnia (az 1312. június 29-i koronázás eseményét *post eventum* a *Purgatórium* XXXIII 37–38 soraiban profétizálja: „Örökös nélkül nem marad örökké / a Sas...”, de csak a második canticában tudjuk biztosan megnevezni, kire gondolt a szerző). A pápa által elrendelt fegyverszüneti évet követően, amelynek célja, hogy megakadályozza az Anjou-ház meghódítását, VII. Henrik megindítja támadását ellensége, Anjou Róbert ellen, ám a hadjárat első évében, 1313. augusztus 24-én meghal. Vajon elkezdte-e már ekkor Dante a harmadik cantica írását? Az első öt énekben egyetlen utalás sincs az írással egyidőben zajló külső eseményekre, vagyis nem állnak rendelkezésünkre belső bizonyítékok. Mégis úgy vélem, igenlő választ adhatunk a kérdésre, hiszen épp 1313-ban találkozhatunk egy paradicsomi stíléma első, explicit visszaköszönésével Cino da Pistoia *Per la morte de lo imperatore Henrico da Lucimburgo* (*Luxemburgi Henrik császár halálára*) című dalában, amely egyébként a Cavalcanti-hatások mellett több helyütt visszhangozza a *Színjátékot* is.

„Chi è questo sommuom”, potresti dire,
o tu che leggi, „il qual tu ne racontè
che la Natura ha tolto al breve mondo,
ed hal mandato in quel senza finire,
là dove l'allegrezza ha larga fonte?”
Arrigo imperador, che del profondo
del vile esser qua giù su nel giocondo
l'ha Dio chiamato, perchè 'l vide degno
d'esser cogli altri nel beato regno.³ (vv. 28–36)

** Az *Isteni Színjáték* idézeteit Babits Mihály fordításában közlöm. – *A ford.*

³ in: *Poeti del Duecento*, gond. G. CONTINI, Milano–Napoli, Ricciardi, II, 1960, 679. („Ki ez a hatalmas ember”, mondhatnád, / ó, te, aki olvasod, „akiről meséled / hogy a Természet eloldozta őt e rövid földi világból, / és elküldte abba a végtelenbe, / hol az örvendezés bő forrása fakad?” / Henrik császár, akit ez alantas / mélységből fel a vidámságba / hívott Isten, mert méltónak látta őt, / hogy másokkal fenn legyen a boldog égben.”)

Az itt idézett negyedik stanza jelentős részét átszövi a dantei anyag. A mi szempontunkból elegendő arra a hármasszó-rímre utalni (*mondo, profondo, giocondo*), amellyel a *Purgatórium XXXI* (106–111) énekében találkozhatunk. Ott Beatrice világba való leereszkedését idézi meg, itt épp ellenkezőleg, Henrik felemelkedését a „beato regno” világába, amelyre pontosan az a „degno” rímel, amely a Paradicsom nyitó részének híres Apolló-invokációjában olvasható („O divina virtù, se mi ti presti / tanto che l’ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti”*** *Par. I 22–24*). Véleményem szerint ez a formula túlságosan is dantei ahhoz, hogy véletlen egybeesésnek tartsuk, vagy azt feltételezhessük, Dante támaszkodott barátjára.

A tény, hogy Cino 1313 végén már ismeri és idézi a *Paradicsom I 23*-ból való stilémát, megerősíthet bennünket jogos feltételezésünkben, hogy a *cantica első és post quem* végső dátuma ez az év. Ugyancsak ennek alapján nem vethetjük el a *priori* annak a lehetőségét, hogy már Henrik halálának idején, a *Monarchiát* írva, Dante utalhatott az ötödik énekre. Így elfogadhatjuk Boccaccio kronológiáját is. Henrik szelleme az egész *Purgatóriumot*⁴ beárnyékolja, maga a *cantica* pedig küszöbön álló eljövételének megjósolásával végződik. A *Paradicsom* rákövetkező öt éneke – miként említettük – egyetlen olyan kontextuális utalást sem tartalmaz, amellyel egyébként a szerző mindig élni szokott az írás folyamatának pontos időmegjelölése érdekében. Ha tovább haladunk az olvasásban, felfigyelhetünk egy érdekes ellentétre: a hatodik és a kilencedik ének között – Henrik immár halott – hirtelen feltűnik textuálisan ellensége, a nápolyi király. Anjou Róbertnek kivételesen nagy teret szentel még legfőbb „barátaihoz”, Henrikhez és Cangrandéhoz képest is, illetve ahhoz képest, hogy mennyit szentel általában az elbeszéléssel és az írással egyidejű külső, tehát az utazástól teljes mértékben idegen referenseknek. Felvázolja Róbert családfáját, kezdve a *Par. VI 106*-ban megidézett apától, II. Károlytól: „esto Carlo novello / coi Guelfi suoi”****, ahol a Justinianus szájába adott *esto* deixis 1300-ra, míg az „Apák bűnéért sokszor sír a gyermek” (v. 109) sorral a három énekkel később megidézett utódok, így Róbert könnyhullatását ígéri. De implicit módon megidézi nagyapját, I. Károlyt is apósán, Berengár Rajmundon keresztül, aki „Négy lányát adta férjhez négy királynak” (v. 133), minek folytán Beatrix természetesen a „nagy provánszi hozományá”-val (*Purg. XX 61*) királyné és egyben Róbert nagyanyja is lett. Aztán bátyján, Martell Károlyon a sor (*Par. VIII 49 ss.*), majd a magyar király szavaiban személyesen is megjelenik: „S ha ezt testvérem...” (vv. 76–84). Bár az ábrázolás túlságosan pontos alluzivitása miatt olykor nem minden világos számunkra, az egészen biztos,

*** „Csak annyit kapjak erőd telijébül, / hogy az árnyék árnyékát visszazengjem, / amely fejemre hullt a Boldog Égből”

⁴ A második *cantica* példaértékű politikai olvasatát adja J. A. SCOTT, *Dante’s Political Purgatory*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

**** „S amaz új Károly guelfjei”

hogyan nem volt túl hízelgő a róla alkotott képe: „Természetével olyan környezetbe / pazarból válván fukarrá, kerülni / kár volt, mely a pénzt csak ládába szedte” (vv. 82–84). Végül nyíltan kigúnyolja a testvér utolsó, szállóigévé lett szavaiban „e fate re di tal ch’è da sermone”***** (v. 147). De még ezzel sincs vége: a *Par.* IX 1–12. sorokban az elbeszélő szeretetteljesen aposztrofálja Róbert unokahúgát, Martell Károly lányát, Klemenciát, aki 1315 júliusában lett X. Lajos, az új francia király felesége (1316 júniusában özvegyül meg), valamint megemlíti azokat a „jogos keservek”-et, amelyek a Martell Károly ivadékát megcsaló bűnöst fogják sújtani. Kétséget kizáróan igaza volt annak (Pietro Alighieri), aki a fentiekben az 1315. augusztus 29-i montecatini vereségre való utalást látta (ebben a csatában veszíti életét fivére, Péter és unokája, Carlotto), ahogyan alátámasztják ezt a vele egybehangzó kontextuális utalások is: Cangrande győzelme a padovaiak felett 1314 szeptemberében (v. 46), Feltre püspökének „bűne” 1314 júliusában (v. 52), amelyek alapján a kilencedik ének keletkezését (és a megelőző háromét) 1315 második felére tehetjük. Dante tehát a megszokottnál jóval nagyobb apparátust mozgat meg egy olyan közszereplő kedvéért, aki már 1309-től uralkodott. A szeretett Martell Károly fivéréről azonban mégis hallgatott ez ideig, mivel nem volt semmi olyan kivételes ok vagy alkalom, amelyek miatt foglalkoznia kellett volna vele „pria che ’l Guasco l’alto Arrigo inganni”***** (*Par.* XVII 82), vagyis mielőtt az Orsinik és a másik fivér, Giovanni di Gravina által vezetett katalán zsoldosok segítségével Róbert meg nem akadályozza Henrik megkoronázását a Szent Péter Bazilikában 1312 tavaszán; mielőtt 1313. április 26-án a császár halálra nem ítéli; mielőtt ugyanezen év május 1-én be nem iktatják a Firenzei Signoriába; és végül mielőtt 1314. március 15-én a birodalom itáliai vikáriusának ki nem nevezik, ami Dante szemében egyértelműen súlyos provokációnak tűnhetett V. Kelemen pápa részéről. Nem véletlenül tárgyaltak Henrik hadjáratának kezdetén – a szokásos dinasztikus stratégiák szerint – a kinevezett császár lánya, Beatrix és a „re da sermone” egyetlen fia, Károly, Calabria hercege közötti házasságról, hogy ez által szentesítsenek egy egyébként soha meg nem kötött baráti szerződést, amelynek vissza kellett volna fognia a germán bitorló hirtelen neki-buzdulását. De nem lett belőle semmi.⁵

Mindenképpen ki kell emelnünk azt a lényegi törést, amely a *Paradicsom* VI–IX (1315) énekei és a *Purgatórium* XXXIII (1313) éneke között figyelhető meg a komponálás tekintetében. Ha a fent említett okok miatt nem vesszük figyelembe az első öt éneket, erős a gyanúnk, hogy a szerkesztési kontinuitás pontosan a *Paradicsom* V–VI. éneke között akad el. Mintha a csábító és végleges bejelentés „mint

**** „s ki prédikálni tudna: koronát rá”

***** „de a Gaszkonyi, Henriket, ki hisz benn’, / nem szedi még rá...”

⁵ A sors iróniája, hogy Károly pedig Henrik özvegyét vette volna el, Ausztriai Katalint, a „császár” Frigyes nővérét. Az egyenlő távolságtartás bölcs elvétől vezéreltetve aztán Firenze majdani ura elveszi Valois Károly lányát is, tehát egy unokahúgot.

a következő dal zengi bőven” (*Par.* V 139) azért állna itt, hogy rámutasson egy szokatlan hosszúságú szünetre, különösképpen ha arra gondolunk, hogy 1307-től Henrik haláláig a komponálás látszólagos regularitást mutat: átlag körülbelül havi egy énekes ütemben haladhatott (1307 felétől 1313 feléig 72 hónap telt el, ami megegyezik a *Pokol* I és a *Paradicsom* V közötti énekek számával; de természetesen csak átlagról beszélhetünk, nem ismerve a tényleges írói gyakorlatot).

Mindezek után térjünk vissza a *Monarchia* vitatott datálására: „Értelmetlen vita, mivel senki sem képes objektív és filológiaiilag teljesen megbízható bizonyítékokat felmutatni, továbbá rosszul lefolytatott vita, mivel mindenki döntő érvként próbál meg elhithetni bizonyos pszichológiai változásokat és a probléma megoldása szempontjából teljesen impotens doktrinális rekonstrukciókat”.⁶ Ezekkel a szavakkal nyitotta meg és zárta le tömören Pier Giorgio Ricci a vitát, amelyet gyakorlatilag materiálisan megoldhatatlan kérdésként tüntetett fel. A vélemény második felével könnyű szívvel egyet lehet érteni, de az objektív, bizonyító erejű és a szövegen belülről fakadó válaszok teljes hiányának feltételezésével nem. Véleményem szerint itt van az a láncszem, amely bizonytalan; ezt a pontot érdemes igazolni, mielőtt a felvetett impotenciát véglegesen elfogadnánk. Továbbá – egy másik konszolidált hely szerint – a *communis opinio* azt szeretné, ha a *Monarchia* minden kétséget kizáróan alkalmi írás lenne, vagyis születése külső okainak meghatározásával közelebb kerülhetnének a komponálás éveikhez. Talán nem teljesen hibás elképzelés, de mindenesetre pontosítani kellene, tekintve, hogy paradox dolognak tűnhet egy olyan szövegegyüttes okkazonalitását teoretizálni, amelynek első két harmada egyszerre született azokkal az anyagokkal (*Vendégség* IV iv–v), amelyek már legalább nyolc éve lapultak a fiókban. Az alkalmosságát inkább abban kellene keresni, mi újat mond a *Monarchia* a befejezetlen versprózához képest. Ami pedig a lehetséges külső eseményeket illeti, túlságosan bő köpönycet alkotnak, amelyet bárki könnyedén magára vehet, tekintve, hogy a Dante által megírt vagy cáfolt kérdések mindkét párt publicisztikájának számtalan egyéb dokumentumában jelen vannak a XIII. század elejétől kezdve, sőt már korábban is. Egyszóval épp az ellenkezője igaz, vagyis fel kellene cserélni a folyamatot: kizárólag úgy érthetjük meg, mire reagált Dante, melyek voltak azok az esetleges külső események, amelyek ösztönözték, ha egy intertextuális egybevetés alapján meghatározzuk a mű komponálásának vagy kiadásának az évét, sőt hónapjait. Szilárd meggyőződése, hogy az igazi, és talán az egyetlen ihlető motívum Henrik hadjáratának a csődje volt, és a tanulság, amelyet a firenzei politikus a pápa és Anjou Róbert „fondorlataiból”, obstrukcionizmusából, a birodalom és a guelf koalíció közötti konfliktusos kapcsolatokból levont: mindez pedig a Luxemburgi Henrikkel történt fordulat eseményekben vált nyilván-

⁶ *Monarchia*, id. kiad., 6. Másból egyébként, bár nagy óvatossággal, P. G. RICCI az 1317-es dátumot sugallja. Ld. *L'ultima fase del pensiero politico di Dante e Cangrande vicario imperiale*, in *Dante e la cultura veneta*, Firenze, Olschki, 1966, 367–71.

valóvá. Ha Henrik nem bukott volna meg, feltehetően meg sem születik a *Monarchia*, nemhogy a szent poéma félbeszakítására készítse íróját.

Az év, illetve a hónap – amint bizonyítani szeretném – ugyanazzal az alluzív megoldással datálja a *Monarchiát*, amellyel a szerző az aláíráskor él. Egy pontos extratextuális utalással, amely a vele mind jobban összefonódó és az adott pillanatban még mindig zajló eseményre való utaláson keresztül szignálja a konklúziót. De mihelyt az eseménynek vége, azonnal kétségbe vonódott volna a traktátus fő vállalkozása. Dante a harmadik és egyben utolsó könyv záró fejezetében fejtegeti, hogyan is irányította valójában a császárválasztást személyesen az isteni lényeg az úgy nevezett „választókon” keresztül.⁷

Ha ez nem csoda, íme itt a bizonyíték, az objektív válasz: hangsúlyos pozícióban, a traktátus záró részében, közvetlenül az elköszönés előtt, „per chiare parole e con preciso latin”, minden olvasó szeme előtt ott áll az 1314. október 20-i választási vitákra célzó egyértelmű index – *isti qui nunc*. Egy kettős, pontos és erősen hangsúlyozott deixis – „EZEK, akik MOST” – a térbeli-időbeli koordináták kijelölésére. Kell-e több ennél? Henrik 1308-as megválasztása (amely egyébként egyhangú eredményt hozott⁸) és unokája, IV. Károly 1346-os megválasztása között nem volt másik császárválasztás. A *Monarchia* publikálását tehát ezzel a *nunc*-kal a szerző maga datálja „1314 októberére”, egy kicsit talán implicit, de annál egyértelműbb módon bárki számára, aki abban a korban olvasta. A szóban forgó események pontos és átfogó áttekintését adja Robert Davidson:

„A korona első jelöltje »magas Henrik« fia, az apja halálakor mindössze 17 éves Luxemburgi János, Bohémia királya volt. Az 1314. január 6-án Nürnbergben tartott diétán kinyilvánított szándéka értelmében folytatni akarta szülője itáliai politikáját, a lehető legrövidebb időn belül megszervezve az új hadjáratot, amely az Alpokon átkelve bevégzi apja művét, melyet a halál szakított félbe. Ott, Frank-

⁷ A főszövegben itt és néhány más helyen szereplő hosszabb latin idézetet terjedelmi okokból kihagyjuk, s csak a magyar fordítást közöljük lábjegyzetben. – *A szerk.*

„Ez pedig Ó, az egyedüli, aki mind e rendet előre elrendezte, hogy általa előrelátásában mindeket helyére helyezzen. Ám ha ez így van, akkor egyedül Isten választ, egyedül ő erősít meg, mint-hogy felette már senki sincs. Ebből tovább következethető, hogy *sem ezek, akik most*, sem azok, akik bármikor választóknak mondták magukat, nem mondhatók választóknak, inkább az isteni gondviselés szószólóinak kell őket tartanunk. Ezért megesik olykor, hogy ellentét támad azok között, kiknek megadatott e szószólói méltóság, vagy mivel mindannyian, vagy mivel egy részük a kapzsi szenvedély ködétől elhomályosult szemekkel nem képesek felismerni az isteni rendelés arculatát. Így tehát nyilvánvaló, hogy a világi egyeduralkodó tekintélye, minden közvetítő nélkül, egyenesen az egyetemes tekintély forrásából származik. E forrás, mely eredetben egy és osztatlan, az isteni jószág bősége által számos ágra szakad”. (Az *egyeduralom* III xvi 989–1004) (A fordító megjegyzése: a kiemelt szövegrész az én fordításom és beékelésem, mivel a későbbiek szempontjából elengedhetetlennek tartottam, hogy ezen a ponton az eredeti szöveget vegyük alapul.)

⁸ „Némethon uralkodói Middelburgban gyűltek össze, és ott egyhangúlag a Rómaiak királyává választották Luxemburgi Henrik herceget” (IX ci), G. VILLANI, *Nuova Cronica*, gond. G. PORTA, Parma, Guanda, 1991, II, 197.

föld városában úgy tűnt, minden esélye megvan arra, hogy megválasszák. Hamar megjelent azonban a vetélytárs: Frigyes, Ausztria hercege, bár nem sokkal korábban (1313. november 9-én) vereséget szenvedett Gamelsdorf mellett Lajostól, Bajorország hercegétől, akivel aztán 1314. április 17-én kedvező békét kötött. Amikor 1314. június 5-én a választók összegyűltek a Rajna melletti Rhensében az előkészületi tárgyalásokra, már látni lehetett, hogy Jánosnak, Bohémia királyának minden reménye szertefoszlott a többségi szavazatok megszerzésére. Részben hozzájárult ehhez fiatal életkora is, amely nem illett volna e legmagasabb méltósághoz, de a választók legfőbb érvei pusztá egoizmuson alapultak. – Amikor a luxemburgi párt, amelynek élén Trier és Mainz érsekei álltak, felismerte a helyzetet, rögtön a rhensi találkozó után új jelöléssel állt elő: Lajos, Bajorország hercege lett a kiválasztott, aki nem sokkal korábban aratta le zajos győzelmének babérjait. A többségi szavazatokat megkapta, így 1314. október 20-án Frankfurtban királlyá választották. Szokás szerint, a választás után azonnal a főegyház oltárára emelték, és a Tedeumot énekeltek, nem törődve azzal, hogy egy nappal korábban a városon kívül, a Majna másik oldalán, Sachsenhausenben a hívek királlyá kiáltották Lajos ősi ellenségét: Frigyes, Ausztria hercegét. Azt pedig mindenki tudja, hogy ez a kettős választás volt a kezdete a Birodalom hosszantartó, véres megosztottságának.”⁹

Ha még közelebb akarunk kerülni a viszály főszereplőihez, kiváló segítséget nyújthat Giovanni Villaninak ha nem is aranyveretes, de mindenesetre korrekt megemlékezése:

„Az említett MCCCXIII. évben a német fejedelmek a Német Birodalomban két királyt választottak. Az egyik a bajor herceg fivére, az erényes és őszinte Lajos volt. Több szavazatot is kapott, köztük Mainz és Trier érsekeinek; János, Bohémia királyának; a szász hercegnek és a brandenburgi őrgrófnak a szavazatát. Osztrák Frigyesé volt a kölni érsek és a testvérével ellentétben álló bajor herceg szavazata. Az övék biztos volt, de a karintiai herceg is rá szavazott, mondván, hogy jog szerint neki kellene Bohémia királyának lennie, mivel felesége Vencslav elsőszülött lánya. Ugyancsak övé volt az egyik brandenburgi őrgróf szavazata is, aki azt mondta, jog szerint őrgróf lenne, csak nem az övé a cím. Lajos közelebb állt a jogszerinti császársághoz, csak hogy testvére, a bajor herceg, ígéretből több más választóval együtt Frigyes, Osztrák hercegre adta szavazatát, és így e változatos választás eredményeképpen hatalmas botrány kerekedett a két megválasztott fél, valamint a Bajor herceg és a megválasztott Lajos között, melyet több összegyülekezés és egymás elleni háborúzás is kísért.”¹⁰ (X lxxvii)

Röviden: a *rex Alamanniae*, aki *rex Romanorum*má válik, ha a pápa jóváhagyja, és *imperator*-rá, ha megkoronázzák Rómában, hét nagy választó által lett kijelölve. Közülük négyen laikusok voltak: Bohémia királya, Szászország hercege, a bran-

⁹ R. DAVIDSOHN, *Il „Cinquecento Diece e Cinque” del Purgatorio*, *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, IX, 1902, 130.

¹⁰ G. VILLANI, *Nuova Cronica*, id. kiad., II, 269–70.

denburgi őrgróf és a pfalzi választófejedelem; hárman pedig egyházi személyek: Köln, Mainz és Trier érsekei. A probléma az volt, hogy ez alkalommal a választók száma kilencre növekedett. A bohémiai szavazat megoszlott János, az akkori király – mert elvette Venceslav egyik lányát – és a száműzetésben lévő Henrik, Karintia hercege között, aki a trón jogos várományosa volt, mert – Villani elbeszélése szerint – Venceslav idősebbik lányát vette el. Ugyanígy a szász szavazati jogot is (nem a brandenburgit) egyforma legitimitással követelte magának János herceg (Szászország–Lauenbourg) és Rudolf herceg (Szászország–Wittenberg), mivel az 1260-ban kettészakadt hercegség utóbbi ága számára csak IV. Károly 1356-ban kiadott Arany Bullája fogja legitimálni a szavazási jogot. A luxemburgi párt által jelölt Bajor Lajosra szavazott Bohémia (Henrik fia); Brandenburg; János, Szász herceg; valamint Mainz és Trier érseke (ez utóbbi Henrik fivére); a Habsburg-ház által jelölt Osztrák Frigyesre pedig a bohémiai trón várományosa, a pfalzi választófejedelem (Lajos testvére), Rudolf, Szászország hercege és a kölni érsek. Mindketten jogosan követelheték tehát a választás legitimitását, hiszen az előbbi a lehetséges szavazatok öt, az utóbbi pedig négy hetedét tudhatta magának. És ahogy láthattuk, a vita tárgyát képező szavazatok sem pusztán kifogásokon alapuló követelések voltak: mind a bohémiai trón várományosa, mind pedig szász Rudolf egyformán jogos érvekre hivatkozhatott tiltakozásokor. A választás szálai tehát különböző szinteken keresztezik egymást (ld. a Villani által kiemelt családi szálát: a pfalzi választófejedelem bátyja ellen szavazott, de rosszul járt), valamint felborul a ceremónia lebonyolításának rendje is. A foratókönyv szerint a választásnak Frankfurtban kellett lezajlania, a koronázásnak pedig Aachenben, a kölni érsek vezetésével. Lajost Frankfurtban, a kijelölt helyen választották meg, és Aachenben koronázták meg, de a mainzi érsek celebrálásával. Frigyeset ugyan a kölni érsek koronázta meg, de Bonnban. Ráadásul mindkét koronázás egy napon, 1314. november 25-én történt. A birodalom kettészakadásának a Bajor fél katonai győzelme vetett véget 1322-ben (ellenfelét bebörtönzi), illetve végérvényesen Habsburg Frigyes 1330-ban bekövetkezett halála. Ez azonban már túlmutat Dante korán. Egyébként semmit sem tudunk firenzei szerzőnk álláspontjáról, az biztos, hogy a Henrik iránti szeretet kivétel fiára, Jánosra is, akit egyértelműen megkülönböztetett figyelemben részesít.¹¹ Tehát elképzelhető, hogy miután a fiatal bohémiai király jelölését archiválták, Dante *a priori* a luxemburgi párt mellé állt, mivel egyébként is csekély megbecsülést tanúsított a Habsburg-ház első két „császára”, Rudolf és Albert iránt (Frigyes nagyapja és apja), akiket a

¹¹ A latin idézetet itt is kihagytuk. (A szerk.)

„János ugyanis a te elsőszülötted, és maga is király, akit a kelő nap elnyugvása után várakozva kíván a világ elkövetkező nemzedéke, a mi második Ascaniusunk, ki, nagy szülőatyjának nyomdokait ügyelve, a Turnusokra, miként az Oroszlán kegyetlenül lecsap, de a latinokkal szemben szeléd lesz, mint a bárány”. Levelek. VII 85, ford.: Mezey László, in: *Dante összes művei*, Budapest, Magyar Helikon, 1962.

Purgatóriumban (VI 97–105, VII 94–96) a hanyag fejedelmek között aposztrofált.¹² Mindenesetre kétség sem férhet hozzá, hogy az avignoni pápaság nem is álmodhatott volna politikailag kedvezőbb helyzetről, mint amilyen a kettős koronázással adódott: egy megkettőzött birodalom kettéosztott birodalom volt. A pápát a ratifikálás elidegeníthetetlen joga abszolút döntőbíróvá tette, olyan felmérhetetlen erejű fegyvert adva kezébe, amellyel biztosíthatta magának a két ellenfél fölött gyakorolt fölényét, akik szükségszerűen arra kényszerültek, hogy szövetségre lépjenek vele.

XXII. János (1316-tól pápa) pedig úgyesen ki is tudta játszani a nem várt kártyát.

Visszatérve a *Monarchia* fent idézett passzusához, ösztönösen felmerül bennünk a kérdés, ha valóban így történtek a dolgok, és minden ilyen egyszerű volt, hogyhogya máig nem vette észre senki, hogyan olvasták eddig a szöveget. Azon felül a könyvet ezek tanulmányozták egykor megszállottan, miként magyarázható, hogy senki nem figyelt fel egy ilyen nyilvánvaló utalásra? Nem tudom. De talán segítségünkre lehet, ha megnézzük, hogyan fordították a probléma szempontjából egyik releváns szövegrészt. A következőkben bemutatok néhány olasz példát arra, hogyan vulgarizálták az „*isti qui nunc*” meghatározást.

- A. *né quelli dei nostri giorni... (sem azok napjainkban...)*
(B. Nardi – Ricciardi 1979)
- B. *il titolo di elettore non appartiene né a quelli che lo portano oggi... (a választók titulus nem illeti sem azokat, akik ma viselik azt...)*
(G. Vinaz – Sansoni 1965)
- C. *né quelli che portano oggi questo titolo... (sem azok, akik ma ezt a titulust viselik...)*
(L. Adamo – Sansoni 1965)
- D. *né gli elettori attuali... (sem a jelenlegi választók...)*
(P. Gaia – UTET 1986)
- E. *non sono da definirsi „elettori” né gli attuali... (nem lehet „választóknak” nevezni a jelenlegieket sem...)*
(M. Pizzica – Rizzoli 1988)
- F. *né coloro che sono ora chiamati „elettori”... (sem azok, akiket most „választóknak” hívnak...)*
(F. Sanguinetti – Garzanti 1985)
- G. *né costoro che si dicono Elettori... (sem emezek, akiket Választóknak mondanak...)*
(A. C. Volpe – Soc.tip.modenese 1946)
- H. *né questi di ora... (sem ezek a mostaniak...)*
(M. Felisatti – Rizzoli 1965)
- I. *né questi che ora si chiamano... (sem ezek, akiket most hívnak...)*
(G. B. Siragusa – Sandron 1923)
- J. *né questi che ora si dicono,... (sem ezek, akiket most mondanak...)*
(M. Ficino – Mursia 1965)
- K. *né questi che ora,... (sem ezek, akik most...)*
(Anonimo del '400 – SD XLVII 1970)

¹² Érdemes lenne tudni, vajon a Cangrande és Frigyes (aki 1317-ben megerősíti őt a császári vikáriuságban) közötti közeledésnek volt-e befolyása a dantei biográfiára, amikor Veronát otthagyja Ravennáért. Az biztos, hogy szokásával ellentétben, 1314-től haláláig, Dante tartózkodik attól, hogy a legapróbb megjegyzéssel is illesse a két szemben álló császárt.

Előre bocsátva, hogy az *isti* nem lehet sem a *quelli*, sem a *coloro*, csak a *questi*, *codesti*, vagy a *costoro*, és bármilyen módosítás félreviheti a szöveg értelmét; valamint hogy a *nunc* számára létrehozhatunk egy olyan szinonima mezőt, amely a kontextustól függően *ad libitum* terjed a röpké pillanattól a geológiai korig, az *ora*, *adesso*, *in questo momento*, *oggi*, *oggigiorno*, *attualmente*, *ai nostri giorni*, *ai nostri tempi* stb. kifejezéseken át¹³, megállapíthatjuk, hogy az A példában számottevő a pontatlanság, mivel mindkét deixis módosul, ezáltal a közvetlen referenciális valóságból egy absztrakt, abszolút dimenzióba helyezi át az egészet; analóg folyamat játszódik le a B és C példáknál, bár talán az előbbinél kevésbé tendenciózus módon, miután a választói „*titulusra*” való utalással nyíltan megadja az értelmező által választott olvasási kulcsot; a D és az E példák elnyomják a névmást és összemoszák az időhatározót, amelyet az „*attuali*”-ban melléknevesítenek, amely viszont *in absentia* a „*quelli*”-t idézi; az F megtartja az „*ora*”-t, de távolra mutató névmást használ; a G épp ellenkezőleg, elnyomja a határozószót, és megtartja a névmást; végül a H, I, J, K példák – igen helyesen – megtartják mindkettőt. A tizenegyből hat példa a mutató névmáson valamilyen módosítást vitt végbe, vagy teljesen elnyomta azt, mintha az „*isti*” annyira zavaró lenne, hogy nem lehet helyet találni neki. Természetesen a XV. századi fordítások bizonyítják, hogy a korban kiválóan ismerték a latin nyelvet (sajnos azonban nem foglalkoznak datálási problémákkal), míg a későbbi fordítások nagy része – ha nem tévedek – Gustavo Vinay nyomán több-kevesebb mértékben az eredeti nyelvezet pontosságát valamilyen általánosítás irányába mozdítják el, a teleobjektívtól a széles látószögig jutva, mintha a „választó” valamilyen megtisztelő titulus, vagy bürokratikus megbízás lenne, nem pedig az isteni akarat pontos interpretálója, ahogyan világosan mutatja ezt az „ezek a mostaniak” (*nec isti*) és a múltbéliek (*nec alii*) közötti megkülönböztetés. Vagyis ha abszolút értelemben beszélne erről a tisztségről, a megkülönböztetés túlságosan erős lenne, nem kellene ennyire markánsan rámutatni a maiakra, elhatárolva őket a múltbéliektől. Dante számára (inkongruens módon) csak a választás pillanatában nevezhetők „választóknak” a választók. Itt van a félreértés. És azok, akik a „*denuntiandi dignitas*”-szal vannak felruházva, csak akkor viszálykodhatnak egymás között, amikor gyakorolják azt. Nem azokról van szó, akik egy császári mandátum során ezzel a kivételes címmel büszkélkedhettek: önmagában ezzel a megtiszteltetéssel a legcsekélyebb

¹³ A *nuncra* két jelentős példát találhatunk két, ugyancsak nem egyértelműen datált dantei episztolában. Az első klauzúrában helyezkedik el, és a pápára utal „*Hic est quem Petrus. Dei vicarius, honorificare nos monet; quem Clemens, nunc Petri successor, luce Apostolice benedictionis illuminat*” *Ep. V 30* (“Ez az, akit Péter, Isten helyettese int, hogy tiszteljünk, azt Kelemen, Péternek mostani utódja az apostoli áldás fényességével is megvilágosítja” *Lev. V 140.*) A második, amely gyakorlatilag egyidőben született a *Monarchiával*, a pápára és a császárra utal „*Quod ut gloriosa longanimitas foveat et defendat, Romam urbem, nunc utroque lumine destitutam*” *Ep. XI 21* (“De hogy dicsőséges nagylelkűség kedvezzen neki és oltalmazza Róma városát, melyet most mindkét világosságától megfosztottak” *Lev. XI 115.*)

isteni gondviselés közbenjárása sem jár, hiszen csak abban a pillanatban válnak annak *denuntiatores*évé, amikor funkciójukat gyakorolják. Pontosan ugyanúgy, ahogy a pápai választókkal is csak akkor foglalkozik Dante – körülbelül ugyanabban az időszakban, a XI. *Levélben* –, amikor 1314 májusában Carpentrasban az új pápa választására készülődtek. Számomra tehát egyértelműnek tűnik, hogy az általánosan interpretáló fordítók attitűdje tükröződik az olvasókban, akik számára a dantei térbeli-időbeli megjelölés a fentiekből adódóan szükségszerűen elvész (holott ez segítene megismerni az eseményeket, az eredeti latin szöveg virtuális olvasóit), és akik ily módon feltehetően az *intentio auctoris* is félreértették vagy figyelmen kívül hagyták.

Tudjuk tehát, hogy folyamatban van egy választás, és ellentétek vannak a választók között. Helyükre téve ily módon az egymás mellé rendelt deixiseket, amelyek a traktárus befejezését 1314 októberére teszik, könnyedén meghatározhatjuk, mire reagálhatott a szerző. Természetesen a *Monarchia* koncepciójának semmi köze sincs a kettős választáshoz, amelyre utal, és amely abszolút nem volt előrelátható. Sőt, valójában ellentmond neki az alapidea. A ténnyel számot vet a szerző, és megpróbál elébe menni *in extremis* delegitimálva az úgy nevezett választókat: nem az isteni gondviselés ad homályos ideákat, hanem az ő rövidlátásuk vagy önnön érdekeik miatt nem tudják az útmutatásokat interpretálni! Másképp áll a dolog. De próbáljuk meg mi értelmezni a szöveg útmutatásait. Az első két könyv nem sok újat tesz ahhoz, amit már megírt a *Vendégségben*. Valójában az az elképzelés, hogy a monarchia *szükségszerű* és *legitim*, csupán két ideológiai pillér, amelyeken az áttörő jelentőségű és újszerű harmadik könyv architrávja nyugszik. A szerző tudatában van ennek, ő maga mondja ki, amikor az utolsó *questiot* vezet be.¹⁴ Egy *climax* vezet fel a legfontosabb kijelentést, mely szerint a monarcha auktoritása közvetlenül Istentől függ *sine ullo medio* (közvetítő nélkül); Dante kiadatlan szerzeményében, a *Vendégségben*, ha emlékszünk rá, implicit módon vitatja a császári címet Henrik legitim elődjétől, mivel nem koronázta meg őket a pápa. Ugyanakkor elismeri nekik a *Monarchia* értelmében, amely a maga egészében egyetlen provokatív konklúzióra tör: megfosztani a pápát a császár ratifikálásának jogától, és minden egyéb birodalommal összefüggő megbízástól. A továbbiakban Dante rámutat arra a három fő ellenségre, akik nem akarják megérteni és elfogadni ezt az igazságot.¹⁵

¹⁴ A latin idézetet itt is kihagytuk. – *A szerk.*

„E kérdés bevezetéseképpen meg kell jegyeznünk, hogy az előző kérdés megvitatását inkább a tudatlanság eloszlátása, semmint a vita kiküszöbölése tette szükségessé. A második kérdés vizsgálata azonban már egyaránt arra vonatkozott, hogy hogyan és miképpen küszöbölhető ki mind a tudatlanság, mind a vita. /.../ E harmadik kérdés igazsága körül viszont akkora vita folyik, hogy a vitának nem is annyira a másik tudatlansága az oka, mint inkább a vita maga a tudatlanság oka”. (Az *egyeduralom* III iii 72–85)

¹⁵ A latin idézetet itt is kihagytuk. – *A szerk.*

Az ellenzékiek tehát sorrendben a következők: 1) a pápa, 2) az ördög fiai, akik az egyház fiain keresztül furakodnak be, 3) a dekretalisták; ez utóbbi két kategóriát aztán *a priori* kizárja a vetélkedésből. Ugyanakkor a megerősítő tagadás nyilvánvaló mechanizmusa igazi vitapartnereket csinál belőlük. Henrik halálakor V. Kelemen a pápa; az ördögi „Egyház fia” terminus egyértelmű alluzivitással rendelkezett a kor minden olvasója számára: nyilvánvalóan Anjou Róbertre vonatkozott; a dekretalisták pedig a pápai fiskálisok voltak. Végeredményben a *vis polemica* egy pápára, annak hivatalnokaira és egy vazallus királyra koncentrálódik. Tegyük hozzá, hogy Dante, mint a traktátus szerzője, maga is jogtudósi és törvényhozói szerepben jelenik meg; nem véletlen, hogy amikor újból kézbe veszi a *Színjátékot*, kivételes intertextuális szinergiával írja meg Iustinianus énekeit, azét, aki „féket tett” (*Purg.* VI 88) Itáliára a birodalom érdekében, aki a törvényekből kivette, ami „benne sok van vagy rossz” (*Par.* VI 12), aki tehát Dante számára a császár és az igaz törvényhozó mintaképe lett. Nem túlzott tehát azt gondolni, hogy egy jogi szöveg, a *Monarchia*, egy másik jogi szövegre válaszol. Elegendő meghatározni azt a törvényhozói dokumentumot, amely valamivel korábban született 1314 októberénél, kapcsolatban van a birodalommal, az elmentés álláspontot képviseli – vagyis a pápai közvetítés elidegeníthetetlen jogát állítja az isteni gondviselés és a császárelölt között –, és egyesíti azt a hármas antantot, amely szembehelyezkedik a dantei igazsággal: V. Kelemen, Anjou Róbertet és a dekretalistákat. Végül, ha rátaláltunk, be kell bizonyítani, hogy van-e rá utalás a *Monarchia* szövegén belül.

Tudomásom szerint ilyen dokumnetumból legalább kettő van: az V. Kelemen pápa által *in articulo mortis* 1314. március 14-én szerkesztetett *Romani principes* és *Pastoralis cura* dekretáliák.¹⁶ Alapvető szövegek, mivel a kelemen-i corpusból egyedül ez a két dekretália rendelkezik politikai valenciával. Egy nappal azelőtt publikálták, hogy Róbertet Itáliában kinevezték császári vikáriusnak, tehát bizonyos mértékben Guasco politikai testamentumának tekinthetők. A pápa Henrik

„Különösen az emberek három fajtája száll szembe az általunk vizsgált igazsággal. Nevezetesen a pápa, Jézus Krisztus urunk földi helytartója és Péter utódja, akinek nem tartozunk ugyanannyival, mint Krisztusnak, hanem csak annyival, amennyivel Péternek; s ő talán elsősorban a kulcsok iránti buzgalomból áll velünk szemben, mint ahogy nemkülönben a keresztények nyájának egyéb pásztorai és mások is, akik úgy hiszem, szintén az Anyaszentegyház iránti ügybuzgalomból mondanak ellent az általunk bizonyítandó igazságnak s nem kevélységből, mint már mondtam. Mások viszont, kikben a megátalkodott kapzsi szenvedély elhomályosította az értelem világát, s kik bár ördögi atyától származnak, magukat mégis az Egyház gyermekeinek mondják, nemcsak hogy vitát kezdenek ebben a kérdésben, hanem a szent császárságnak még a nevéől is irtózva oktalanul tagadják az előző kérdések és a jelen probléma szilárd alapelveit. Harmadsorban vannak azok, akiket dekretalistáknak neveznek, teológiában és filozófiában egyaránt járatlanok és tudatlanok, akik minden bizodalmutukat dekretáléikba vetik (amelyeket egyébként én is tisztelettel érdemlőknek tartok), s gondolom, azok előbbrevalóságában bízva helyezik másodsorba a császárságot”. (Az *egyeduralom* III, iii 95–117)

¹⁶ in: *Corpus iuris Canonici*, II, Decretalium Collectiones, gond. E. FRIEDBERG, Leipzig, 1882, lib. II, tit. Ix; tit. Xxi, c.2.

halála után megpróbált előnyt húzni az interregnumból, hogy mint vitapartner, egyoldalú szabályokat diktálhasson a szükségszerűen üres trónusú birodalom számára. Mindkét dekretália explicit módon a pápaságnak a birodalom felett gyakorolt fensőbbségének a megerősítésére koncentrálnak. Az első semmisnek nyilvánít egy szuverén rendeletet; a másik megerősíti a pápához való hűségeskü szó szerinti értelmét, amelyet a kijelölt császár köteles volt letenni, ha teljes jóváhagyással akart a koronázáshoz járulni, a *confirmatio*, a felkenés és a szentesítés procedúráin keresztül menve: egyfajta folklorisztikus, több célú vakcinán, nehogy véletlenül autonomisztikus törekvésekkel lépjen fel az itáliai területekkel kapcsolatban. Figyelemreméltó, hogy 1314-ig Dante soha nem mutatta különösebb jelét a kanonikus jog iránti érdeklődésének (egyedül a *Vendégség* IV xii 9-ben utal rá teljesen semleges módon),¹⁷ most pedig hirtelen, a „elbizakodott jogtudósok” (*Az egyeduralom* II x 809) felé intézett tömör csendre hívás után, itt van egy hosszú kitérés a dekretalistákkal, az „Egyház hagyományainak” apologetáival szemben, akik megfeledkeztek az egyház atyáinak és tudósainak tanításáról. A *Monarchia* III iii jelentős részét ez a kitérő hatja át (csupa olyan koncepció, amely egy évvel később az alábbi verssorokban fogalmazódik újra: „Mert nem Szentírást, Szentatyákat olvas / manapság senki; csak a *Decretalét* / bújják, hogy már számárfülekkel ordas” (*Par.* IX 133–135). Ugyancsak a traktátussal párhuzamosan a *Levelek* XI 16 megvető megjegyzése („és nem tudom, hogy miféle Tükört, Incét és Ostiait kiáltoznak”) is jelzi a hirtelen érdeklődést (amelyet aztán megerősít a *Paradicsom* XII 82–83: „...ahogy más rohanna / Ostia bölcse (...) nyomában”), a szövegekkel való intenzív érintkezését, esetleg felfedezésüket, amelyeket egyértelmű ellenszenvvel, utálattal tanulmányozott, ahogyan következtetni enged erre az általa átnézett kézikönyvek kopott és kommentált margóira (szegélyeire) tett utalás is. Mintha a kelemen szövegek nyomán retroaktív kompetenciával akarta volna felruházni magát, amelyet egyébként jogosnak találhatunk, ha meggondoljuk, hogy például az idézett IV. Ince (*Lev.* XI 16) IX. Gergellyel együtt a pápa világi hatalmának visszaállítását szorgalmazó, és az 1314-ben újból erőre kapó avignoni mozgalom jogi modellje volt. Egyébként pedig a jogvita valamennyi tárgya és az ellenfelek *Monarchiában* idézett argumentumai mind megtalálhatók a *Clementinae* oldalain, valamint több más dekretalista szövegben is, amelyeket maga Dante jelölt meg az episztolában.¹⁸

A *Romani principes*, miután végigköveti annak a kodifikált láncolatnak a különböző szakaszait, amelyet a német király római császárrá koronázásához szükséges végigjárni, megerősíti a pápa szerepét, „akitől a jóváhagyást, valamint a felkenést, a megszentelést és a birodalom koronáját kapják, hogy egy adott személy a császári méltóságra emelkedjék; ezek nem találták méltatlannak, hogy

¹⁷ Szándékosan nem említem a *Fiore* XXXVII 2 és CCXIX 14 helyeket.

¹⁸ Csaknem valamennyit megtalálhatjuk egybegyűjtve az Ostiai *Summa Aurea* c. művének negyedik könyvében (ff. 1385–1388, Velence, 1574).

fejüket meghajtsák és önmagukat megalázzák egyháza előtt és őelőtte, aki a Görögökről a Németekre ruházta a császárságot, és akiről aztán a császárrá emelendő király megválasztásának joga és hatalma ez utóbbiak fejedelmeire szállt; a császárrá választást pedig a legújabb időkben felújított régi szabály értelmében az eskü bilincseléssel megkötik, az esküt a szent kánonok formájával megerősítik". Aztán következik – az érzelmek formális megnyilatkozásaiban megfigyelhető egyértelmű aránytalansággal – a Henrik és Róbert között keletkezett viszály: „Régen, amikor Henrik császár – akkor még római király – és Krisztusban legkedvesebb fiunk, Róbert szicíliai király között súlyos viszály támadt...". Ennek kapcsán idézi azokat a leveleket, amelyek az őket kötelező pápai hűségeskü nevében elrendelték a fegyverszünetet; erre a császár „azt felelte, hogy ő senkinek nincsen hűségesküre kötelezve és soha nem is tett esküt, amely miatt bárki felé is hűségeskü által lenne kötelezve, sőt arról sem tud, hogy elődei, a római császárok valaha is tettek volna ilyen esküt; mindezzel pedig azt akarta színlelni, hogy nem emlékszik az eskükre, amelyeket koronázása előtt tett Nekünk /ti. a pápának/, és amelyeket koronázását követően megújított". Ez több mint feledékenységgel vagy rosszhiszeműséggel az avignoni pápa nevében beszélő jogtudós szemében,¹⁹ hiszen legalább háromszor meg kellett esküdnie a császárnak, és megemlíti a római koronázás alkalmából mondott és aláírt formulát is: „Én, Henrik római király, Isten akaratából leendő császár, ígérem, fogadom és az Úr, valamint szent Péter színe előtt esküvel megerősítem, hogy a jövőben a pápának és a Római Szent Egyháznak minden szükségében és érdekében támasza, oltalmazója és védelmezője leszek, megőrizve és védelmezve annak birtokait, tekintélyét és jogait, amennyire csak Isten segédelmével erre képes leszek, tudásom és hatalmam szerint, igaz és tiszta hittel. Isten engem úgy segítjen és az Ő szent evangéliumai". Mindez azért, hogy világosak legyenek, főleg a jövő számára, azok a kötelezettségek, amelyek a birodalmat a pápasághoz kötik: „léteznek ilyen hűségeskük, amelyeket az említett Henrik császár tett, és amelyeket a jövőben utódai is tenni tartoznak". Miután idézi Konstantinust, Nagy Károlyt és a birodalom többi példaértékű, érdemdús képviselőjét, részletesen összefoglalja a „hűséghez” kapcsolódó kötelezettségek listáját, különös módon kiemelve a római egyház hűséges vazallusaival való össze nem ütközés elvét: „és ha valaki az egyház vazallusait, szolgálait és híveit, mégha a birodalomban élnek is, az igazság ellenében megsérteni szándékozik, azt semmiképpen ne nézze jóindulattal, azokat /ti. a híveket/ ne nyomja el az igazság ellenében, vagy – ha úgy állna a dolog – ne segítse, hogy mások által elnyomassanak, hanem inkább jogaikban és igazságukban megőrizze őket”. És mindezt háromszor esküdött Henrik! Gyakorlatilag a dekretália hamis esküvel vádolja az elhunyt császárt. Megemlíti az utódok tanúságára a császári

¹⁹ A szicíliai királyt a vazallusi eskü kötötte (homagium), a császárt a hűségeskü; Henrik tulajdonképpen úgy tett, mintha összekeverte volna a kettőt, és tagadta, hogy valaha is vazallusi esküt tett volna a pápának.

diadémra jelölteknek előírt hűségesküik valóságos, nem pedig formális – mint Henrik feltételezte – jelentőségét. Világos, hogy Szép Fülöp és V. Kelemen, amikor kiválasztották Luxemburg grófját, és támogatták a megválasztását, soha nem várták volna a részéről ezeket a meggondolatlan, autonomisztikus törekvéseket. A szövegben erőteljesen átüt a pápa érzelmi reagálása arra, hogy Henrik becsapta, illetve elszánt törekvése, hogy a jövőben mindez nehogyan megismétlődjék.

A *Pastoralis cura* ugyancsak az előzményekre megy vissza: a császár és a szicíliai király, a „legkedvesebb fiú” között támadt viszályra. Ismerteti a császár vádjait a királlyal szemben: felségsértés, mert összeesküvést szított a birodalom ellen, lázadásra buzdította a császár fennhatósága alá tartozó városokat, másokat zsoldosaival foglalt el, többek között Rómát is. Pisába idézték, hogy a császári ítélőszék ítélkezzen felette. A per során a távol maradó Róbertet megfosztották királyságától, királyi méltóságától, és fővesztésre ítélték. A pápa megfontolatlannak tartotta az ítéletet, szerinte inkább az elhamarkodottság, mint a józan mérlegelés hozta döntés volt, emellett több formai hiba is megkérdőjelezi érvényességét, amelyek szemmel láthatóan semmissé tették azt. Különösképpen tűrhetetlennek tűnt szemében a jogi hatáskör átlépése: a császár egy rezidens fölött akart ítélkezni „extra districtum imperii” („a birodalom határain kívül”) elkövetett bűnök miatt. Ráadásul a római egyház hűséges vazallusáról van szó, aki fölött a birodalom semmilyen joggal nem rendelkezett, kizárólag a pápa kompetenciájába tartozhatott ítélkezni róla. Egyszerűen igazi területi invázióról volt szó a császár részéről, aki „saját hatalmának határait túllépte, tévesen a mi vetésünkre bocsátatva kaszáját”. Tehát mégha be is bizonyosodott volna mindaz, ami Rómában történt, az eset császári hatáskörön kívül történt, ezért a császár nem volt kompetens ítélkezni róla: „az előbbieken mondtak miatt a császár semmilyen hatalommal nem rendelkezik a király fölött”. A Henrik által felhozott érv, mely szerint Róbert mint Provence grófja a birodalomtól függött, csak kifogás volt, hiszen tényleges tartózkodási helye a Szicíliai Királyság volt. Végül is Róbert elítélésének kihirdetését semmisnek nyilvánították: „mi egyrészt abból a fennsőbbésből, amely a birodalommal kapcsolatban kétségtelenül a sajátunk, valamint a hatalomból, mely szerint amikor nincs császár, azt helyettesítsük, nem kevésbé pedig abból a teljhatalomból, amelyet Péter személyén át Krisztus, a királyok Királya, és az uralkodók Uralkodója ránk – jóllehet méltatlanokra – hagyott, minden fent nevezett ítéletről és eljárásról, és mindenről, ami azokból vagy azok kapcsán következett, testvéreink tanácsa alapján kijelentjük, hogy érvénytelenek és érvénytelenek is voltak”. Tüzes szavak Dante fülének... Egy hónappal a halála előtt Kelemen pápa a császár helyettesének hirdeti ki magát, amíg a trón betöltetlen áll, holott normális esetben a kormányzás feladata ilyenkor a pfalzi választófejedelemet illeti. Ezzel a hihetetlen húzással a pápa restaurálta Róbertet jogaiban, amely elengedhetetlen feltétele volt annak, hogy másnap, 1314. március 15-én császári vikáriusnak nevezzék ki Itáliában, őt, a „birodalom elleni lázadás” vádjával ex-halálraítéltet.

Véleményem szerint tehát e két dekretália fényében kell a *Monarchiát* olvasni, és interpretálni utalásait. A császári méltóság betöltetlen, és a szokásos titanikus lelkülettől hajtva Dante, mint jogtudós emeli fel hangját, hogy megpróbáljon reagálni a pápa fenti mesterfogására. És ugyanilyen vakmerőséggel akarja semlegesíteni a pápai metasztázist a császárság testében. Tagadja hát a „teljhatalmat”, amelyet Péternek és követőinek adományoztak; kijelenti, hogy minden király köteles engedelmeskedni a császárnak és elfogadni ítéleteit; végül visszavonja a pápai *confirmatio* szükségességét a vele járó zsarolásokkal, a bele nem avatkozás ígéreteivel és hűségesküvel együtt: a császárt Isten választja „sine ullo medio” (*ergo, sine papa*), és senki sem tarthat rá jogot, hogy „pártolja”, feltételeket szabjon neki, vagy vitassa a rendeleteit.²⁰ Az 1312-es itáliai események, az 1313-as per, az 1314-ben kiadott két dekretália, mind hozzájárultak ahhoz, hogy Dante rámutathasson a pápai közvetítés jelentőségére a guelfek számára a választás pillanata és a császárjelölt római megkoronázása között. Túlságosan magas ár, amelyet Henriktől kértek, és kértek volna feltehetőleg az őt követő többi császártól is. Dante korábbi reflexióiból hiányoztak a választással és a koronázással foglalkozó témák; a *Vendégség* Dantéja számára nem volt probléma, hogy a pápának ratifikálnia kellett a német választást; a *Monarchia* Dantéja számára – feltéve, hogy érvényes még – a római koronázás pusztá formalitás volt, ahogyan a Luxemburgi számára is az eskük, és ahogyan annak tekinti majd 1327-ben a dantei traktátus mintájára Bajor Lajos is, az utolsó császár, aki megpróbált behatolni Itáliába. Gondolkodjunk az ő fejükkel: Henrik bejövetele előtt a vitának nem volt élénk aktualitása, hiszen ne feledjük, hogy Rómában már több mint 90 éve nem volt koronázás, vagyis azóta, hogy Cencio Savelli megkoronázta II. Frigyeset. Több generáció óta elveszett már az emléke, és a felek szerepét is teljesen újra kellett rajzolni. De azóta sem lett senkinek nagyobb kedve átengedni konszolidált jogait egy betolakodó, azonfelül agresszív és hirtelen természetű alaknak, a Római Szent Birodalom nevében, amely egyre inkább csak névlegessé és elméletivé vált.

Nem maradt más hátra, minthogy bebizonyítsuk a tematikák és történelmi referenciáik konkrét nyomainak jelenlétét, amelyek megerősítik az 1314-es két dekretália előkészítő és megelőző szerepét a dantei traktátus megírásában. A nyomok, jobbra alluzív módon, léteznek és igen jelentősek. Elhelyezkedésük híven követi a téma újdonságának és jelentőségének fokozódását, így jelenlétük a harmadik könyvben a legevidensebb. De már az elsőben is megfigyelhető a császári hatáskör tágasságát tárgyaló téma fölötti elidőzés, illetve annak hangsúlyozása, mennyire szükségszerű „eljutni egy első és legfőbb bíróhoz, aki, vagy közvetlenül, vagy közvetve, ítéel minden szabály felett; ez pedig nem más, mint a monar-

²⁰ Ha gondosan elolvasta volna Dante az Ostiai monumentális kötetét, az övéihez nagyon hasonló elképzelésekkel találkozhatott volna benne: „Imperator magis potest in temporalibus, quae a Deo immediate tenet” (*In Quartum Decretalium librum Commentaria*, f. 39, n. 22, Venezia, 1581); csak a végkövetkeztetések mások.

cha vagy császár” (I x 324), az egyetlen, akinek joghatáskörét semmi nem korlátozza, és „ezért minden halandó között a monarcha lehet az igazságosság legmegbízhatóbb letéteményese” (I xi 398). Mindez bizonyítja, hogy Dante számára a monarchia és igazság szinonim értéket képviselnek. A második könyv bevezetésében találhatjuk annak bizonyítékát, hogy tényleg a legújabb császári hadjáratához kapcsolódó események érlelték meg a dantei reflexiókat: „nem csodálkoztam többé, helyébe bizonyos gúnyos lenézés lépett, midőn megtudtam, mint acsarkodtak a népek a római nép felsőbbbsége ellen, midőn láttam, hogy a népek mily hiábavaló dolgokat forgattak fejükben, mint én magam is szoktam volt, és midőn fájdalommal láttam, hogy a királyok és fejedelmek abban az egy dologban értenek csak egyet, hogy szembeszálljanak a római nép uralmával és az egyetlen római fejedelemmel” (II i 15). Semmi kétség, hogy az Itáliában Henrik iránt tanúsított guelf ellenállásról van szó, az egyetlen dolog, amelyet Dante élete során materiálisan *láthatott*. Az események immár hátunk mögött vannak, ahogyan tanúsítja az elbeszélő múltban való elbeszélés is, de egyedül ez igazolja a pedagógiai missziót: „szétzúzzam az ilyen királyok és fejedelmek tudatlanságának bilincseit, s hogy megmutassam, miszerint az emberi nem már megszabadult az ő igájuktól” (II i 32) – ez a vágy vezérli az egész második könyvet, amely igazolja, hogy a címzett, a szóban forgó „király” Róbert. A végén felbukkan a másik ellenség is, az igazi megbízó – „A római uralom ellen leginkább azok lázongtak s acsarkodtak, akik magukat a keresztény hit buzgó híveinek mondták /.../ s miközben igazságosságot szimulálnak, az igazságszolgáltatás végrehajtóját nem engedik szóhoz jutni” (II xi 820) –, a tolvaj és korrupt pápa, aki érvényteleníteni akarja a császári ítéletet, aki el merte úzni Rómából Augustust/Henriket, pedig maga Krisztus is elfogadta az augustusi ediktumot: „és mivelhogy a jogos rendelkezésből joghatóság következik, szükségszerű, hogy aki a rendelkezést elismerte, a joghatóságot is elismerte legyen, mert ha ez nem jog szerinti volt, igazságtalan volt” (II xi 860). De ha a pápa nem viselkedik úgy, mint Krisztus, Róbert sem viselkedik úgy, mint Heródes – aki nagyon helyesen – Pilátushoz küldte Krisztust: „Heródes ugyanis nem volt helytartója Tiberiusnak, nem a sas jegyében, azaz a Senatus nevében cselekedett, hanem egy külön ország királya volt, melynek élére amaz állította, s a rábízott ország jegye alatt kormányzott. Szűnjenek meg tehát tovább gyalázni a Római Birodalmat azok, akik, magukat az egyház fiainak hazudják, hiszen láthatják, hogy az egyház vőlegénye, Krisztus, a tevékenysége mindkét végpontján elfogadta azt” (II xii 913–920). A Róbertre való utalás egyértelmű, de egyenesen kiabálóvá válik a harmadik könyvben. Korábban már elhelyezte őt az ellenségek második csoportjában, a kapzsiság rabjai és a dantei szóra nem hallgató süketek között. A dekretalisták elleni jeremiádák után ugyanabban a fejezetben három bűnért rója fel az említett csoportnak, amelyek kétséget kizáróan meghatározzák az állítólagos „egyház fiának” képét, azok közé sorolván, akiket „hollótollak borítanak, mégis Isten nyájának fehér báránycáiként hivalkodnak. Ezek a gonoszság gyermekei, akik hogy könnyebben követ-

hessék el bűneiket, eladják tulajdon anyjukat, elűzik testvéreiket és semmilyen bírót nem ismernek el maguk felett” (III iii 160). Hogy Róbert eszközként használta volna az egyházat („eladják tulajdon anyjukat”), a szerző nézőpontjának kérdése, és talán nem is megalapozatlan, ha meggondoljuk, hogy nem sokkal később Róbertnek sikerül megválasztatnia azt a Jacques Duèzet pápának, aki 1308-ban apja kancellárja volt (s már korábban az ő házitanítója, ahogyan egyesek vélik). De mindezt Dante még nem tudta. Általában mindig az egyházat, nem pedig a „parázna Asszony” fiát (*Purg.* XXXII 149) vádolta a *Színjátékban* a „királyokkal szajhálkodni” (*Pok.* XIX 108) vádjával, közvetlen utalást téve Szép Fülöpre. Itt azonban nem ez az ok, mivel sohasem keveredett Franciaország királya abba a gyanúba, hogy az egyház kedves fiának adja ki magát. Ami a második vádat illeti, vagyis hogy elűzi a testvéreit, elegendő arra gondolnunk, mit mond Róbert fivére Clemenának: „cselekre kezdett térni, mellyek / már magva ellen gyűlnek és fonódnak” (*Par.* IX 2–3). Ahogyan Dante és mások sugallták a korban: Róbert, II. Károly harmad szülött fia jogtalanul bitorolta a szicíliai trónt a jogos örökösök, az elsőszülött Martell Károly és a másodszülött Lajos előtt. Végül a harmadik vád, mely szerint „semmilyen bírót nem ismernek el maguk felett”, nyilvánvaló utalást tartalmaz a pisai perre, amelyen Róbert nem jelent meg személyesen, és amelyről a *Pastoralis cura* elején olvashatunk. A szentírási példát (Saul beiktatása és trónfosztása Sámuel részéről) azok emlegetik, akik azt tartják, hogy „amiképpen Isten helytartójának megvolt a tekintélye ahhoz, hogy világi hatalmat adjon és elvegyen és másra ruházzon át, ugyanúgy most is Isten helytartójának, az egyetemes Egyház fejének megvan az auktoritása ahhoz, hogy a világi hatalom jogarát adja, elvegye vagy másra ruházza át. Mindebből kétségkívül következnek, hogy a császárság auktoritása függő viszonyban van, mint mondják is” (III vi 337), ahogyan a *Pastoralis cura* itt cáfolt konklúziói is mondják, azzal a nyilvánvaló folyamodvánnyal, hogy Itáliában császári vikáriust kell kinevezni. Az említett konklúziók felidéznek azt a topikus témát is, amikor Isten felruházza Pétert az oldás és kötés hatalmával, amelynek alapján Dante szerint „azt állítják, hogy ezáltal Péter utóda Isten engedélye alapján mindeneiket köthet és mindeneiket oldhat. Ebből azt következtetik, hogy a császárság törvényeit és rendeleteit is feloldhatja és a világi hatalom számára is hozhat törvényeket és rendeleteket” (III viii 415). Amint láthatjuk, továbbra is ugyanazon téma körül forogódnak: Róbert elítélésének semmissé tétele, kinevezése és a császári felelősség kérdései körül. Dante, mintegy ellenbüntetésképpen, megtagadja a császári ítélet feloldásának jogát a pápától, aki viszont megtagadta Henriktől a jogot, hogy vád alá helyezze egyik vazallusát. A pápai „plenitudo potestatis” is megidéződik a dekretália konklúzióiban, és szisztematikusan cáfolva lesz a ix. fejezetben, míg a *Romani Principes* által perbe fogott Konstantinust és Nagy Károlyt a következő fejezetben tagadja meg. Különösen a frank királyról mondottak utáni rész – „azt állítják, hogy mindenki, aki Károly után római császár lett, sőt ő maga is, az Egyház meghívott védelmezője volt és csak az Egyház hívhatta meg őket. Ebből is követ-

keznék az a függőségi viszony, amit mint végeredményt bizonyítani akarnak” (III xi 680) – felel meg tökéletesen a dekretáliában kijelentetteknek, melyeknek célja az volt, hogy akreditálják a Henrikkel aláíratott esküket. Miután vége az ellenség – nyilvánvalóan Róbert – hibáinak szentelt harmadik könyv *pars destruens*ének, Pál szavaira emlékeznek: „a császár ítélőszéke előtt állok, ott kell megítéltetnem” (III xiii 797); a záró fejezetek pedig megpróbálkoznak még egy utolsó támadással, megtagadván az egyháztól a *Pastoralis cura* által védelmezett kiváltságot, hogy autoritást adjon a császárságnak. Dante több ízben visszatér arra, hogy a világi hatalom „dolga” nem része a két Testamentum által hirdetett isteni törvénynek: „nem találok, hogy akár az ó-, akár az újszövetségi papságnak meghagyatott volna a világi dolgokkal törődés és foglalatoskodás” (III xiv 845), „/Krisztus/ mint az Egyház példaképe nem törődött a földi ország gondjaival” (III xv 900), és ugyanígy többször hangsúlyozza, hogy ellenben mik lennének az igazi, Krisztus életét példának tekintő pásztori jogkörök, mindennek előtt pedig a pápáé: „az ő élete ugyanis eszményképe és példája az Ecclesia militansnak (a küzdő Egyháznak), főképpen a lelkipásztoroknak, de kiváltképpen magának a legfőbb pásztornak, akinek az a hivatása, hogy juhait és bárányait legeltesse” (III xv 885). Nem tartom kizártnak, hogy a dekretália *incipit*-jét akarta kigúnyolni – és meglehetősen leplezetlenül –, amely inkább az alsóbb világi, mint az általa invokált pásztori kúriák köréből indult.

Úgy gondolom, ennyi elegendő. Megpróbáltam a legszembetűnőbb allúziókra korlátozódni, de még többeket is fel lehetne sorolni, egy szinoptikus olvasat irányába haladva. A dantei szöveg törekvése, hogy egyetemes érvényű jogi normákat sugalmazzon, ezért utasít el minden túlságosan explicit utalást a történelmi jelenre vonatkozóan. Ez ellenkezne Dante természetével, ezért válik a traktátus domináns jegyévé az alluzivitás. A *Monarchia* a maga egészében, ideológiájában, céljaiban egy jogvitából születik, amely a Henrik és Kelemen közötti viszályt kísérő episztoláris és diplomáciai konfliktuson megy keresztül. A viszály az 1312-es római koronázástól indul, és egyoldalú politikai lezárását az 1314-ben kiadott dekretáliák jelentik. A traktátus a maga részéről koherens választ képvisel, egyfajta visszavágást a pápa sajátos, ugyanakkor Dante számára teljességgel elfogadhatatlan követelésére, amelynek értelmében egy hipotetikus fensőbbség nevében a trón megüresedésének idejére a pápa irányítaná és képviselné a birodalmat Itáliában. Kelemen pápaságának idején ez volt a legjelentősebb vívmány, amelyet aztán rögtön megerősített utóda is. Dante az egyházi jogszolgáltatás hatáskörét akarja korlátozni, így dialektikusan szembehelyezkedik a két kelemen-i dokumentummal, amelynek pontos és terjedelmes visszhangja egyértelműen érezhető a szövegben.²¹ Az allúziók eme vékony felhőburkában, a kortárs

²¹ A két dekretáliának mindössze egyetlen részéről nem vesz tudomást Dante a *Monarchiában*: a hűségeskürről, amelyet Henrikre kényszerítettek, és amelyet alá is írt. A hiányosságon nem kell nagyon csodálkozunk: erre vonatkozóan nincs sok ellenvetni valója, hiszen minden bizonnyal ez volt a leghatásosabb érv az ellenfél kezében.

történelmi személyiségek között bizton felismerhetjük Henriket, Kelement és Anjou Róbertet. Ez utóbbi immár igazi politikai ellenfélle vált, míg a pápához fűződő viszony jóval árnyaltabbnak tűnik, olyannyira, hogy még feltételezett jó-hiszeműséggel is felruházza (*Mon.* III iii 7). Mindez annak köszönhető, hogy amikor Dante a művét írja, a dekretáliák szerzője, akivel vitatkozik, már halott. Mindehhez tegyük hozzá, hogy valamennyi külsődleges allúzió egy rövid kronológiai időszakra korlátozódik, amely átfogja a Henrikkel szembeni ellenállást 1311-től kezdve az 1313-as pisai perig, Róbert elítélésének semmissé nyilvánításáig és az 1314-es császári választásokig bezáróan. Ezen túlra már nem tekint.

Összegezve tehát, a textuális utalások alapján a következő kronológiai konklúziókra jutottam: a *Monarchia* publikálását a szerző „1314 októberére” teszi,²² összhangban a frankfurti kettős választással. Az *ante quem* időpontot tehát mindenképpen a november 25-i kettős koronázás jelenti, mivel a két császár tényleges, konfliktusokkal teli együttes jelenléte egészen kivételes esemény a Római Szent Birodalom életében, és a szerzőt is egy jóval artikuláltabb állásfoglalásra kényszeríti a történetek után. Dante azonban láthatóan nem vesz tudomást az eseményről, vagy úgy tesz, mintha nem ismerné, ugyanakkor nem hagyja figyelmen kívül, nem titkolja a választók között támadt *ellentéteket*, amelyek az előzményt alkotják, és amelyekre az említett „*nunc*” mutat rá, ezáltal szignálva és datálva a traktátust. A publikálás idejére (de feltehetően már a komponálás kezdetére is) Dante befejezte a *Paradicsom* első öt énekét. A *Monarchia* írásának ideje nagyjából megfelel a kettős megüresedés időszakának (az a kettős eklipszis, amely elhomályosítja Rómát *nunc utroque lumine destituta*, ahogyan a *XI. Levél*, v. 21 beszél róla: a császárság és a pápaság 1314. áprilisától októberéig egyaránt üresen állt), körülbelül félétvet tartott és benne az 1314. március 14-én kiadott két kelemen dekretáliára reagál és válaszol. Ez az az időpont, amelyet *post quem* dátumként kell kezelnünk. Számot vetve továbbá azzal a ténnyel, hogy a traktátus első sorától kezdve az utolsóig a szerző szisztematikusan bizonygatja az *igazság* – egy valóságos *mot-thème* – dogmatikus jellegét („Mindazon emberek, ... kiket a felsőbbrendű természet az igazság szeretetére ösztönöz” /*Mon.* I i 1/, „Gyakran gondolván erre /.../ nemcsak rügyeket kívánok hajtani a köz javára, hanem gyümölcsöket is hozni, s a másoktól meg nem érintett igazságokat bebizonyítani” (I i 13), „több más lapangó és hasznos igazság között, a világi egyeduralom kérdése igencsak hasznos, de ugyancsak elburkolt” (I i 25), „kifejtettük ama vitás kérdés igazságát ...” /III xvi 1005/, „De ez utóbbi kérdés igazságát ...” /III xvi

²² Abból a tényből adódóan, hogy sokan úgy vélik, ebben az évben Dante még nem kezdhetett el a *Paradicsom* írását, illetve hogy mások szerint – például P. G. Ricci – a kettős interregnum idején a viták a várakozás légkörében némiképp alább hagytak, és csak az új pápa 1316. augusztusi megválasztásával kaptak új erőre, 1314-et meglehetősen ritkán fogadják el a mű dátumaként, amely azonban mégis talált olyan tisztelőkre, mint F. Ercole, U. Cosmo, F. Mazzoni és mások, akik bár különböző megfontolásokból, de ezt a keletkezési dátumot ajánlották olvasóik figyelmebe.

1010/), megerősítve érzem magam annak kijelentésében, hogy az 1315 májusában a „firenzei baráthoz” címzett levél klauzulájában a *Monarchia* első visszhangját találhatjuk Danténál „nemde az ég alatt mindenütt lehet édességes igazságokon elmélkedni” (*Lev.* XII 39). A művet nemsokkal később be is fejezi „a férfiú, ki az igazságosságot hirdeti” (*Lev.* XII 30). Minden bizonytalansággal véletlen, de Alighieri utolsó halálra ítélésekor, 1315. október 15-én, először vádolják nyíltan ghibellizmussal. Egyébként – mondják majd – elegendő lett volna a hóhérnak, vagy az ítéletet hozó bürokratának a *Színjáték* egyetlen énekét elolvasni, hogy számot vessen a ténnyel.

(Maurizio Palma di Cesnola: „*isti qui nunc*”, *la Monarchia e l’elezione imperiale del 1314*. in: *Studi e Problemi di critica Testuale.*, 107–130.)

Fordította: Dávid Kinga

PÁL JÓZSEF

Imago Dei

Számok, szimbólumok, metaforák a Teremtő képe ábrázolásában

A Dante ábrázolta univerzum Alkotója kezében van: minden az Egyben, *tutto nell'uno*. Isten az első mozgaton keresztül elárasztja a világot, amely őt különböző mértékben felfogja és tükrözi. A teremtett világ szinte valamennyi részletébe behatoló isteni hatalom és bölcsesség (*gloria*) nem a szerint az elképzelés szerint működik, amelyet a későbbi panteista szerzők írtak le, s amelyhez a modern ember inkább hozzászokott, hanem a szimbolikus teológia elvei alapján. Danténál Isten mindenek előtt *kívülről* hat. Az ember mozgásteré lényegében az isteni szándék megértésére, végrehajtására, illetve az erkölcsi szempontból helyes választásra korlátozódik. Giordano Bruno vagy méginkább Goethe elfogadhatatlannak tartotta volna egy ilyen Teremtő létezését: „Miféle Isten volna, aki pusztán / kintről forgatná világunk az ujján!”¹ Dante szerint a külső maradéktalanul csak az *istenlátás* egyedi és időn kívüli kegyelmi (örök) pillanatában válik teljes mértékben belsővé, de ekkorra már a költő emberin túlivá nőtt, s megsemmisült minden érzékszervi és tudati önazonossága és képessége. A látott tökéletesség, az igazi *kép*, ugyanakkor, emberi-művészi eszközökkel megjeleníthetetlen. Lehetséges viszont a közvetett leírás szimbólumokban, metaforákban, képekben, illetve az isteni tevékenység jelét mutató (el)változásokban.

A *Commediában* Isten alapvetően háromféle módon tűnik fel. Az apparenciák hierarchiájának a csúcán a Paradicsom legtagabb égkörében (Empyreum) átélt *visio Dei* áll. A mozdulatlan imágó emberi értelem által történő adekvát rögzítése, mint mondtuk, nem lehetséges. Ugyanakkor közel száz éneken keresztül sikeresen bemutatható volt az isteni hatalom működése: ha a Teremtő a maga közvetlenségében, statikus mivoltában nem is, de a teremtés örök folyamata révén láttatható. Így két, költői szempontból megvalósítható, ábrázolási lehetőség kínálkozik.

Az egyik típusú olyan helyzetre utal, amely egy korábbi, az 1300-as látomást megelőző teremtő folyamat eredménye vagy következménye. Ezek a leírások a teremtett földi és égi világ felépítésébe, működésébe, illetve az emberi történelemben való isteni beavatkozások nyilvánvaló jeleit mutatják be, s így „rajzolják meg” a *képet*. A túlvilágban felfelé haladva egyre erősödik és egyre inkább nyilvánvalóvá válik a *Primum mobile* által közvetített és sokszorozott emanáció. Ezt

¹ GOETHE: *Prooemion*, *Az Isten és világ* ciklus nyitó költeménye. A vers utolsó szaka: „Bennünk is egy-egy Mindenség mozog: / innen minden nép bölcs szokása, hogy / legkülönb tudásának a neve / Isten, sőt az ő Istene: / eget-földet rábíz vezetni, / fél tőle s igyekszik szeretni.” Szabó Lőrinc fordítása. in: *Versek*, Európa, Budapest 1963. 299.

a hatást fejezik ki, többek között, a hét bolygó egében a sarkalatos, az állócsillagokéban a teológiai erények példái és meghatározásai.

A másik típusú ábrázolás során az olvasó *in statu nascendi* tapasztalja az égi hatalom működését. Vannak bizonyos, minden szempontból jól átgondolt szimbólumok és metaforák, amelyek alkalmasak arra, hogy Isten alkotó tevékenységét kellő méltósággal bemutassák. Ez utóbbi csoporthoz tartozó képek általában a folyamatos teremtés *oksági* viszonyait reprezentálják. Azt a pillanatot, amint egy égi ok létrehozza földi okozatát, illetve azt a folyamatot, amint egy földi elem igyekszik mindenben idomulni az égi hatáshoz.

(A vízió tárgya. Forma)

Miután Isten a fiában testet öltött, a keresztény teológia arra szólít fel, hogy az ember a látható mögött a láthatatlant keresse. S hosszas vita után ugyan, de a IX–X. századra véglegesen eldőlt Isten ábrázolhatóságának a kérdése is. János evangéliumának gyakran idézett sorai (Et Verbum caro factum est / Et habitavit in nobis / Et vidimus gloriam eius / Gloriam quasi unigeniti a Patre / Plenum gratiae et veritatis, I. 14), illetve szent Pál két sokszor idézett helye teológiai szempontból kijelölte a tudat számára lehetséges kutatás dimenzióját, figyelmeztetve az emberi látás korlátozottságára is (videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem, 1.Korintusiaknak, XIII.12). „Mert ami benne láthatatlan: örök ereje és isteni mivolta, arra a világ teremtése óta műveiből következtethetünk (Rómaiaknak, I. 20).” Dante a *De Monarchia* második könyvében lényegében elismétli az apostol szavait: „Isten akarata önmagába véve láthatatlan, de Isten láthatatlan dolgai az általuk véghezvitt dolgok révén láthatók az értelem számára, hiszen, ha a pecsétnyomó rejtve is marad, az általa lenyomatott viasz nyilvánvaló bizonyosságot ad róla, s semmi csodálatos nincsen benne, ha Isten akaratát különféle jelekből kell felfednünk”², hozzátevé egy olyan hasonlatot (pecsétnyomó-viasz), amely az egyik lehetséges imágó (ld. később).

Ágoston a szentháromság *nyomairól* és *képeiről* szóló részben először is elismétli az Ó- és Újszövetség evidens módon ide tartozó mondatait („Mert ami benne láthatatlan, örök ereje és isteni mivolta, arra világ teremtése óta műveiből következtethetünk”³), de ugyanakkor határozottan visszautasítja azt a gonoszul hitvány elgondolást, amely szerint „Isten testi tagok vonalaival körülírt és határolt lény” lenne, és azt, hogy az *imago Dei* kifejezés valódi tartalma erre a fizikai hasonlóságra utalna. A korlátozott képességekkel rendelkező embernek mégis fel kell fedeznie

² DANTE: *Összes művei*, Magyar Helikon, Budapest 1965. 425, ld. továbbá a 29. jegyzetet

³ Mind Pál *Rómaiaknak*, I., 20 szóló levele, mind a *Bölcsesség*. XIII, 1–5 negatív oldalról, a balga lelki vaksága bizonyításának, illetve a gonosz emberek korholásának céljából hangsúlyozza: Isten a teremtett világban meglévő nyomokról fel kell ismerni. Mint a művészt művéről, úgy lehet megismerni a teremtmények nagyságáról és szépségéről a teremtőjüket.

az égi hármasságot mind a halhatatlan lélekben, mind a korruptibilis természetben. A szellemi világ felől az emlékezet, az értelem és az akarat lényegéből és egymáshoz való viszonyából következtethetünk az Atya hármasságára, a természet oldaláról viszont a mérték, a szám és a súly megértése segít. A *De Trinitate* könyvein kívül Ágoston másutt is visszatér az igazság, a forma, a szám és a bölcsesség egymással összefüggő kérdésköréhez. A *De libero arbitrio* második könyvéből nyilvánvalóan kiderül a forma kettős, *matematikai* (mérték, szám, súly-rend) és az ember üdvözülését segítő *morális* természete. A bölcsességnek és a számoknak a szabályai egyaránt igazak és változtathatatlanok, „mert mindkettőt magában foglalja az igazság bizonyossága és titkossága, ...valójában a kettő egy és ugyanaz a dolog.”⁴ A bölcsesség a belénk vésődött eszmék (*notiones impressæ*) alapján ismeri meg a formát és a vele lényegében azonos igazságot: „a szám és a bölcsesség az igazságban egyesül”. A gondolatot megerősítik az Írások is: „Erejét kifejtve elér a világ egyik végétől a másikig és a mindenséget üdvösen igazgatja”.⁵ A testetöltéssel létrejövő krisztusi *imago Dei* mellett az emberekben magukban van egy másik is, azért, hogy törekedjenek az isteni képmáshoz való hasonlatosságra: „Ez csak valami belső fény által lehetséges, amelyről a testi érzékek semmit sem tudnak”⁶.

A forma transzcendens prototípus, a mindenségnek Istennél lévő örök és változatlan képe, teremtő eszméje, amely a Gondviselés révén megjelenik a teremtett világ szellemi és testi alakzataiban. A forma hiánya a lét (Isten) elvesztése, a megsemmisülés. „Mert ha a forma elvonásával minden létező megsemmisül, akkor a változékony dolgok számára a változtathatatlan forma a gondviselés, melyek révén megmaradnak, és a formáikhoz rendelt számok betöltik őket és tevékenykednek bennük.”⁷ A forma megjelenik mind az emberi tudatban mint „tanító”, mind a külső természetben mint „figyelmeztető”. Bármerre fordul az ember, Isten műveibe vésett lenyomatok által beszél hozzá, s ha kívülre téved, éppen a külső dolgok alakján keresztül hívja vissza belülré.

Az előbbi szkematikus felosztásnál maradván, a *Commedia* statikus *istenképei* pontosan erre a viszonyra utalnak. Az ember, akiben „jó mag”⁸ van, felfedezi a látható világban a *formát*, amelynek végső és legtökéletesebb (de a földi élet ideje alatt elérhetetlen) változata, az aminek Dante a *Paradicsom* XXXIII. énekének a végén részesévé vált. Ez az irány a „visszatérésé”, s megköveteli az ember intellektuális aktivitását és szigorúan erkölcsös magatartását vagy az ilyenné válását, sőt megvilágosodását is. Emelkedő útján egyre inkább nyilvánvalóvá válnak a jelek. Ezek leírása gyakorlatá-

⁴ SZENT ÁGOSTON: *A szabad akaratról*. Budapest 1989. 143–144.

⁵ *Bölcsesség*, XVIII, 1. Idézi SZENT ÁGOSTON is: i. m. 144.

⁶ SZENT ÁGOSTON: i. m. 133.

⁷ SZENT ÁGOSTON: i. m. 162.

⁸ Dante, mint főszereplő, sokszor elmondattja magáról, hogy az égiek őt kiváló adottságokkal ruházták fel, s erre, mint író, gyakran a *mag*-hasonlatot használja, néhány példa: *sementa santa* (Brunetto Latini, *Inf.* XV, 76), *seme, mal seme* (Beatrice, *Pg.* XXX. 110, 119-itt szemrehányóan).

ban Dante nem annyira Ágostont, mint inkább a XII–XIII. századi vallásos misztikus irodalmat használta fel, mindenki másnál jobban szent Bonaventurát, akivel a költő a Nap egeben találkozik. Bonaventura *Itinerarium mentis in Deum*-ja több helyén indítja reflexióit az „improntáról”, a „imago Dei”-ről, sőt az egész fogalmi érvelése egy látott képből⁹ bomlik ki. Bonaventuránál különféle típusú jelek vannak. Az „impronta”, „orma” testi természetű, időhöz kötött, földön megnyilvánuló, de emberen kívüli; az „immagine” ugyanakkor spirituális természetű és bennünk lévő, örök kép.¹⁰ Az egyenes út – állítja Bonaventura – az isteni nyomokon való haladás. Rajtunk kívül nyomaiban, bennünk képében szemléljük, felettünk pedig akkor, ha felfedezzük, hogy az örök Igazság fénye elménkbe mint pecsét bele van nyomva, ahogyan egyébként szent Ágoston is mondta: elménket maga az örök Igazság alakította.¹¹ Ezt a platóni, ágostoni, bonaventurái eszmét Dante nagyon pontosan összefoglalja a *Purgatorium* XXXIII. énekének egyik terzinájában (79–81):

E io: „Sì come cera da suggello,
che la figura impressa non trasmuta,
segnato è or da voi lo mio cervello...”¹²

A *forma* és a *figura* szavak szemantikáját Auerbach¹³ írta le. Eszerint a *forma* inkább elvont eszmét jelentett a középkorban, míg a *figura* ennek megvalósulását, alakot öltött kinyilatkozását. A két szó jelentéstartománya mindenesetre igen közel állt egymáshoz, ámbar az egyik általánosabban, a másik konkrétan jelölte meg a tárgyát. Dante használatában a *forma* szó Istenre és az Univerzumra, a mozdulatlan Empyreumra és a Primum Mobile működése okozta hatásra egyaránt vonatkozik. A szeretet-körforgást „lefelé” elindító első mozgó felelős azért, hogy a világban tökéletes rend van, s ezáltal az Universum hasonlít Istenre. Beatrice a *Paradicsom* első énekében, mint anya a gondolkodás még helytelen útjain járó fiának, ekként revelálja az Univerzum rendjét:

⁹ Az egyik víziója során egy kerszt alakú, hatszárnyú szeráf tűnt fel előtte.

¹⁰ „Difatti, tra le cose, alcune sono un'impronta di Dio; altre ne sono una immagine, dato che alcune sono di natura corporea e altre sono di natura spirituale; alcune sono temporanee e altre perenni e, con ciò stesso, alcune sono al di fuori di noi e altre sono dentro di noi.” BONAVENTURA: *L'ascesa a Dio. (Itinerarium mentis in Deum)*. Milano 1974. 9. (Az olasz fordítást vettem alapul. – P. J.)

¹¹ BONAVENTURA: i.m. 55.

¹² Pg. XXXIII. 79–81.

És én: „Mint viasz a pecsétnyomónak
jegyét megőrzi, te éppúgy örökre
megbélyegezted agyamat s valómat..”

(Mint a pecsétviasz, / ami nem változtatja meg a belényomott figurát, / Ön által úgy van megjelölve immár az én agyam.)

¹³ ERICH AUERBACH: *Figura*. In: *A hermeneutika elmélete*. Szerkesztette Fabiny Tibor.

Ikonológia és műértelmezés 3. Szeged, 1998 (2. kiadás), 17–58. Auerbach szerint Beatrice, mint megtestesült kinyilatkoztatás, *figura* vagy *idolo Christi*.

e comincio: „Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'Universo a Dio fa simigliante.¹⁴

Az Istenhez így hasonlónak váló Universum megjelenítésekor Dante a *forma* szóhoz olyan hasonlatokat, metaforákat és költői képeket kapcsol, amelyeket más – Isten aktuális teremtő tevékenységével összefüggő – imágók leírásakor is alkalmaz. Ezek (a már idézett *pecsét-viasz* mellett): Isten mint művész; Isten mint fény; Isten mint nyíl(as).

A *Commediában* huszonhatszor, a *Paradicsomban* tizenkétszer előforduló *forma* szó szemantikai szempontból több csoportra osztható. Gyakran (a *Pokolban* mindig) a földi dolgok fizikai megjelenését és a verbális kifejezés módját jelenti. Más-
kor valamiféle különleges tartalmat hordozó „szent edény”. A *Purgatorium* 25. énekében például a levegő olyan formát vesz fel a tisztuló lélek körül, amilyen annak „virtusához” illik (Pg. XXV. 95) Lehet továbbá az emberi kifejezés mikéntjéhez kötötten zenei: a citerán a hang (hallható) formát vesz fel (*Par.* XX. 23), vizuális: a Sas formájához idomuló rajz (*Par.* XVIII. 111), vagy irodalmi: a Sas csőréből szavak formájában kijövő hang (*Par.* XX. 29). E művészeti ágakhoz kapcsolódó formalizmus fölött a *Paradicsom* legfelsőbb rétegeiben hatalmas metafizikai koncepciók kapnak *formát*. Sorrendben először a leginkább konkrét használatot említjük: a Fényzőn folyó formájában (*Par.*XXX. 61) jelenik meg. Valamivel később az üdvözültek legszentebb körét magába foglaló csodalátos alakzat, a paradicsomi rózsa válik láthatóvá *in forma di candida rosa* (*Par.* XXXI.1). Végül a szóval egész világot magába foglaló égkörök rendszere lényegét jeleníti meg: *La forma general di paradiso* (*Par.* XXXI. 52).

A mű legvégén két olyan rész is van, amelyben Dante a *forma* általános fogalmának a lehető legpontosabb meghatározását adja. Ez egybeesik azzal a pillanattal, amikor Beatrice a térre és az időre vonatkozóan a legfontosabb kérdéseket teszi fel, s a válaszokkal véglegesen feltárja Danténak a teremtés titkait. Az isteni örök, mozdulatlan ragyogást okságra és dinamizmusra átváltó *Primum Mobile*-ben Beatrice, miután Istenre tekintett, igen pontos összefoglalja, hogy miben áll az idő kétfélesége (a vizek felett lebegő isteni lélek örök, és az ettől elválasztott, a teremtés negyedik napján létrehozott földi, lineáris idő). Ezután azt magyarázza el, mi módon létezett együtt forma és anyag. A primordiális egység korszakában az elhatárolódás értelemszerűen csak lehetőség volt, amikor azonban átlépett a

¹⁴ Kiadás: DANTE ALIGHIERI: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi. Einaudi, Torino 1975. *Par.* I. 105–7.

S felelt: „Szoros rend van és bölcs művészet
a dolgok viszonyában: s ez a Forma
teszi Isten képévé az Egészet.

(Az eredetiben „Istenhez hasonlónak”.)

világ a földi századba ez az egység három részre vált szét, mint ahogy a nyílveszők egy háromhúrú nyílról lennének kilőve¹⁵. Most *térben* pontosan ott vagyunk, ahol a teremtés során átléptük a kétféle *idő* határát. Ez az a pillanat, amikor a háromhúrú nyíl maximálisan megfeszül és kilövi a nyílveszőket. Ez az irány ellentétes az Empyreum felé tartó Beatricéével (aki éppen *előre* nézett) és Dantééval.

Forma e materia, congiunte e purette,
usciro ad esser che non avia fallo,
come d'arco tricordo tra saette.¹⁶

Van tehát tiszta Forma, van Forma-Anyag együtt és van Anyag. Itt tulajdonképpen maga Dante adja meg a magyarázatot arra, miért használja kétféle értelemben a *forma* szót, s miért halad, Dante Isten felé vezető útjával párhuzamosan, a szó szemantikája az anyaghoz kötöttől a tiszta forma felé.

A *Commedia* utolsó énekének a legvégén Dante úgy jelöli ki a legtökéletesebb *formát*, vagyis Isten *in situ* közvetlenül látható ábrázatát, hogy a *hatást*, s nem magát látottat mutatja be. A vonal helyett a szín, a szó helyett a kép is csak bizonytalan benyomásról tudósít. A középkor szerint a legtökéletesebb emberi érzékszerv, a szem is tehetetlen, végül csak annyi derül ki, amit a *Biblia* lelegejéről már tudunk: Isten *ad imaginem suam* teremtette az embert. A bűnbeesett, majd megváltott ember eljuthatott ugyan az istenlátásig, de nem reprodukálhatta, nem tehetette „külsővé” a *vera icont*, az igazi *imago* Deit.

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige:
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.¹⁷

Itt az „én”-nek és a „mi”-nek ugyanaz az egysége fogalmazódik meg végső szintézisként, amit a mű legelső két sorában már olvastunk: a nyitó sorban a keresztény ember, vagy egyáltalán az ember, emberiség „*nostra*”-jának birodalmából

¹⁵ A teremtő egyik, többször alkalmazott metaforikus ábrázolási lehetséges a nyíl és nyilas. cfr. BOYDE, PATRICK: *Immagini del Creatore*. In: *L'uomo nel cosmo*. Bologna Mulino 1984. 351–352

¹⁶ *Par.* XXIX. 22–24

Forma és anyag, vegyesen s vegyitlen
pihentek benne, teljes létre szállni,
mint három nyíl a háromhúru ivben.

¹⁷ *Par.* XXXIII. 130–2

magában, s színét színeibe rejtven
a *mi képünknek* festődött keretté,
hogy csak azt néztem, minden mást felejtven.

(szó szerint: magában, saját színével / feltűnt festett képmásunk, / mivel benne az egész arcom el volt helyezve)

indulunk, majd a másodikban átlépünk az „én”-ébe, a közvetlenül és konkrétan jelen lévő szubjektuméba (*mi ritrovai*). A legvégén szintén páratlan számú sorban (131!) tűnik fel a „*nostra*”, amire ugyanolyan hirtelenséggel megjelenik a páros sorban a teremtés birodalmából a *mio* viso.

(*A vízió ideje és a szentháromság*)

A hagyományos felfogás szerint, s a Dante-kommentárok döntő többsége is így tudja: a *Commedia* legelső sorának többes szám első személye az individuum centrifugális erejének megjelenítésével hozható összefüggésbe. Tehát a harmincöt éves Dante mintegy az egész, életútja felére eljutott emberiséget jelképezi, saját életkorát kisugározza az emberre, tehát tartalmilag az első és második sor alanya ugyanaz, az én, az egyes szám első személy: ő jutott a saját életútja felén a *selva oscurába*. Hasonló helyzetben azonban a zsoltáíró, akit egyébként Dante az első sorban követett *In dimidio dierum meorum*-ról beszél („Ne ragadj el életem derekán”, *Zsoltárok*, 101.25), tehát az *én* napjaim feléről. Miért használ Dante mégis többes számot?

A teljes emberi életkort hétszer tíz évre felosztó középkori vélekedés mellett létezik egy másik is. Dante a *Convivio*-ban az élet ívének csúcsát, amikor minden pozitív erő koncentrálódik, a 35. életévben jelölte meg, amiből az következnek, hogy a maximális életkor 70 év, összhangban Arisztotelész tanításával. Azonban a negyedik könyv huszonegyedik fejezetében kissé módosítja a valamivel korábban írottakat. Az ifjúság 24 évig tart, a férfikor 20-ig, az öregkor 26-ig (mivel az idős kor „szárazságában” lelassulnak a folyamatok). A hetvenedik életkor után az ember biológiai adottságai szerint még körülbelül 10–11 év vénség vagy aggkor következhet. Tehát az emberi életkor maximálisan nyolcvanegy esztendő lehet. S bizonyos emberek, akik tökéletesen uralták szellemüket és testüket el is érték erre az életkorra. „Ennek megfelelően Plato, akiről igazán elmondhatjuk, hogy tökéletes volt a természet jóvoltából ... nyolcvanegy évet élt... Véleményem szerint, ha Krisztust nem feszítették volna meg, és a természet által kiszabott életkort elérhette volna, a nyolcvanegyedik életévében cserélte volna fel a halandó testet a halhatatlannal.”¹⁸ A három a négyzetten négyzetének, a kilencszer kilencnek amúgy is kitüntetett szerepet adott Dante a kilenc évkörön keresztül teremtőjéhez eljutó, illetve az égi szférából a földön ilyen módon részesülő ember kozmikus meghatározásakor. Az egyénben lévő pozitív erők legtökéletesebb aktualizálódását mindig az új hasonlattal és a magassággal kapcsolta össze. A harmincötéves Dante tehát adottságai csúcán tudatosítja a csillagképben is régi és örök önmagát¹⁹,

¹⁸ *Convivio*, IV. könyv, 23. és 24. fejezet, idézet: 328.

¹⁹ PLATÓN *Timaiosza* (XXXV. fejezet) és MACROBIUS *Commentarii ad Somnium Scipionisa* a következőket állítja a harmincöttel kapcsolatban: Isten maga az egy, a szűz kezdet és vég, egyszerre férfi és nő, mint amilyen a saját képére teremtett első, androgín ember is volt, egészen addig, amíg Isten nem vette ki az osztatlan emberből a nőt. A világjelket Isten az első páros (női) és az első páratlan (férfi)

amelynek meghódítására most el is indul. Itt a csúcs azonban nem esik egybe a féllal.

Az első sor *nostrá*-jában nem az én veszi birtokba a többi embert, nem az individuuum beszél mások nevében, hanem az én az emberiség története útjának egy meghatározott pillanatához köti önmagát. Ő, mint többször hangsúlyozta, az Ikrek csillagképében született, amely a maga testi és téri mivoltával a két egyenlő részből álló egész képzetét kelti fel. Ugyanez az asztrológiai jel tűnik fel akkor is, méghozzá örök lényegében (*eterni Gemelli*), amikor a hetedik mozgó égből Dante Beatricével együtt átlép az állócsillagok egébe. Ekkor Dante visszanéz, s látja a teljes változó világot²⁰. Nehezen képzelhető el, hogy bármelyik másik konstelláció ilyen egyértelműen tudná kifejezni a maga kozmikus-téri eszközeivel azt eszmét, hogy emberiség történelmének felére jutott. Hasonlóképpen Dante személy szerint hálás születése égi jelének, amely megerősítette küldetésstudatát²¹. A többes szám első személy tehát valóban az, ami, vagyis az egész emberiség érkezett útjának feléhez.

Ádám a *Paradicsom* XXVI. énekében mondja:

Quindi onde mosse tua donna Virgilio,
quattromilia trecento e due volumi
di sol desiderai questo concilio;
e vidi lui tornare a tutt'i lumi
de la sua strada novecento trenta
fiate, mentre ch'io in terra fu'mi.²²

szám síkra (négyzet), majd térbe (kőb) állításával alkotta meg. A kettő köbe nyolcat ad, a háromé huszonhatet. A nyolc és a huszonhat együttese az államban a tökéletes férfi éveinek száma, a harmincöt tehát az anyából és apából álló ember valamennyi képességének maximumát jelenti. Földi körülmények között az istenihez való legnagyobb közelséget. ld. *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Ikonológia és műértelmezés* 5. Főszerkesztő: Pál József. Szeged 1995. 139–141.

²⁰ *Par.* XXII. 152–154. „volgendum'io con gli eterni Gemelli / tutta m'apparve da'colli a le foci. / Poscia rivolsi gli occhi a gli occhi belli.” „amint az örök Ikrekkel forogtam; / hegy-völgye szemeim égve csüngtek, míg nem a szent Szemekbe visszaloptam.” Néhány sorral feljebb (112) az Ikreket dicső csillagoknak (*gloriose stelle*) nevezi, akiknek mindent köszönhet.

²¹ A görög mitológia „kettősének” halandó tagját a halhatatlan vitte fel az égbe. Hasonlóképpen osztja meg Krisztus a halhatatlanságát a keresztény emberrel, Beatrice Dantéval. Talán az sem véletlen, hogy a Beatricével való találkozás előtt közvetlenül Dantének Matheldáról eszébe jut Proserpina, Iupiter és Ceres lánya, Dis felesége, az Alvilág és az Ég közötti örök utas, akinek az ideje szintén két egyenlő részből áll. Vö. Pál: „Silány időből az örökkévalóba”. Szeged, 1997. 66.

²² *Par.* XXVI. 118–123.

A nap, míg e zsinatért ott emésztett
vágy, honnan Vergiliuszt küldte Hölgyed,
négyezerháromszázkét kerülést tett.
S még húsban élve laktam lenn a földet,
láttam kilencszázharminc visszatértét
minden csillagához az égi Körnek.

Ugyanakkor Malacoda Danténak szóló szavai szerint az *Inferno* XXI. énekében (112–5) éppen öt óra hiányzik ahhoz, hogy ezerkétszázhatvanhat év és egy nap teljen el Krisztus Pokolra szállásának idejétől (a Fiú ekkor vitte fel az Ótestamentum szentjeit, így Ádámot is a Paradicsomba). „...mille dugento con sessanta sei / anni compié che qui la via fu rotta.” Ebből eléggé egyértelműen kiderül, hogy Dante felfogása szerint az egész emberiség teljes történetének hatezernégyszázkilencven-nyolcadik esztendejében jár. A csillagászati és a naptári év valamelyest való különbözőségből ered, hogy polgári szempontból ez a hatezeröttszázadik évnek felel meg. A kettő apró különbségéről egyébként maga Beatrice beszél (*Par.* XXVII. 124.).

A világból még ugyanennyi idő van hátra. A Francescához sokban hasonlító, de idejében az égi szerelem felé forduló Cunizza állítja, hogy Folco költő híre fennmarad, amíg a világ világ, s ezt az alábbi számjátékkal fejezi ki: *Questo centesimo anno ancor si incinqua* (*Par.* IX. 40.). A „századik” esztendő 1300-ra utal, tehát még ötször ezerháromszáz, azaz hatezeröttszáz esztendő van hátra az utolsó ítéletig. Az emberiség tizenháromezer éves történetének ilymódon a fele az 1300. esztendő, amelynek kiemelt szerepére alakisága is utal. hiszen csak a harmadik nullában különbözik a 13000-tól, s a középkor egyébként nem volt teljesen tisztában a helyiérték fogalmával.²³

A világ Építész, a háromszemélyű egy Isten a teremtett világ minden egyes részletét saját maga lényegiségével jelölte meg, így hagyott itt „nyomokat”. A teremtett világ teljes ideje 13000 esztendő. Ez éppen úgy az egy és a három mély, isteni szándékot reveláló értelmének temporális megjelenítője, mint a *Commedia* legtriviálisabb hármassága, a terzina versforma, amihez kapcsolódik még egy sor; vagy az énekek 1+33+33+33 beosztása. Valamint a terzina háromszor tizenegy pozíciója (hendecasyllabus). A világ, ember és az isteni jelenlét közös története nem más, mint egység a Szent hármasságában. A három tökéletes szám azért is, mert van középpontja, olyan sokaság ez, amely a maga alakiságában kifejezi a egységet is. Krisztus történeti és valóságos eljövételével (1300! évvel a középidő előtt) „kiegészült” a hármasság. Teológiai-poétikai szempontból melyik szám fejezhetné ki jobban a teljes világidőt, mint éppen ez?²⁴

²³ A kérdéskörrel ld. VINASSA DE REGNY: *Dante e Pitagora* c. könyvét, i. m. 14–15, ill. 165–170 és RODOLFO BENINI: *Quando nacque Cacciaguia, Trisavo di Dante e quando morì Alighiero suo figlio*. In: *Studi letterari-filosofici-storici*. Milano 1950. 1–32. valamint: BENINI: *Vari saggi*. Milano 1906. uő: *Dante tra gli splendori dei suoi enigmi risolti*, Roma 1919; és *Scienza, religione ed arte nell’Astronomia di Dante*. Roma 1939.

²⁴ DANTE a *Vita nuova*, XXIX. fejezetében ugyanilyen aprólékos módon számolta ki a kilences Beatrice halálának a dátumát (1290. június 8.)

(A kép szimbólumai és metaforái)

Nagyon szorosan meghatározott azon valóságban megtalálható, konkrét elemek köre, amelyek a *Commediában* Isten imágói lehetnek, s ezek sem, mint láttuk, közvetlenül, hanem csak közvetve, szimbólumokban és metaforákban. A leggyakoribb helyzet: a valóság titkos rendjét Danténak feltáró Beatrice mutatja be általuk az isteni hatalom működését. Rendre a *Paradicsomban* találkozunk velük. A képek vagy kép-együttesek Isternek mint Teremtőnek, mint első oknak a tevékenységét fejezik ki, s bemutatásuk elsősorban arra irányul, hogy Dante és a többi ember megértse Isten hatása és az universum eseményei közötti kapcsolatot. A költő bizonyos esetekben szimbólumokat használ, máskor megőrzi ugyan az arisztotelészi metafora formális (négyes) szerkezetét, de radikálisan megváltoztatja annak tartalmát.

A történelemben (és a természetben) tapasztalható mozgásoknak az iránya nem a modern ember által megszokott szakadatlan és lineárisan előre mutató fejlődés képzetét felkeltő *ható kauzalitás* szerint rendeződik: Dante mesterei, a skolasztikus teológusok szerint nem az egymásnak feszülő földi erők jelölik ki a történelem menetének az irányát, hanem kizárólag az égi szándék. Isten időről időre saját belátása és akarata szerint meghatározza az embernek és a világnak hozzá való viszonyát, ezt a jellemzően középkori és keresztény oksági rendszert *példaszerű* vagy *szimmetrikus kauzalitás*nak hívjuk. Az oksági viszonyokat illusztráló szimbólumok és metaforák is párhuzamosságot mutatnak.

A *Paradicsom* bevezető terzinája arról szól, hogy Isten jelenléte nem csupán az Emphyreumban, hanem a világegyetemben mindenütt megfigyelhető:

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove.²⁵

Talán nem túlzás azt állítani, hogy ezen a kiemelt helyen Dante az egész látomás összefoglalását adja. A mozdulatlan mozgató legfontosabb „tulajdonságát” az allúziókban rendkívül gazdag *gloria* szóval fejezi ki. A mondatnak két ige az állítmánya: a *penetra* a gloria (elsődlegesen) Istentől az universum felé való haladását mutatja, s lényegében közömbös a behatolást elszenvedő tárgy mibenléte iránt: az ige éppúgy kifejezheti az emberek dzsungelba, a kés testbe való benyom(ul)ását, mint bármely érzékszervi percepciót vagy az értelem felfogását. A má-

²⁵ Par. I. 1-3.

A Mindent Mozgatónak glóriája
a Mindenségen áthat, és világol,
itt hőbb, ott halkabb fényt hintvén a tájra.

(Az eretetikben a gloria „behatol” az Univerzumba és jobban vagy kevésbé „visszatükröződik”.)



sodik ige logikai iránya az előbbivel ellentétes: a teremtett világtól halad a teremtő felé. A felülről jövő végtelen gazdagságra az universum (Paradicsom) a maga legjobb részével „válaszol”: a *risplende* ige prefixuma (*ri-*) és *fényleni*, *ragyogni* tartalma önmagában meghatározza a reagálás, a *visszaverődés* mikéntjét. Az ember számára az isteni dicsőség, hatalom és bölcsesség először is fény, látvány. Fontos utalni arra is, hogy rögtön e *terzina* után Dante saját helyzetét (*fu'io, vidi cose*) határozza meg és az Istenhez közel lévő ember képességeinek (*nostro intelletto*) szükségszerű korlátozottságát.

„Semmi érzékelhető dolog nem lehet méltóbb példaképe (*esempio*) az Istennek, mint a nap”²⁶. Az, ami a betű szerinti értelmezésben anyagi és érzékelhető égitest, a szellemiben Isten (*lo sole spirituale e intelligibile ... è Iddio*). Az egy mellett a fény Istennek a legközvetlenebbül érzékelhető formája mind a keresztény, mind a pogány hagyományban. Az *emanáció* számunkra a teremtés kezdetétől fogva legfőképpen *illumináció*. A nap-szimbólum ilyen használatának jogosultságát természeti érvekkel is alátámasztották. A teológusok²⁷ már jóval Dante előtt megállapították, hogy a fény természete révén rendelkezik a sokszorozódás képességével: ahogy a fény a *vis multiplicative* révén terjed, úgy árad el erejében az isteni hatalom. Ennek a tézisnek negatív próbája volt a Pokolnak mint az örök sötétség istentelen birodalmának a leírása. A természetes emberi állapothoz közel álló Purgatorium e vonatkozásban is kettősséget tartalmazott: a világosság-sötétség ritmikus váltakozása itt szorosan követte a bűntől való megszabadulás állandóan emelkedő útját. A *Purgatoriumban* éjszaka leállt minden (felfelé emelkedő) mozgás, hiszen nem volt jelen látható, érzékelhető formában a „hívó” nap. A *Paradicsomban* viszont mindig világos van. Az universum hol jobban, hol kevésbé tükrözi vissza Isten *glóriáját*.

Dante művében a fény-világosság mint Isten-kép három szempont, gondolat köré csoportosítható, attól függően, hogy a (kör)folyamat melyik fázisát jeleníti meg. Abban az esetben, ha közvetlenül a forrásra utal, akkor a fényt *lucénak* és *raggionak* (radius) hívják: „fénynek (*lux, luce*) nevezik a világosságot (*lume*), amennyiben a fényforrásban van (*fontale principio*), sugárnak (*raggio*), amíg a közegben halad forrása és az első test között, amelyben végződik, fényességnek (*splendore*), amikor más helyen ragyog fel visszaverődve” (*Vendégség*, III. 14). A saját fény *sugárzik*, a mástól kapott és tovább adott *ragyog*. Mint ahogy az isteni energia három féle hatást sugárzott ki (*Par.* XXIX. 28–30): a formát, forma és anyag együttesét és az anyagot.

²⁶ Nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi esempio di Dio che 'l sole. *Vendégség*, III. 12.

²⁷ Pál, 1 Kor. XV. 40–41. „S van égi test meg földi test, de másként ragyog az égi, másként a földi (*sed alia quidem caelestium gloria(!), alia autem terrestrium*). Más a nap ragyogása, más a hold fényessége, más a csillagok tündöklése, sőt az egyik csillag fénye is különbözik a másiktól.” (A *Vulgatában* végig: *claritas, claritate* van.)

A létezők a fényből különféle mértékben részesülnek. A természeti elemek közötti egyenlőtlenség oka a fény forrásához való viszony különbözősége. A nemes anyagok (üveg, kristály, ámbra) átengedik vagy csillogóan visszaverik, míg mások (pl. különféle ásványok, vas), elnyelik, megfojtják, s ugyanígy sokkal nagyobb méltósággal rendelkeznek a csiszolt felületek (üveg, drágakövek), mint a feketék, opálosak és durván megmunkáltak. Az előbbieket az égi, az utóbbiak a pokoli környezet tartozékai. A földi dolgok tehát különböző mértékben tükrözve közvetítik az energiát: jelentőségük a fény forrásával való „együtműködésüktől” függ.

A nap mint Isten érzékelhető példáján kívül néhány más szimbólum, metafora vagy hasonlat is kifejezheti a teremtő képét vagy kauzalisztikáját. Közöttük azonban egy finom megkülönböztetést kell tennünk. A többel szembeállított *egy*²⁸, a numerikus *arány és harmónia*, az imént bemutatott *fény*, a magból növénné válást biztosító *életenergia*²⁹, valamint az égi és földi *hierarchia* ábrázolásában rejlő absztrakt (és éppen ezért közvetlen) Isten-képek mellett a leghétköznapibb dolgok és cselekedetek is kaphatnak fenséges tartalmat. Mint az áldást hordozó számárhoz, ez utóbbiakhoz is alkalmi jelleggel (de nem véletlenül) kapcsolódik a magasztos, máskor, más összefüggésben ugyanezeknek a dolgoknak kizárólag profán jelentésük van. Az előbbi valódi értelme a *hatás* közvetlen, az utóbbié a hatás közvetett, *hasonlóság* alapján történő bemutatása. E jelölőknek éppen ezért nincsen olyan alaki méltóságuk, mint az *egynek* vagy a *fénynek*. Szerkezetüket nem a közvetlen „párbeszéd”, vagy a szimbólum dualitása jellemzi, hanem a földi dolgok megjelentetésének természetes metaforikus négyessége. Olyan biztosan idomul az erényes ember Isten akaratahoz, mint a viasz a pecsét(nyomó)hoz; olyan erővel és olyan biztosan célba ér az égi akarat, ahogyan a kifeszített húrról a nyílvevő. Ez utóbbiak, témánk szempontjából, szinte kivétel

²⁸ Par. XV. 56–57. „Azt hiszed, minden eszméd úgy belémgyl / abból, ki Első (*da l'un*), – mint, ha jól megérted / a kettő-három-négy az Egyen épül.”, *Az egyeduralom*, I. 15. Isten a legteljesebben egy (*maxime est unum*), a legfőbb jó, *peccare nihil est aliud quam progredi ab uno spreto a multa*.

²⁹ A *mag* és a *növény* metafora a *causa finale*ban fejezi ki Isten: „az isteni mag ... lelkünkben rögtön kicsírázik, kisarjad és rügyet fakaszt a lélek mündegyik hatóerejének és szükségletének megfelelően”, versben: „kik által biztos célra megy / a csírák útja” (Pg. XXX. 110), Par. II. 118–120:

Gli altri giron, per varie differenze,
le distinzion che dentro da sé hanno
dispongono a lor fini e lor semenza

S a több körök a sok színt, a sok fajt
s erőt használva, amit tőle kaptak,
vizsik, kit merre a Cél és a Mag hajt

Dante itt Pál gondolatait látszik követni: „Én ültettem, Apolló öntözte, de a növekedést az Isten adta. Nem számít sem az, aki ültet, sem az, aki öntöz, hanem csak a gyarapodást adó Isten,” (1. Kor. III. 6–7.)

nélkül azonos gondolati vázra épülnek, s döntő többségükben vizuális tapasztalattal igazolhatók.

Mivel ezek a metaforák Istennek mindig csak egy bizonyos típusú tevékenységére utalnak, így gondolati-képi kiterjedésük és érvényességük is jóval korlátozottabb. Ilyen az általunk már említett *pecsét* és *viasz*, amely felveszi a formát, hasonlónak válik okához („hiszen, ha a pecsétnyomó rejtve is marad, az általa lenyomatott viasz nyilvánvaló bizonyosságot ad róla ... Isten akaratát különféle jelekből kell felfedeznünk.”³⁰). A *causa materiale* és a *causa efficiens* ilyen közvetlen kapcsolatát kifejező metaforát, Istenre és nem Beatricére vonatkoztatva, Dante kizárólag a *Paradicsomban* idézi, több alkalommal is. Ezek közül válasszuk ki azt a részt, ahol a költő egymás után kétszer is utal erre a metaforára:

La cera di costoro e chi la duce
non sta d'un modo; e però sotto il segno
ideale poi più e men traluçe;

...

Se fosse a punto la cera dedutta
e fosse il cielo in sua virtù suprema,
la luce del suggel parrebbe tutta.³¹

Az isteni szándék gyors és biztos célba érését fejezi ki Dante a *nyíl*, a *nyílas*, vagy a *nyílzás* metaforájával is. A teremtés gesztusát itt figurális értelemben a nyilvánvaló kilövés fejezi ki. Mindhárom alkalommal a cél tökéletes és hibátlan elérését, az isteni szándék maradéktalan földi megvalósulására hozza példaként. A *Paradicsom* első énekében Beatrice azt tárja fel a földet elhagyó Danténak, hogy ez az ország miként működik, az egyes részek miként viselik magukon a *nyomot*, illetve miként viselkednek mint *jelek*: „az Íj erejével röpítve, melynek / minden vesszője megpihen a Jelben” (*Par.* I. 125–6). Ha a Jó nem öntene erőt a csillagokba, s azok forgásukkal nem irányítanák a világ mozgását, akkor nem lenne rend és a nem lennének művészetek. Valójában azonban: „Mert ami nyílat ez az Íj

³⁰ *Az egyeduralom*, II. 2. 425. „nam, occulto existente sigillo, cera impressa de illo quamvis occulto tradit notitiam manifestam ... divina voluntas per signa querenda est”

³¹ *Par.* XIII. 67–69, 73–76. Az eredetiben a „pecsétes Eszme” helyett *segno ideale* (eszményi jel) van. „De a természet mindig csökkenti a fényt.”

Viasszuk és az erő, mely alakkal
látja el, más-más; s a pecsétes Eszme
átfénylik több vagy gyengébb sugarakkal...

...

Ha hibátlanak mondanád viasszát,
s az ég erejét is tökéletesnek,
csupa Pecsét lenne és csillagosság

lövelne, / az bármi lenne, célba úgy suhanna, / mint jó nyilasnak vesszeje a Jelbe”³².

A *művész*, mint *figura* a lehető legteljesebben kifejezheti a teremtőt: szent Tamásnál „Deus est causa rerum per suum intellectum et voluntatem, sicut artifex rerum artificiarum”. A *doctor angelicus* itt szent térben az arisztotelészi szisztéma szerint határozta meg Isten–természet azonos művész–mű viszonyt. Mindebből természetesen Dante számára egyáltalán nem következett, hogy a művész egy „második teremtő” lenne, aki Istenhez hasonlóan, vele versenyezve, jobb világot alkotna, mint néhány XVIII–XIX. századi esztétika elbizakodott zseni alakja³³. Dante szent Ágoston meghatározta *ingeniumot* tekintette vezetőnek, aki Isten szolgálja, nem riválisa. „A művész testét te magad teremtetted... Tehetségét is te adományoztad, hogy értse művészi feladatait és belülről folyton lássa a kívülről elkészültet. Te adtad testi érzékeit, hogy lelke anyagra vetítse velük a művészi terveket.”³⁴ Művészként nem a világot akarta saját képére formálni, hanem öngagát olyanná tenni és a világot olyannak felmutatni, amely minél hűségesebb hordozza a művész lelkében és lelkén uralkodó igazságot, az *imago Dei* jelét. Hiszen ami az alacsonyabb rendű dolgokban jó, az nem származhat magából az anyagból, hanem csak Istentől, „mint alkotó művésztől, másodikként az égtől, az isteni művészet eszközétől, ... melyet közönségesen Természetnek neveznek.”³⁵ S mint ahogy a Teremtő szereti a világot, úgy kell a művésznek is szeretnie a tárgyát. Költői példák ismét csak a *Paradicsomból* hozhatók: „s kezdjed a Mester csodáját csodálni, / ki úgy szereti művét önmagában, hogy sohasem akar tőle szeme válni” (X. 10–12, ama mester művészetében gyönyörködni)³⁶.

³² A két idézet eredetiben:

cen porta la virtù di quella corda
che ciò che scocca drizza in segno lieto

per che quantunque quest' arco saetta
disposto cade a proveduto fine,
si come cocca in suo segno diretta.

Par. VIII. 103–5. az olasz *segno* szó nemcsak *jel*, hanem *céltábla* is.

³³ Példul a fiatal Goethe *Prometheusza*. „Most itt ülök, Embert teremtek / ennen-képekre, / hozám hasonló emberi fajtát, / hogy sírjon, örüljön, / csóktól tüzesedjék és sanyarogjon / s téged ne becsüljön, / mint én!”

³⁴ „Ezek az érzékek jelentik lelkének a munka menetét, hogy meghányja-vesse azután a lélek a berne és a rajta uralkodó igazsággal együtt: sikerült-e az eddig elkészült alkotás?.” *Vallomások*, XI. 5. Budapest, Gondolat, 1982. 350.

³⁵ *Az egyeduralom*, II. 2. 425.

³⁶ ...vagheggiar ne l'arte
di quel maestro, che dentro a sé l'ama
tanto che mai da lei l'occhio non parte.

LUIGI TASSONI

*Dante csendjei**

Dante minduntalan nagy bizalmat vet a nyelvbe, amikor a nyelv lehetővé teszi a folyamatos írástervet és a folyamatos elbeszélés hipotézisét, tehát amikor a nyelvben nem mutatkozik töredezettség, felfüggesztés, vagy nem áll el a szöveg egységétől. Az európai Középkor legnagyobb költője számára a szöveget nem szabad félbeszakítani: ezért egy olyan láncolatszerű értelmi logikát kíván, melynek utolsó láncszeme csak akkor záródik le, amikor a ciklusnak is vége szakad; ekkor érkezik el az utazás céljához, egy ismeretelem megszerzéséhez. A nyelvbe vetett hit Dante számára a megismerésbe vetett hitet jelenti.

Néhány évtizedet kell várnunk a XIV. században ahhoz, hogy Petrarca segítségével megértsük, hogy a folytonosság megszakítása is része lehet a költészetnek: ettől lesz az írásból nyitott szöveg, háló-szöveg, megszakítások és összefüggések összessége. Tehát az egyik oldalon ott van Dante és a szöveg tervezése, melynek mindent a felszínen kell elmagyaráznia és megvitatnia; a másik oldalon pedig Petrarca, a szöveg élvezése, mely a felszínen mutatja be egy földalatti út felmerülő pontjait.

Mi történik, amikor a *csend* az elbeszélés témájaként és az írás stratégiájaként beférkőzik az értelem és a szó folytonosságába?

Teljesen félreérthetetlen az ítélet a *De vulgari eloquentiá*-ban („a köznyelvi ékesszólásról”): itt pontosabban azt a dantei elképzelést szokás emlegetni, ami miatt az énekelhető dolgok megérdemlik a hosszúságot (*prolixitas*), míg a negatív dolgokhoz rövid kifejezés illik és végül a teljes csöndre a lebecsülendő dolgok méltóak. De Dante költészetében a csönd tényleg a lebecsülésre méltó dolgok részére van fenntartva?

A nagy különbség Dante csöndről alkotott koncepciója – a csönd olyan nyelvvezeti összefüggésében, melyet telített és indokolt anyagként kezel – és Petrarca koncepciója között abban áll, hogy Petrarca „eszközként” használja csöndet. Petrarca tehát nem valamilyen veszélyes üres térként fogja fel a csendet, hanem mint a szó határát, mely befurakodik a szövegbe és egyben szövi is azt.

Szó szerint lenyelte a csönd: így vázolja Laura alakját, melynek teremtménye tud mondani valamit a költőnek, hisz őt azzal a szellemmel azonosítja, melyet a hiány jelöl meg. Ezen a ponton minden kor kritikája világosan és feltehetően kimerítő módon nyilatkozott. Világos tehát, hogy Petrarca számára a csönd *verbális anyag*, mely a szöveg része lehet. Vegyük például az úgynevezett folyók

* Luigi Tassoni ezt a cikket a *Helikon* számára írta olaszul. – *A szerk.*

szonettjét: a *Rerum Vulgarium Fragmenta* CXLVIII. szonettjét: itt a költő a beszédet úgy szervezi meg, hogy egymást követő számozással pontosan 23 folyónevet sorol fel az első versszakban, valamint 5 növénynevet a második versszakban. Mindez a világ határát határozza meg és erre úgy jöhetünk rá, ha a metrikus olvasást követjük, mely szerint a verssorok hangok folyamaként jelennek meg. Ez a jelölő győzelme, a vokalizmusé, a szótagokkal történő beszédé; ez szó szerint a hangok folyama, melyek önkényes, de mégis ritmikus sorrendben rajzolják meg a világ és a látható valóság általános képét, mely – mint ahogy a szonett is elmagyarázza – bár olyan tágas és változatos, mégse képes arra, hogy begyógyítsa a szerelem sebet és a hiány okozta szenvedést. Tipikus szituáció, jól tudjuk. Itt van viszont a csönd Petrarcanál, minden egyes oda helyezett, listába írt folyó- és növénynévhez tartozó jelentés csendje. A jelöltet kifogásolják, de nem sokat tördököl vele a költő, ki a jelöltet szinte eltemeti, miközben a név jelölőjét hangsúlyozza, a verbális jel hangalakját; ezért alkalmazzuk a metrikus olvasást. A folyamatos hang nyelvezet, mely a szóhoz (folyó, növény) tartozó referens tagadását szándékszik átadni, valamint egy megfoghatatlan, csöndes, leírhatatlan referenst akar elkapni, mely általában Laura alakjával azonosul.

A csöndnek ezen formája a szöveg nyelvezetén belül hat, a *Rerum Vulgarium Fragmenta* olvasásakor érzékelhetjük akárhányszor felkiáltással, indulatszóval, találkozunk, vagy akár megszólítással: *Ah, O, Oh, Ahimé* (Áh, Ó, Óh, Jaj); ezek felfüggesztik a beszédet, a szótári biztos jelentésbe viszik a csöndet, a felé irányítják a beszédet, hogy létezik, van, mozog. E repertoár sorát – melyen át a költő a csendet hívja elő a nyelv életképességének előmozdításához – rengeteg kérdő kijelentéssel bővíthetjük, melyet szintúgy a *Daloskönyvben* találhatunk, és amellyel Petrarca énje nyugtalanító helyzetbe kerülhet, miután arra van ítélve, hogy sose kaphat rá választ. A kérdés önmagába esik vissza, a világ csendjébe és Laura csendjébe zárkózik.

Mindez nem érvényes Dantére, aki amikor kérdez, a *Rime*-ben található néhány lírai kivételtől eltekintve választ követel, nem tűr halasztást, nem tolerálja a bizonytalanságot, a szünetet, mint ahogy a kétértelműséget sem.

Tehát egészen más történik Dante esetében. Versben és prózában is Dante időnként megengedi, hogy a beszéd szövege megszakadjon, és amikor megteszi, amikor szünetet iktat a szövegbe vagy elbeszélésbe, azonnal a csöndtől kér segítséget. Ha a főszereplő és elbeszélő én a *Komédiában* kénytelen hallgatni, mert egy megmagyarázatlan helyzet elbeszélésében a szövevény erre kényszeríti, azt vesszük észre, hogy Dante, mint szereplő elájul vagy elalszik, másképp képtelen lenne arra, hogy ellenálljon a folyamatos kérdezősködésnek, a megértés és a megmagyarázás utáni váagnak (és Beatrice hányszor olvassa le az arcáról csillapíthatatlan kíváncsiságát és a megismerés okozta szorongást, majd türelmesen elmagyarázza neki, amit tudnia kell!).

A csöndzóna, mely időnként létrejön a *Komédiában* végérvényesen kizárja az elbeszélés lehetőségét (vagy nem inkább az elbeszélés az, ami a csenden keresztül

méregteleníti magát, hogy lehetővé tegye az olvasónak a levegővételt?). A csönd fehér és önálló térnek tűnik, zárt ajtónak, melyen át a főszereplő-elbeszélő nem szeretné, hogy az olvasó átlépjen. Itt pillanatnyi csönd támad, vagyis kommunikációhiány a beszéd folyamatos fonalában, és az író pont ez érdekli legjobban. Ezenkívül, ugyancsak a *Színjáték*ban találhatóak a híres nonszensz kifejezések, azok a megmagyarázhatatlan kifejezések, melyek mintha ismeretlen, vagy kitálat nyelv részei lennének. Az elbeszélő kommunikáció sötét sarkának prototípusa Plútusz ördögi verssora: „*Papé Satán, papé Satán aleppe*” (*Pokol*, VII, 1), melyet a legősibb kommentátorok is azzal magyaráztak, hogy Dante ekkor feltehetően a héber nyelvhez folyamodik. Teljesen megmagyarázhatatlanok viszont a fonéma-, a héber szó- és a fenyegető hangtöredékek; még mindig Nemrot kiáltásának tűnik. „*Raphél maí améche zabí almi*”, a bábeli zűrzavar pirulába sűrített tartalma. Tudósok egész serege dolgozott rajta, kifejezetten dantei szemszögből, hogy ezeket a lázadó kifejezéseket a jelentés satujába szorítsák. És mégis, ezek a verssorok a költemény *corpus*ába vannak vésve, és ott vannak, hogy időnként emlékeztessenek a verbális jelre, a nyelvezetre, az elbeszélésre; egy szárnycsapással visszavonulnak és hangokkal fednek be valamit, ami a csendhez közelít: hangok tömkelegét, mely a nem-beszédhez hasonlít. Ez a csönd – miközben az értelem logikáját hallgattatja el – az elbeszélés hurkaiba szövi magát: tanúsítja, hogy a szó hangokkal hallattatja magát, mert semmivé vált a talán csak sejthető jelentés.

Dantének a csönd jelentése is beszédet teremt. Ezt ténylegesen ott vesszük észre, amikor az egyik szereplő elhallgat, hogy másnak adja át a szót. Ebben a hivatásból csendes szerepben ismerjük fel például Paolót, aki a *Pokol* V. énekében hagyja, hogy a szeretett Francesca beszéljen Dantével és az utódokkal. Paolo csendje nem erőltetett, hanem szándékos: a nőre bízta magát, a szóvivője által felépített elbeszélés folyamában ismeri fel önmagát úgy, ahogy a csendben is hagyta, hogy a se logikus értelmet, se emberi féket nem ismerő szerelem hulláma magával ragadja és elsodorja.

Egyértelmű, hogy a *Színjáték*ban egy közvetlenebb feltevés is van, még hozzá az, ami a csöndet, mint témát illet; a költő meg is nevezi, fel is szólítja a csendet.

Az egyik távlat, mint már láttuk a némaságot öleli fel: akár arról a helyről van szó, melyet Dante szinesztéziával *luce mutoként* („*fénytől néma*”*) (*Pokol*, V, 28) érzel, ahol pont a tájékozódás és a vezető hiányzik, párhuzamba hozva a széllel, mely a parázna embereket ide-oda veti; akár pedig annak a némaságáról (*Paradicsom*, X, 75) van szó, aki nem mert felemelkedni a spirituális megismerés csúcsára, ezért néma elbeszélővé lesz, kinek semmi mesélnivalója sincs. A gyökerekig is lehatolhatunk, és figyelembe vehetjük az ájulást megelőző némaságot is, mint ahogy az Dantével történik a Beatricével szemben alkalmazott stratégiai

* Babits Mihály fordításában (in: *Babits Mihály Művei*. Dante Isteni Színjáték, Szépirodalmi könyvkiadó, 1986)

visszavonulásakor (*Purgatórium*, XXXI, 64–90), amikor is megbánja, hogy megcsalta, és azon nyomban elájul (vagy talán azért ájul el, mert nem nyíltan bánja meg?), magának Beatricének kell majd megmentenie Lethétől, amelybe buta módon belecsúszott, mikor eszméletét elvesztette. Dante az ének végéig ki se nyitja a száját, csendjébe burkolózva kibújik szerepe kötelessége alól, de nem úgy elbeszélői kötelessége alól; mindezek után emberi szünetet enged meg magának: az ájulást, a csöndben történő gyónást, a sejtetést és egyidejűleg a tudattalan távollétet.

Ugyanez esik meg vele a költemény másik két kimagasló helyén, vagyis a *Pokol* III. és az V. énekének végén, amikor az első esetben ijedelemből, a második esetben könyörületből földre zuhan, mint ahogy halott test esik el (*come corpo morto cade* – „és mint valami holttest, földre estem”^{*}); félbe kell szakítania az elbeszélést, mert nem képes, vagy nem akar túl sok részletet elmagyarázni az olvasónak. A csönd közvetlenül fedi leplét a cselekményre és az utazásra.

Egész időig tehát megtudtuk, hogy a csend gyengíti a beszédet és a szó hiányával illetve a főszereplő nélkülözésével egyezik meg. De a szó, az a szó, amit Dante ejt ki és az a szó, melyet az elkárhozottak vagy más szerencsésebb lakók zsarnokoskodóan mondanak, alkalmat szül arra, hogy Dante kibújjon a csöndből és hogy néhány pillanat erejéig visszakapja a lehetőséget, hogy létezzen, hogy visszakapja a személyazonosságát, sőt, még arra is, hogy Dante az ügyben kérdezősködhessen, mi lett a családtagjaival.

Ezért amikor Vergilius belép a jelenetbe, hosszasan mesél (*Pokol*, I, 61–63) arról az árnyékról, mely korábban nem tűnt konkrétnek, mintha nem is létezett volna, mint egy gyenge (*fioco* – *halovány*) láng, pontosan azért, mert a latin költő túlságosan is sokáig maradt csendben: egy olyan csendben, melyben majdnem el is tűnt. Akinek nincs szava, aki hallgat, az mint elbeszélő nem létezhet. Beatrice más, ő női ösztönrel megáldott lény, amikor (a *Paradicsomban*, V, 85–90) hallgat és megváltoztatja fényes külsejét, a csennel és a csend hatásával Dantét is csendre kényszeríti és arra, hogy más gondolatokkal foglalkozzon, mint ami épp az eszében jár. Itt tehát a csend eltéríti az illető akarát és mentális szándékát, valamint – mintegy kedves terápia – az elbeszélő még mindig túl emberi elméjét más és talán meglepő utakra kényszeríti. Ilyen esetben, a sokatmondó csönd miatt Dante kénytelen apránként félretenni a kérdéseit, elmélkedését, makacsságát, és kénytelen szó nélkül elfogadni a tényt, hogy most őt vezetik.

Van még egy fontos rész (a *Paradicsomban*, XIII, 1–35), ahol Dante többször is arra készíti az olvasót, hogy azt az összetett és irreális képet képzelje el, amelyen a két korona ábrázolása alapszik, és nagy részben az olvasó figyelmes összpontosítására támaszkodik. Az, hogy ennyire arra készíti az olvasót, hogy képeket képzeljen el, mintha a csend tágas szünetének felelne meg, egy ábrázolt csendé, mely mozgó alakok leírásával van tele, egy olyan csendé, melyet Aquinói Szent Tamás szavai törnek meg. A *Színjáték* ezen részén az egyenes beszédben megjelenő kinyilatkoztatás és Szent Tamás magyarázatai eszményien az akusztici-

kus és nem vizuális csend alá vannak rendelve. Egy képekből álló csend, mely a költő akaratának megfelelően állhatatosan az olvasó képzeletére támaszkodik, aki hajlandó arra, hogy hagyja, hogy a kép részletes leírásán keresztül az elbeszélő hadd vezesse őt.

Ezzel ellentétes a XV. ének, mely az üdvözültek csendjével kezdődik. Megkülönböztetjük a kényszercsendet, mely valójában hamis csend, a harmónia alapjára támaszkodik, mely során inkább csendben kell maradni, hogy Dante számára lehetővé válhasson Cacciaguidával folytatott beszélgetése (ezért van az, hogy Anchises oly tökéletes időzítéssel szakítja félbe a sort). Ebben a pillanatban egy másik fajta csennddel találkozunk: azzal a csennddel, mely a szót megelőző térben feszül, az ünnepélyesség kezdete ez, mint amikor egy olyan neves személy lép be, mint Szent Péter (*Paradicsom*, XXVII, 18).

Hasonlóképpen, ahhoz, hogy rávilágítást kapjunk a harmadik énekben a tér szegényes polifon természetére, először az angyalok énekének kell elhallgatnia és csak azt követően lesz képes Dante arra, hogy hallja a folyó morajlását a természetes hangokon keresztül érzékelt környezet fogokozatosan növekvő felépítésben (*Paradicsom*, XX, 1–30): ebben az esetben a csend a misztikus csendet a természet csendjétől választja el.

A *Vita Nuovában* Dante olyan „nyelvekről” szól, melyek Beatrice elhaladása-kor elnémitanak. Ez a híres *Tanto gentile e tanto onesta pare* szonett. Itt kötelező, hogy a világ csendben hallgasson, mivel a nő alakja kitölti a látomást és az elmét. A csönd megérint, leállít és lebénít minden nyelvet és gondolatot. Beatrice képe, mint hűsvér szimbólum, energiájával minden mágneses térben rövidzárlatot okoz. És ekkor minden más szó megakad a torkunkban, mert az emberi nyelv semmit se tehet egy olyan nagy referens ellen, mint amilyen Beatrice, aki minden emberi képzeletet meghalad: egyedülálló, mindent átölelő; olyan alak, amihez nem elegendő egy átlagos szótár. De tegyünk egy lépést még hátra: a szonettet megelőző szerzői kommentárban (*Vita Nuova*, XXVI) az író teljesen elrontja a megjelenés hatását, amikor nagyon egyszerűen elmagyarázza, hogy bárki, akihez Beatrice közeledik, nem mer válaszolni az üdvözlétére: az a nem-válasz, amelyről a prózában van szó, szégyenteljesen magában rejti a pillanatnak azt a csodálatos meglepetését, mely során (mint egy UFO, mely mikor elhalad, egyszerre száz diszkrét fényét oltja ki), Beatrice a csend birodalmába viszi egyidejűleg azokat az embereket, akiknek köszön, és akik rá néznek.

A *Vita Nuova* fináléjában pedig: a *mirabile visione* (csodálatos látomás) meggyőzi a költőt, hogy semmit se szóljon egészen addig, amíg nem képes méltóan írni. Ismét a vizuális kép arra készíti a csendet, hogy arra a szóra várjon, mely szimbolikus jelentéssel van feltöltve: az a szimbólum- és közvetlen illetve közvetett jelentéskonzentrátum, mely maga Beatrice, más típusú nyelvezetet és más jeleket kíván. Mindez, az énen kívül, már le van írva: a költői ének a meditálás csendjében kell várnia, edzenie kell magát, hogy papírra vethesse. Csak ekkor lehet megtörni a csendet: a tevékenységtelenségből átlépünk az írás tevékenységébe.

A *Színjátékban*, amikor egy szó szoros értelemben értendő kimerült énnel találkozunk úgy a második ének, mint a harmadik ének végén, Danténak eszébe fog jutni, hogy a csendbe lépni annyit jelent, mint lemondani az elbeszélés nyelvéről.

Befejezésképp a *Purgatóriumban* beismeri, hogy csendben kell maradnia, mert bár rengeteg a mondani- kérdezni-, magyaráznivalója, mégse marad elég tere hozzá: olyan, mintha egy külső stop jelzés egy bizonyos ponton a csendre kényszerítené és egy ollóval elvágná a beszéd utáni csillapíthatatlan vágyat. A költeményt se zárja másképp: erő hiányában, valamint a képek és koncepciók miatt, melyek megtöltik és melyeket magába szív az elme, befejeződik az elbeszélés: most az elbeszélésnek a csendre kell magát bíznia, de egészen más okból, mint a *Vita Nuova*-ban. Most, a mű és az utazás szélén semmilyen más megjegyzés se lehetséges: a folyamatos útvonal nem tehet mást, minthogy az időn keresztül beszéljen az olvasóhoz, egy olyan olvasóhoz, akit gyakran közvetlenül is címzettként és hallgatóként előhív, akiért a költő közvetítő szerepet vállalt, és kinek szintjével nagyra törően azonosult. Most az olvasó dinamikus csendjén van a sor: az olvasó feladata, hogy aktívan meditáljon a megismerés hosszú útján.

Fordította: Fülöp Nóra

LECTURA DANTIS: POKOL XXVI.

BRUNO NARDI

Odüsszeusz tragédiája

1291-ben Tedisio d’Oria és a Vivaldi testvérpár – Ugolino és Vadino –, genovai hajótulajdonosok, minden szükséges felszereléssel elláttak két gályát, hogy nekivághassanak egy olyan útnak, „quod aliquis usque nunc facere minime attemptavit”. Még ugyanezen év májusában a két Vivaldi személyesen (*personalliter*), néhány honfitársuk és két ferences testvér társaságában vízre bocsátotta a hajókat, és elindult a Gibraltári-szoros felé, „versus strictum Septae, ut per mare Oceanum irent ad partes Indiae, mercimonia utilia inde referentes”. A vakmerő vállalkozás – „quod quidem mirabile fuit non solum videntibus, sed etiam audentibus,” – csodálatot váltott ki nem csupán azokból, akik látták őket vízre szállni, de azokból is, akik csak a hírust hallották – mondja Jacopo d’Oria, Caffaro krónikájának utolsó írója. A genovaiak aggódva várták a híreket a bátor hajósokról, akiknek sikerült is néhány eseményről tudósítaniuk honfitársaikat. Ám „postquam locum qui dicitur Gozora transierunt, aliqua certa nova non habuerunt [habuimus] de eis” – jegyzi meg a krónikás, majd félve kíván szerencsét a hajósoknak: „Dominus autem eos custodiat et sanos et incolumes reducat ad propria”.¹

A jókívánságnak sajnos nem lett foganatja, és Sorleone Vivaldi, Ugolino fia is hiába szállt tengerre, hogy apja és nagybátyja ismeretlen nyomára bukkanjon. Sem a hajótulajdonosokról, sem társaikról nem tudunk egyebet.

Nem lehetetlen, hogy Dante – bejárva a Lunigianát és Lericitől Turbiáig a ligúr partvidéket – hallotta e dicső vállalkozás hírért, és hogy a Vivaldi testvérek kalandja megmozgatta képzeletét, és olyan érzéseket váltott ki belőle, melyek aztán Odüsszeuszának hősi alakjában testesültek meg.

Tudjuk, hogy a középkorban ismeretlen volt a homérosz eposz, amely Laertész fiának bolyongását és a sziklás Ithakába való megtérését zengi. De az is bizonyosnak tűnik, hogy Dante nem olvasta sem Benoit de Sainte Maure *Roman de Troise* – ját, sem Guido delle Colonne *De bello troiano* – ját, melyek hosszasan ecsetelik Odüsszeusz hazatérését és fia, Telemekhosz keze által lelt halálát.² Sőt,

¹ IACOBI AURIAE, *Annales*, in PERTZ, *Mon. Germ. Hist., Script.*, XVIII. köt. 335.; vö.: L. T. BELGRANO, *Nota sulla spedizione dei fratelli Vivaldi nel MCCLXXXI*, in *Atti della Soc. Lig. di Storia Patria*, 15. köt. 1881, 319.

² *Le roman de Troie par BENOIT DE SAINTE MAURE, publié d’après tous les manuscrits connus par L. CONSTANS*, Paris, 1904–1912, IV. köt. 292–322 (28549–29078 ss.), valamint 361–385 (29815–30300 ss.); GUIDO DE COLUMNA, *De bello troiano*, CCCII. és CCCV. cap.

nem ismerte a francia mű szerzőjének forrásait sem, vagyis Dárész *Historia de excidio Troiae* – ját és Dycitis *Ephemeris belli Troiani* – ját.³ Benvenuto da Imola megpróbál meggyőzni minket, hogy Danténak tudnia kellett azt, amit még az iskolások is kiráztak a kisujjukból. De Dante tudatlansága – sem itt, sem máshol – nem lepi meg azokat, akik ismerik az inkább gondolkodni és elmélkedni, semmint olvasni szerető firenzei költő nem kevés műveltségbeli hiányosságát. Ám mégsem baj, hogy Dante nem tudott Odüsszeusz hazatéréséről, hiszen csakis így fűzhetette tovább Homérosz és Benoit de Sainte Maure regényes történeteit, s így írhatta meg Odüsszeusz minden eddiginél nagyobb kalandját, amelyben az emberi erő és a végzet küzdelme Aiszkhüloszhoz méltó tragikus erővel van bemutatva. Odüsszeusz kalandjainak pontosabb ismerete bizonyára akadályozta volna Dante teremtő képzetének szabad áramlását.

A homéroszi hőst kielégíthetetlen vágy hajtja, hogy megismerje az emberek szokásait, és hogy bejárja a föld minden táját. Szinte a halállal játszva néz szembe a legveszélyesebb helyzetekkel, ám a kalandok közepette erőteljes és folytonosan visszatérő honvágy szállja meg. Az istenek segítségével leküzdí az akadályokat, és az otthon olyannyira vágyott nyugalma oldja végül fel az átélt, hatalmas veszedelmeket. A baljós kalandok boldog véget érnek: Odüsszeusz immár a viszszenyert királyság szolgálatába állíthatja világtapasztalatát, öregségét meghazudtoló erejét, és örömmel telve hallgathatja a lantosok énekét.

Egészen más a dantei Odüsszeusz, aki alapvetően tragikus jellem. A görög hős Danténál – Vergilius nyomán – mindenekelőtt *scelerum inventor*⁴, az emberi ész gonosz ereje, amely csalárdságokban mesterkedik. Csakhogy az emberi ész határok közé van szorítva, s ezeket nem képes áthágni sem a tiszta értelem, sem pedig a rendíthetetlen akarat. Őrült és hasztalan minden kísérlet, amely – furfanggal vagy lázadó hévvel – megpróbálja átlépni e határokat. Mégis, amikor az *Isteni Színjátékban* a görög hős beszélni kezd, jellemének ezen vonásai mutatkoznak meg: Odüsszeusz a kérlelhetetlen végzet ellen küzdő reménytelen, titáni harcos. A határtalan tudásvágy, az *innatus cognitionis amor et scientiae* erősebb benne a bensőséges családi érzéseknél és a szülőföldhöz való ragaszkodásnál,⁵ s mindez úgy megragadja Dante képzetét, hogy miközben a hős utazót csodálja, szinte elfelejti a másik Odüsszeuszt, a cselszövőt, aki a lángnyelvben ég. Ciceró

³ Az alábbi latin szerzők szólnak még Odüsszeusz hazatéréséről: PROPERTIUS, III, 12, 23-tól; a *Panegyricus Messalae* ismeretlen szerzője; TIBULLUS ódái közül a IV, I, 78; HYGINUS, *Fabulae*, 125; MACROBIUS, *Saturnalia*, V, 2; SIDONIUS APOLLINARIS, *Carm.* I, 143-tól; valamint DECIMUS AUSONIUS, *Periochae in Homeri Iliada et Odysseam*. Ám igen valószínűtlen, hogy Dante bármelyiküket is ismerte volna.

⁴ VERGILIUS, *Aeneis*, II 164.

⁵ CICERO, *De fin.*, V, 18 (48); *De off.*, III, 26 (97).

és Ovidius fedte fel Dante számára a görög hős jellemének ezen alapvető vonását, amelyen nincs hatalma sem a szirének énekének, sem Kirkhé italának.⁶

Még ha a két latin szerző írásai befolyásolták is a firenzei költő sajátos képzeletőerejét, a dantei Odüsszeusz, a maga teljességében, mégis Dante költői tudatának szülötte, s annak erőteljes érzéseit és doktrinális kétségeit tükrözi. Miként Odüsszeusz, úgy Dante is kénytelen volt városról városra zarándokolni, „akarata ellenére mutatva a balszerencse sebeit”, és valóban olyannak láthatta magát, mint „vitorla és kormány nélküli hajó, amelyet különböző kikötőbe, öbölbe és partvidékre sodort a fájdalmas szegénység támasztotta tikkasztó szél”, s joggal mondhatta: *nos cui mundus est patria velut priscibus aequor*.⁷ Odüsszeuszhoz hasonlóan vágyott „látni világot, emberek hibáját, s erényüket, s okólni mennyiféle”, és ugyanúgy meggyőződése volt, hogy „a tudás lelkünk végső tökéletessége, melyben felülmúlhatatlan boldogságunk rejlik”.⁸ A túlvilág országain átvezető végzetes utazás során Dante is – „menteni vágyván saját lelkét”⁹ – találkozik szirénekkal, kirkhékkal és az emberi elállatiasodás összes szörnyével, ám mindet legyőzi Vergilius segítségével, akinek ugyanaz a szerepe az *Isteni Színjátékban*, mint Minervának az *Odüsszeiában*.

Regényes jellemvonásain túl azonban, a dantei Odüsszeusz gyémántkemény hősi tartással áll előttünk. Miután elindult Kirkhé szigetéről, ezer veszéllyel szembenézve bolyongott partról partra, s a Földközi-tenger két oldalán látta az emberek és városok sokaságát. És így érkezik meg végül a lakott világ legszélő pontjára, oda „hol Herkules emelte oszlopát, hogy onnan már ne menjen senki messzibb”.¹⁰ Előtte nyugodtan és félelmetesen terül el az Óceán, amely – miként a középkori kozmológiai ábrázolások mutatják – minden oldalról körülfogja a szárazföldet. Ez a végtelen felfedezetlen terület, amely mindig is rémisztette a tőle borzongó emberi képzeletőert, Odüsszeusz számára ellenállhatatlan kísértést jelent. Odüsszeusz és az őt követő lelkes „kis társaság” immár „lassu és vén”.¹¹ Noha az idő múlásával a test el is gyengül, harcban edzett szellemük nem ismeri az idő törvényét, sőt fiatalos vágy ébred bennük, hogy megküzdjenek az ismeretlennel; hogy megkíséreljék azt, amit előttük még senki nem kísérelt meg.

A homéroszi Odüsszeusz, miután visszatért királyságának nyugalmat árasztó menedékébe, immár az aggkor gyötrelmeinek kitéve várhatja életének alkonyát. Nem adatik hasonló sors Dante hőséne, aki lelkét egy hatalmas és reménytelen vállalkozásra sarkallja, amely érdemben fölülmúl majd minden eddigi kalandot.

⁶ OVIDIUS, *Ep.*, I, 2, 20-tól.

⁷ *Vendégség*, I, III, 208–210; *A nép nyelvén való ékesszólásról*, I, VI, 211–212: „Mi akiknek hazája a nagyvilág, mint halaknak a tenger”

⁸ *Pok.*, XXVI, 98–99; *Vendégség*, I, I, 3–6.

⁹ HOMÉROSZ, *Odüsszeia*, I, 5

¹⁰ *Pok.*, XXVI, 109.

¹¹ *Pok.*, XXVI, 106.

A dantei Odüsszeusznek az élet megállás nélküli emelkedés; számára mindaddig nincs pihenés, amíg maradnak meghódítatlan hegyormok és felfedezetlen titkok.

Számos értelmező kielégítően elmondta mindezeket a dolgokat, s a gyönyörű epizód egyéb jellemzőit is leírták már. Nyugodtan állíthatjuk, hogy Dante itt költoileg versengett Homérosszal, és nem is maradt alul. Mégis maradt egy olyan aspektusa a jelenetnek, amelyre – úgy tűnik – eddig nem kellőképpen hívták fel a figyelmet.

Úgy vélem, a költő lelkében egymásnak feszülő két ellentétes érzelm tükröződik vissza Odüsszeusz tragikus alakjában; s e belső ellentét adja a dantei ábrázolás alapvetően tragikus jellegét. Ugyanez az ellentét figyelhető meg a költemény egyéb jeleneteiben is. A Farinata-epizódban például a ghibellin eretneket elítélő teológus tudatossága és a morális nagyságot, a bátor, meg nem alkuvó jellemet dicsőítő költő csodálata áll szemben egymással. A Francesca-jelenetben ugyanígy a teológus szigora kerül ellentétbe a két szerelme megértő költő együttérzésével. A Limbus ábrázolásában pedig a teológiai koncepció, amely arra ítéli a nagy szellemeket, hogy egy fájdalmas, soha be nem teljesülő vágy eméssze őket, kevésbé illeszkedik a lány fényhez, amely az ősi kastélyban élő bölcseket és pogány hősoket megörvendezteti. Sőt, ezen utóbbi, súlyosnak ítélt ellentét kapcsán Szent Antonino, Firenze érseke kijelentette, hogy a Limbus dantei leírása a vergiliusi Eliseumi mezők ábrázolásán alapszik, és egyáltalán nem követi az egyházatyák által szentesített teológiai hagyományt.¹² Az érzelmeknek ugyanez a – zenei diszszonanciához és színkontraszthoz hasonlítható – kettőssége testesül meg Odüsszeusz alakjában is. És ahogyan Farinata emelkedő árnya szinte teljesen uralja az égő koporsókkal teli baljós hátteret, „minthogyha mélyen megvetné a poklot”¹³, hasonlóképp az emberi ész számára kijelölt határokon túllépni vágyó Odüsszeusz alakja is gigászi méreteket ölt.

Az evezők hajtotta bárka már öt hónapja magányosan hasítja a „néptelen világ” vizét. A bátor hajósok túljutottak már az egyenlítőn, és fejük fölött immár a déli félteke csillagai tündökölnek, s ekkor „im egy hegy tűnt elünkbe, barna a messzeségtől”.¹⁴ A hegy ugyanakkor oly magas volt, hogy hosszú bolyongásaik során sem láttak még ehhez foghatót. A kommentátorok általában vonakodtak elismerni, hogy ez a hegy a Földi Paradicsom hegye; s e bizonytalanság, véleményem szerint, gátolta Odüsszeusz alakjának helyes értelmezését. Félretéve azokat az interpretációkat, melyek szerint a dantei szöveg – a középkor és az antikvitás mesés leírásai alapján, – az Óceánban szétszórt szigetekre utal; úgy vélem, hogy az értelmezők – régiek és újak egyaránt – pontatlanul fejezik ki magukat, amikor az Odüsszeusznek és társainak a messzeségben feltűnő magaslatot, az egyszerű-

¹² vö.: E. CAVANDOLI, in *Giornale Dantesco*, XXVIII, I.

¹³ Pok. X, 36.

¹⁴ Pok. XXVI, 133–134.

ség kedvéért, az úgynevezett „Purgatórium hegyével” azonosítják. Szorosan értelmezve a „Purgatórium hegye” a dantei költeményben nem létezik. Létezik viszont a „Földi Paradicsom hegye”, melyet Isten mérhetetlenül magasnak teremtett, hogy a „föld és víz párás gőzölgése” ne háborgassa az ártatlan embert.¹⁵ Amikor aztán az őszülők kiűzetek innen, akkor a Földi Paradicsom őrzését Isten a lángpallost forgató kerubokra bízta, akik megakadályozzák, hogy bárki is elérhesse az élet fáját.¹⁶ Igaz azonban az is, hogy Krisztus eljötte után e hegy oldalán kapott helyet a Purgatórium. Csakhogy a megváltás előtt még az eljövendő Krisztusban hívő igazak lelkeinek, és magának Ádámnak is, át kellett kelniük az Akheronon, hogy a Limbusba, várakozásuk helyére jussanak. És amikor megnyílt az üdvözülés kapuja, az Édenbe csakis azok térhettek vissza, akik – megtisztulva minden vétektől – a hit jele alatt erre kiválasztottak. De ez csakis a halál után lehetséges.

Noha véleményeik nagyban különböztek, a középkori geográfusok és kozmográfusok folyamatosan kutatták a Földi Paradicsom lehetséges helyét. Dante azt az álláspontot fogadta el, mely szerint az Éden az Óceán közepén, a lakott szárazföldtől messzire, egy hatalmas, a Hold egéig magasodó hegy tetején található.¹⁷ Egy kérdésben azonban minden vélemény egyezett; úgy vélték, hogy Isten igaz törvénye szerint az Éden elérhetetlen az ember számára.

Pontosan ezt az isteni törvényt sérti meg, és e törvény ellen lázad az az ember, aki a megkísérrelhetetlent kísérli meg. Ebben áll Odüsszeusz örülete. Nem adatott meg az emberi észnek, hogy az isteni végzéssel szembeszálljon.

És tragikus örület ez, hiszen az a mérhetetlen odüsszeuszi vágy szüli, hogy az emberi természet egyik legfőbb szükségletét kielégítse. Ráadásul Dante e szükséglet kielégítésében látja az ember végső tökéletességét, és az állatokkal szembeni felsőbbrendűségét: „nem születtetek tengni, mint az állat, hanem tudni és haladni előre!”¹⁸ Miként Vergilius, „a nyájas bölcs”, „ki előtt nincs titoknak semmi leple”¹⁹, úgy Odüsszeusz is a végső tökéletességre törekvő emberi észet személyesíti meg. Ám Vergiliusnál az emberi ész felismeri saját korlátait:

¹⁵ *Purg.* XXVIII, 91–102.

¹⁶ *Mózes első könyve* 3, 22–24: „És monda az Úr Isten: Ímé az ember olyanná lett, mint mi közülünk egy, jót és gonoszt tudván. Most tehát, hogy ki ne nyújtsa kezét, hogy szakasszon az élet fájáról is, hogy egyék, és örökké éljen. Kiküldé őt az Úr isten az Éden kertjéből, hogy művelje a földet, a melyből vétetett vala. És kiűzé az embert, és oda helyezteté az Éden kertjének keleti oldala felől a Kerubokat és a villogó pallos lángját, hogy őrizzék az élet fájának útját.”

¹⁷ vö. B. NARDI, *Saggi di filologia dantesca*, 356–366; valamint *Giornale storico della letteratura italiana*, 101. (1933) 325–326.

¹⁸ *Pok.* XXVI, 119–120. A *Vendégségben* (IV, VII, 796–810) a következőt olvashatjuk: „élni az ember esetében annyit tesz: az észet használni... és aki megvállik az ész használatától... az mint ember meghalt, s megmaradt állatnak.”

¹⁹ *Pok.* VII, 3–4.

Ne várd hogy a *quian* túl tudj kerülni,
halandó! mert ha mindent látni tudnál,
Máriának nem kellett volna szülni,
sem annyi szomjnak epedni a kutnál:
mert minden *vágyok* lettek volna *látók*,
kiknek ma vágyuk örökös kinuk már. (*Purg.* III, 37–42)

Továbbá:

Hallj hát, amennyit értelmed belát tán:
a többit kérdjed – szólt – Beatricétől,
mert a Hit dolga, túl az Ész világán. (*Purg.* XVIII, 46–48)

Vergilius tehát Beatrice küldötte és előképe, aki eltűnik, amikor Beatrice megjelenik. Odüsszeusz ellenben a magányos emberi ész megszemélyesítője, aki képtelen elviselni a korlátokat, és fellázad azon isteni törvény ellen, amely megtiltotta az embernek, hogy az élet fájához vezető útra lépjen. Odüsszeusz és társainak vakmerősége mögött ugyanaz az emberi nagyravágyás áll, amely Ádámot és Évát hajtotta, amikor – Istenné akarván lenni – a „Tilosba léptek”²⁰, és megízlelték a jó és gonosz tudás gyümölcsét.²¹ Sőt ugyanez gőg munkált Luciferben is, amikor ezt mondta: „Az égbe megyek fel, az Isten csillagai fölé helyezem ítélőszékemet, és lakom a gyülekezet hegyén messze északon. Felibök hágok a magas felhőknek, és hasonló leszek a Magasságoshoz.”²² Odüsszeusz „bolond repülésében” Dante az eredendő bűn, sőt a lázadó angyalok bűnének folytatását látta.

A lázadó angyalok, miként az első emberek is, Istené akartak válni. És amint ott áll a végtelen és titokzatos Óceánt hasító hajó orrán, a dantei Odüsszeusz valóban egy lázadó istenséghez hasonlít. S ahogy kielégíthetetlen tudásvágya a homéroszi hőst juttatja eszünkbe, úgy tragikus végzetében Prométheusz megszult vakmerőségére ismerünk rá.

Aiszkhüloszhoz hasonlóan, – noha teológiai és bibliai nézőpontja alapján – a keresztény költő is elítéli a bűnös vágyat, amely semmibe veszi a végzet örök törvényét. De ahogy a szerelmesek énekében Dante kárkoztatja ugyan Francesca bűnös szenvedélyét, s mégis – amikor elmondhatja vele a szerelem végzetes tör-

²⁰ *Par.* XXVI, 117

²¹ vö.: *Mózes első könyve*, 3, 4–5. „És monda a kígyó az asszonynak: Bizony nem haltok meg; hanem tudja az Isten, hogy a mely napon ejéndetek abból, [a jó és gonosz tudás fájának gyümölcséből] megnyilatkoznak a ti szemeitek, és olyanok léstek, mint az Isten: jónak és gonosznak tudói.” Hasonlóképp Odüsszeusz is az „emberek hibáját s erényüket” kívánta megismerni. (*Pok.* XXVI, 98.)

²² *Ésaías próféta könyve* 14, 12–14.

vényeit, és felfedi az első csókja titkát, – magasztalja az asszonyt;²³ ugyanúgy az Odüsszeusz jelenetben a teológus ítéletét ellenpontozza az emelkedettség, amellyel Dante a hős „vészes útra” térésének pillanatát idézi fel. Az a néhány szó, amellyel Odüsszeusz felszítja társai lelkesedését, valójában a dantei tudat legmélyebb meggyőződéséből fakad. A vakmerő és rendíthetetlen Odüsszeusz a költő lelkéből lép elő, s lélekben maga Dante is a tragikus sorsú hajón szeli a hullámokat, hőse oldalán.

Néhányan megkockáztatták, hogy Odüsszeusz tengeri utazásának leírásában Dante talán felfedezendő szárazföldek létezésére próbált utalni. Az alapján, amit a szöveg nyíltan kimond, vagy amit csak sugall, semmiképp sem megalapozott ilyen hipotéziseket felállítani.²⁴ De ha a költő nem is gondolt ismeretlen földrészek létezésére, mégis bemutatta és megénekelte a mindenkori felfedező és hajós ideális típusát, aki képes szembeszállni a veszélyekkel, és képes akár feláldozni is életét az ismeretlen meghódításáért. Dante felfedezte a felfedezőt.

(Bruno Nardi: *La tragedia d'Ulisse*. in: *Bruno Nardi: Dante e la cultura medievale*. Laterza, Bari 1942., 89–100.)

Fordította: Mátyus Norbert

²³ vö.: B. NARDI, *Filosofia dell'amore nei rimatori italiani del Duecento e in Dante*, in *Dante e la cultura medievale* Bari, 1942 1–88.

²⁴ vö.: *Pok.* XXVI, 117; XXXIV, 121–124; *Vendégség* III, V, 479–481; *Vita a vízről és földről* 369–376.

GIORGIO PADOAN*

A „szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai*

Egy hagyomány állomásai (Vergiliustól Dantéig)**

Annak ellenére, hogy sok szerző választotta – még a legnagyobbak közül is – műve főhősének Laertiadészt¹, a modern olvasó számára a szemfényvesztő Odüsszeusz neve továbbra is leginkább Homérosz eposzához kötődik; s ez rögtön azt a bizonyos személyt sugallja nekünk, jellemző tulajdonságaival, összetéveszthetetlen külsejével. Dante azonban nem ismerhette a homéroszi eposzokat: számára Odüsszeusz majdnem kizárólagosan Staius egyik hőse volt, s kisebb mértékben, Vergiliusé és Ovidiusé. Fontos tehát megvizsgálni azt, hogy milyen volt annak az Odüsszeusznak az emberi és erkölcsi felépítése, akit a latin irodalmi hagyomány a firenzei költőnek átadott (vigyázat, nem azt, hogy valójában milyen volt Odüsszeusz alakja a latin hagyományban, hanem hogy milyennek tűnhetett Dante szemében). Még szükségesebbnek tűnik számomra ez a fajta elemzés a *Pokol* e híres epizódjának mélyreható értelmezéséhez, ha figyelembe vesszük azt a nagy tiszteletet, mellyel Dante az „auktorok” iránt viseltetett, különösen Vergilusszal, Ovidiusszal és Staiusszal szemben. Valóban, Diomédész és Odüsszeusz, a *Pokol* XXVI. énekében (56 skk.) elmesélt vállalkozásai alapján véve három műre nyúlnak vissza, amelyekben az utazások gazdag és részletes leírását találjuk: vagyis az *Aeneisre*, a *Metamorphosesre* (*Átváltozások*), de legfőképpen az *Achilleisre*; ezeket a Dante nemcsak hogy jól ismerte, de ezek voltak azok a művek, amelyekből (néhány egyéb mellett, mint a *Pharsalia*, a *Thebais* stb.), általában mitológiai ismereteit merítette.

Ezért, e helyen, különösen azokat a szakaszokat elemzem részletesebben, amelyek az említett művekben Laertész fiáról szólnak (s itt elsősorban inkább a középkori olvasó erkölcsi felfogását tartom szem előtt, nem pedig a humanisták filológiai skrupulusait), kiegészítve azokat néhány megjegyzéssel, amelyeket a középkori szövegmagyarázók és mítosz kutatók tettek hozzájuk, s ily módon megkísérlek felfedezni néhány olyan motívumot, amely aktívan hozzájárult a híres dantei epizód születéséhez.

* E szöveg közlését az 1999-ben elhunyt kiváló professzornak, Giorgio Padoannak ajánljuk. – *A szerk.*

* A magyarra még le nem fordított, ókori és középkori latin nyelvű művek idézeteinek fordításáért köszönettel tartozom Kasza Péternek. – *T. J.*

** A tanulmány első megjelenése: Studi danteschi, XXXVII, 1960, 21–61.

¹ A világirodalom számos tudósa írta meg Odüsszeusz történetét: ld. különösen P. CESAREO: L'evoluzione storica del carattere di Ulisse, in: *Rivista di storia antica e scienze affini*, III, 1898, 4. Kötet, 75–102. IV, 1899, 17–38, 383–412; valamint: W. B. STANFORD: *The Ulysses Theme*, Oxford, 1954 (1963²).

A középkori olvasó szerint az *Aeneis* valóságban megtörtént, történelmi eseményeket beszél el; Dante számára Trója ostroma, Aeneas viszontagságai, a trójai hős égi segítségével vagy Pokolra szállása valóság és történelem volt.

Ebben a nagy tiszteletben tartott szövegben, amelyben az exegéták mind, kivétel nélkül, az emberi tudás legragyogóbb megnyilvánulását látták (nem létezik olyan Bevezető, amelyben ne dicsőítenék Vergilius mély jártasságát minden tudományban, s ne idéznék ennek bizonyítására leginkább a VI. könyvet), állandó és egyáltalán nem másodlagos motívumnak tekinthető a trójaiakkal, vagyis a rómaiak őseivel szemben megnyilvánuló nyílt szimpátia, ezzel szemben pedig a görögök, mint gőgölszi álnok, és hamislelkű emberek iránt érzett nyilvánvaló ellenszenv:

„És most halld a csalást és bűnét egy danaónak,
Mind ilyenek...”

– tör ki felháborodottan Aeneas, amikor elmeséli Didónak Trója bukását (*Aeneis*, II. 65–66.)*. Elbeszélésében minduntalan előtűnik a görögök csalárdsága („dolus”): álnokságuk olyan nagy mértékű, hogy elhinni is nehéz, főleg a trójaiaknak, akiknek „sejtelmük sincs ekkora ármányról, a pelasgok mesterségéről” (II. 107–108.). Hasztalannak bizonyult még Laokoón figyelmeztetése is, az egyetlen emberé, aki megérezte az igazságot (II. 44–45, 50):

„Azt hiszitek, hogy visszavonultak már, s adományuk
nem danaó csel? Hát így ismeritek ti Ulixést?

.....
Félek, mert danaótól még adományt se fogadj el.”

Minden görög álnok és megbízhatatlan, ám van közöttük valaki, aki a gonoszság legmagasabb fokát, a „pelasgok művészetének” csúcását képviseli;² ez pedig Odüsszeusz. A kegyes (pius) Aeneasszal, a pozitív hőssel szemben áll Odüsszeusz, a kegyetlen, vad, furfangos, ártalmas (durus, saevus, pella, dirus)³: ezek a jelzők szerepelnek leggyakrabban neve mellett (melyek a középkori olvasó számára, aki nem ismerte a homéroszi eposzokat, határozottan negatív erkölcsi megítélést

* Az *Aeneis* idézetek magyarul: VERGILIUS: *Aeneis*, Eötvös József könyvkiadó, Budapest, 1995. Ford. Kartal Zsuzsa.

² Dante ezt mondja Odüsszeuszak: „Piangevisi entro l’arte...” („Deidámia bújáért is zokognak”, Pokol, XXVI, 61.) Ford. Babits Mihály. (A Dante műveiből vett idézeteket ld: *Dante összes művei*, Magyar Helikon, Budapest, 1962.) Vö.: P. CESAREO: id. cikk, 386. Valamint „Odysseus” szóról: PAULY-WISSOWA-KROLL: *Real Encyclopädie der class. Altertumswissenschaft*; M. MARTORANA: *Ulysse nella letteratura latina*, Palermo-Róma, 1926.

³ Vö.: P. CESAREO: id. cikk, 386–387. Valamint: STANFORD: i. m. 131.: „Az *Aeneis* második énekének felületes olvasója aligha hibáztatható azért, ha az a határozott benyomása támad, hogy Vergilius utálta Ulyssesst.”.

jelentettek, még akkor is, ha ezek a szavak Szinón szájából hangzottak el). Odüsszeusz az a görög, aki az istentelen (impius) Tüdidésszel együtt⁴ szentségtörő módon, vértől mocskos kezével meggyalázta⁵ a Palladiont (*Aeneis*, II. 163–167: ezeket a verssorokat idézi Szent Ágoston is, *Az Isten városáról*, I 2.); de legfőképpen ő a „minden bűnben leleményes” (*scelerum inventor*, II. 164) és „szóban mester” (*fandi factor*, IX. 602.). Így érthető, miért kapcsolódik neve az elvetemült csaláshoz, hiszen ő a fa ló ördögi cselének valódi kiötlője is (amit, mi több, vallási ürügynek álcáznak, Pallasnak szánt ajándékként); s ő annak a Szinónnak mestere, aki nemhiába ítéltetett Pokolra, s aki oly ügyesen szövö egybe beszédében az igazat a hamissal. Az *Aeneis*ben magának Trójának lerombolása – a városé, amely „isteni törzs” (*gens deorum*, IX. 305) lakhelye, s a gondviselés által arra hivatott, hogy a Római Birodalom szikráját hordja magában – mindig bűnös cselekedetként van jelen (bár másrésről ez büszkeségének méltó büntetése), s ezért méltán fordult az istenek haragja a görögök ellen. A hazatérés közben őket ért csapások e rettenetes büntetés („*scelerum poenae*”, vö. XI. 252, skk.) következményei.

A görögök és a trójaiak közötti antagonizmus a Földközi-tengeri hányattások során válik egészen konkréttá, pontosan az Aeneas és Odüsszeusz között fellelhető ellentétben.⁶ Mindketten bolyonganak egyik országról a másikra, sőt, Aeneas olyan helyeken köt ki, ahol a görög azelőtt már járt: Akhaemenidész elbeszélése (III. 613 kk), a görögé, akit társai a Küklopszok szigetén felejtnek, s akit Aeneas vesz fel, azért fontos, mert pontos egyidejűségi kapcsolatot állít fel (v. ö.: *Pokol*, XXVI. 92–93.) a balsors s az isteni átok által üldözött görög hős bolyongása, valamint Aeneas útja között, aki, bár sok viszontagságon keresztül, de egy konkrét cél felé halad az isteni akarat vezérlete alatt.⁷

⁴ A két görög együtt vitte véghez Rhesusnak és társainak lemészárlását is: az *Aeneis*ben valójában (I. 469 skk.) e tett elkövetésekor csak Diomédész neve kerül említésre, ám azt, hogy Odüsszeusz is részt vehetett benne, Dante más forrásokból tudhatta meg, például Ovidiustól.

⁵ A szentségtörés bűn, mert vallástalan cselekedet, így tehát pogányok is elkövethették azt a saját isteneikkel szemben, s Isten méltó büntetését vonták magukra (vö. Capaneus, aki Jupiter káromlója). Ebben a vállalkozásban alkalmazott csalárdságáról lásd például GUIDO DA PISA *Aeneis* kompendiumát: *Fiore di Italia*, Bologna, 1824, 185., 263.

⁶ Helyesen látta meg P. RENUCCI: *Dante disciple et juge du monde greco-latin*, Párizs, 1954, 212.: „Ez az a pillanat, amikor a kegyes Aeneas az isteni gondviselés szándékaira hagyatkozik, míg az istentelen Odüsszeusz megszegi Isten törvényét, és áthajózik a tiltott világba”; ld. még A. PÉZARD, a *Pokol* XXVI. énekének 93. sorához írt kommentárját az általa fordított műben: *Oeuvres complètes de Dante*, Párizs, 1965.

⁷ Aeneas Itáliába érkezése, azé az Aeneasé, aki „fénye és reménye a trójaiaknak” (*Conv.* III. XI. 16.) [Magyarul: *Vendégség*. A továbbiakban: *Conv.* Ford. megj.] „nemes, udvarias, szavatartó”, (*Conv.* IV. XXVI. 11, kk; *Monarchia* II. III. 8. kk;.) (Magyarul: *Az egyeduralom*. Továbbiakban: *Mon.* – *A ford.*) „Róma és a Birodalom atyja” (*Pokol* II. 19–21; *Mon.* II. III. 6; X. 2.), Dante szerint pontosan egybeesik Dávid születésével: „Míndez egyidőben történt, amikor Dávid született, ugyanakkor keletkezett Róma is, vagyis akkor jött Aeneas Trójából Itáliába, s ide nyúlik vissza Róma városának eredete, amint az írások bizonyítják”. *Conv.* IV. v. 6. Vö.: J. A. SCOTT: *La contemporanea Enea-Davide* (*Convivio*, IV. v.6.) in: *Studi danteschi*, IL, 1972, 129–134.

Akhaemenidész⁸ elbeszélése Odüsszeusz személyiségének egy másik, szintén alapvető fontosságú oldalát mutatja be: a hős, ellenségeivel szemben valóban ártalmas és vad (dirus, saevus), és valóban cselszövő, ha arra van szüksége, ám Polyphemuson aratott ravaszul eszes győzelme határozottan elválasztja benne az emberséget és a vadállatiságot, a közönséges földi halandóknál egy jelentősen magasabb szintre helyezi, s bizonyítja azt, hogyan képes csodálatos és hősiestetteket is véghezvinni.

Ovidius és Statius új epizódokat tesznek a történethez, de alapjában véve Vergilius nyomdokát követik. Kutatásunkhoz rendkívül értékes részleteket találunk főleg az *Achilleis*ben, mivel ez az a mű, talán még inkább, mint az *Aeneis*⁹, amely sugalmazta Danténak azt a negatív erkölcsi ítéletet, amelyet Vergiliusszal mondat ki (*Pokol*, XXVI, 55–63). Ebben a műben Odüsszeuszt úgy ábrázolják, mint az előrelátó hőst, aki kemény, ártalmas, leleményes, tanácsadásban és fegyverforgatásban éber, éles eszű és kétszínű (providus heros, acer, dirus, sollers, consiliisque armisque vigil, sagax, varius). Főleg pedig ő az, aki ravaszságával és különleges ékesszólásával képes megoldani minden helyzetet, a hűséges Diomédész („fido/cum Diomede” *Achilleis*, I. 700–701) állandó segítségével. Statius poémájában tanúi lehetünk annak, amikor Odüsszeusz ékesszólása cselekvés közben is megnyilvánul, nem csupán mások szájából hangzik el, mert az Ithakai itt végre előtérbe kerül, s a mű valódi főszereplője lesz.

Laertiadész tudatában van különleges képességének, s nem tudja elrejteti örömét, bár emlékeztet mindenkit az előttük álló nehéz feladatokra, amikor Diomédész azt javasolja, kísérje el őket Akhilleusz felkutatására.¹⁰ Miután meg egyeznek a vállalkozásról, ő tanulmányozza annak minden részletét: minden gondolat, minden szó, még az isteneknek szánt rituális áldozatokkal kifejezett tiszteletadás is (II. 12–13) a sikeres végkimenetelt szolgálja.

Odüsszeusz igazi nagy, fennkölt művészete azonban a retorika: minden beszéde a ravaszság mesterműve, s mindegyik eléri a kívánt célt. Amikor egy igen ügyes fortéllal sikerül felismernie Akhilleuszt a király lányainak csapatában,¹¹

⁸ DANTE is utal rá: *Egloghe*. IV. 75. skk. Magyarul: *Pásztori versek*.

⁹ Különös, de ezt a nyilvánvaló ténytet még nem hangsúlyozták ki jelentőségéhez mérten.

¹⁰ Diomédész ezt mondja (I. 542–545) :

Kit oly bölccsé tesz a ravaszaság
mozdítsd fürge eszed, ébresszed furfangos elméd.
Mert melyik jós tudná hamarabb, hogy kétes ügyekben,
mit hoz a végzet?

(Ford. Kasza Péter)

¹¹ Jegyezzük meg, hogy amikor meg kell magyaráznia Licomédész előtt hogy miért jött, olajággal a kezében, baráti szavakat hangoztatván kijelenti, hogy elmondja a teljes igazságot: (I. 734–735):

...én mit féljek vallani mindent
hírek szerint az egyik a leghíresebb görögök közt

(Ford. Kasza Péter)

pontosan azokat a szavakat mondja Pélidésznek, melyeket a kora heveségétől fűtött ifjú legigazabbnak érezhetett. Ha pusztán a szigorúan vett erkölcsi nézőpontot tekintjük (mely elem, legalábbis ebben az értelemben, hiányzott a klasszikus hőskölteményekből, ellenben meghatározó volt a középkor kultúrájában), akkor láthatjuk, hogy egy olyan olvasó szemében, mint Dante, Odüsszeusz úgy jelenik meg, mint aki annak ellenére, hogy tisztában van azzal, hogy Trója ostroma azt jelenti majd Akhilleusznak, hogy elveszti a szeretett Deidamiát, elfeledi fiúi, hitvesi és atyai kötelességeit, a biztos halálba megy, elhallgatja mindezt Pelidész előtt, s csak az ifjúság számára kedves témákról beszél neki, a dicsőség s a legszentebb kötelességek nevében (teszi ezt ő, aki örültnek tette magát, csak hogy ne kelljen résztvennie a háborúban!).

Az indulás pillanatában azonban Akhilleusznak lelkiismeretfurdalása támad s visszagondol a jó Deidamiára (akit Dante, *Purg.* XXII. 114, a Limbusba tesz), és kisleánya: (II. 23–29):

„Távol, fenn a toronyban, lányok siralma kíséri,
Tartva a rábízott gyereket, akinek neve Pyrrhus,
Hitvese kóválygott szemeit vásznukra meresztve,
S szint’ a vizen ő is, de már csak hajóikat látta.
Lopva veti kedves bástyára szemét nagy Achilles
s jár a fejében elárvult otthon, s asszonyi sóhaj
egyre: s titkolt fájdalom ébred újra szívében.”⁴

Odüsszeusz azonban olvas az ifjú lelkében, ismeri az érzéseket, melyek gyötrik, s mivel megérzi a veszélyt, hogy Akhilleusz meggondolhatja magát, „szelíd szavakkal meggyőzni igyekszik”, s olyan hírt pendít meg, amelyre a büszke Pelidész nagyon érzékeny: felidézi előtte szégyenletes rejtőzködését (ugyanakkor sugallja neki azt is, hogyan védheti meg magát: „Nem a mi művünk, ha te eljössz a háborúba, jöttél volna magadtól is, saját akaratodból”). A háború okairól be-

Természetesen óvakodik azonban attól, hogy valódi szándékát felfedje. Már az ebéd alatt, melyet Licomédész vendégeinek rendezett, tudván, hogy a fiatal Akhilleusz álruhában ott van, az éppen zajló háborúról beszél, a fiatalok vágyáról, hogy harcoljanak és győzzenek, s a dicsőségről, ami vár rájuk, s hozzáteszi: (I. 796–802):

... mind aki büszke családjá s ősei végett,
mind aki bajnok lóval, fíjal s dárdavetésben,
az most mind a hírért s jó névért versenyez ottan,
vissza nem tartják rémült anyák sem szűzi leányhad;
mert gyűlölt az az isten előtt is, és kárhozott sok
hasztalan évre, mind aki tétlent messze kerül az
új diadal.
(Ford. Kasza Péter)

⁴ *Achilleis* idézetek fordítása: Kasza Péter. – *A ford.*

szélve pedig ezt mondja: „Mit tennél te, ha valaki elvinné tőled Deidamiát, s ő a nagy Akhilleuszt hívná?”

„[Achilles] Rákulcsolta kezét kardjának markolatára
És arca csupa pír: elhallgat örömmel Ulixes.”

A családi szeretet érzelmeire hatva Odüsszeusz lerombolja Akhilleusz utolsó kételyeit is, melyek pontosan az elhagyott család iránti nosztalgiából születtek. A hűséges Diomédész természetesen mindebben segítségére van.

Ez a bűnös vállalkozás, amelyet Dante is a két görög egyik legfőbb bűneként említ, a gyűlölt Laertiadész (I. 668) fejére hozza Thetisz haragját; s már a mű elején, Neptunus, amikor megjósolja a balsejtelmektől zaklatott isternőnek az eljövendő trójai háborút, egyben ünnepélyesen megígéri, hogy méltó bosszúja utóléri az aljas Odüsszeuszt (I. 91–94):

„.....nem gyötrődsz bosszulatlan
...és megleljük majd ugyanígy a kegyetlen Ulixest”.

Az *Achilleis*ben tehát egy rendkívül eszes, s ellenállhatatlan ékesszólással bíró Odüsszeusz áll előttünk. Ő ismeri annak művészetét, hogyan tüntesse fel igaznak és helyesnek, s a legnemesebb ideálok nevében azt, ami végeredményben nem más, mint ezeknek az ideáloknak a tagadása.¹² Míg elmondja a ravasz kiutat, amellyel Odüsszeusz megtalálja a nyakékek közé rejtett kardot, maga Statius is (I. 846–847) közvetlenül bekapcsolódik az elbeszélésbe egy retorikai felkiáltással¹³ (ez Dante szerint nem más, mint egy már keresztény költő ítélete).¹⁴

„Jaj, együgyű s túl balga, aki nem ismeri még az
álnok Ulixést, fortélyos adományt, s a görög cselet.”

¹² Ez világos volt főleg azok számára, akik, mint Dante is, bűnös dolognak tekintették azt, hogy Odüsszeusz rábeszélte Akhilleuszt a háborúban való részvételre. „Ezek, (Odüsszeusz és Diomédész), Akhilleuszt *csalással és csábításokkal* Trójába vezették, ahol Paris megölte őt. Deidámia sok szenvedést ért meg emiatt, s volt aki azt mondta, hogy ebbe halt bele; mivel az ő kettejük művészete és elméssége miatt Deidámiának szenvedés, Akhilleusznak halál lett osztályrésze”, in: *L'Ottimo Commento alla Divina Commedia*, A. Torri gondozásában, Pisa, 1827, I. 450. „ugyanis ennek a két királynak a család elméje választotta el Achillest Dyademiától”, GUIDO DA PISA: *Expositiones et glose super Comedium Dantis*, V. Cioffari gondozásában, Albany-N.Y., 1974, 529. (Ford. Kasza Péter) Teljesen pontatlan azonban R. MONTANO megállapítása: La poesia di Dante. I. L'Inferno in: *Delta*, 15–17, 1958, 76., miszerint Odüsszeusz és Diomédész bűnei, amelyeket Vergilius is megemlít, „Önmagukban nem gonoszságból fakadó súlyos bűnök”. A kutató megelégedezik arról az erős kapcsolatról, amelyet Dante Odüsszeuszt a latin Ulysseshez fűzte.

¹³ Ennek a felkiáltásnak az erejét kiemeli STANFORD is: i. m. 143.

¹⁴ Az *Achilleis* valójában „a második summa”, a *Thebais* után, lásd még itt a bölcs Théseust, „a megváltó előképét” (figura redemptoris) és Statius kereszténységét.

Hasonló következtetéseket vonhatunk le az *Átváltozások* azon passzusainak vizsgálatából is, amelyek a hős alakjával foglalkoznak.

Az Akhilleusz fegyvereiért folytatott vitában (XIII. 1–399) Aiasz emlékezteti a görög vezéreket Laertiadész gonosz tetteire, Philoktétész elhagyására, a Palamedész ellen felhozott hamis bizonyítékokra: Odüsszeusz, mint mondja, sokkal jobban tud harcolni „ravasz szókkal” (ficta verba), mint fegyverekkel, s ráadásul örültnek is tette magát, csak hogy elkerülje a harcmezőt. Hazug, elvetemült csaló ő, aki romlásba dönti azt, aki hallgat tanácsaira; ő sem kerülheti el azonban az isteni igazságszolgáltatást: Philoktétész átkai is az ő lelkére szállnak, „érdeme díjával, mit megkap, hogyha van isten”.* (XIII. 49) *Odüsszeusznak, az „elvetemült buzdítótnak” (hortator scelerum, (XIII, 45)¹⁵ van egy szövetségese minden gonosztettben, ez pedig Diomédész; sőt, Aiasz szerint Odüsszeusz, barátja támogatása nélkül, keveset érne (XIII. 100, skk.). Úgy tűnik, itt többször is különleges hangsúlyt kap a kettejük közötti rendkívül erős kötelék.*

Aiasz szavai az igazságtól kaptak megerősítést, mert az igazságot mondták: „Nem én találok ki Odüsszeusz e gonosz tetteit, jól tudja ezt Diomédész, a szövetségese is”.¹⁶ Jól tudták ezt a görög vezérek is. Ám ekkor, amikor ügye már-már elveszettnek látszik, szólásra emelkedik Odüsszeusz („Vágyatok, s vágyam, ha eléri pelasgok a célját...): s íme, egy másik, szinte emberfeletti ravaszságból eredő cselekedete. Miután éleselméjű és okos ravaszsággal visszautasította Aiasz vádjait, s újból határozottan hangsúlyozta Diomédészhez fűződő tiszteletét és barátságát („Nem kicsiség sok ezeryi görögből lenni az egynek, kit Diomedes hív!” XIII. 241–242.), Odüsszeusz rátér a döntő érvre: talán nem igaz, hogy az erőt az ész vezérli? Agamemnón és Odüsszeusz haditerve nélkül a nyers erő, még a hős Aiaszé is, semmit nem érne. *Odüsszeusz ekkor egy olyan igazságot mond, amely mint olyan, nem lehetséges, hogy ne győzze meg a jelen lévöket*, Laertiadész jól tudja ezt, és tökéletesen ki is használja. Amikor kijelenti az ész diadalát az erő felett, Odüsszeusz beszéde teljesen új nagyságot kap, pontosan azért, mert tárgya egy meggyőző erejű igazság.¹⁷ Mindez természetesen nem semmisíti meg azt a

* Az Ovidius részleteket a következő kötetből idéztem: OVIDIUS: *Átváltozások*, Magyar Helikon, 1975, ford. Devecseri Gábor.

¹⁵ Ugyanígy az *Aeneis*ben: VI. 529.

¹⁶ Ugyanezt a szakaszt idézi GUIDO DA PISA is, *Expositiones*, 523–524, amikor Dante kétágú lángnyelv ötletét magyarázza. A *Fiore d'Italia*ban pedig: „Nem ismeritek Ulysses király gonoszságait és Diomedes királyét?” (260). „Ulysses király, aki mindenben társam volt” (335): Dante hatása érzékelhető, s arra indítja Guidót, hogy kibővítsé a vergiliusi kifejezéstárat: (vö. *Aen.* II. 44. és XI. 263.). BOCCACCIO *Teseidájában* is VI. 44–45., a klasszikus forráshoz hozzáadódnak Dante e szakaszának szavai, s eszerint

„...magával vitte Diomédészt

akit mindig baráti hűséggel szeretett.” (Ford. tőlem, T. J.).

¹⁷ A konklúzió ezért szükségszerűen pozitív (XIII. 363–368), főleg a bírák számára, akik maguk is sztratégák:

tényt, miszerint Odüsszeusz célja végső soron bűnös. Maga Ovidius is, amikor a görög vezérek döntését kommentálja, akiket meggyőzött Laertiadész ellenállhatatlan ékesszólása, ezt írja XIII. 382–383)¹⁸:

„Hajlik e szókra a sok vezető; s hogy mit tud a szép szó,
most kiderült: a vitéz vértjét ékesszavú nyerte.”

Egy önmagában igaz érveléssel Odüsszeusz, ékesszólásának köszönhetően, meggyőzte a görög vezéreket, hogy igazságtalanságot kövessenek el (vö.: XIII. 384–386); úgy tűnik, kétség sem férhet hozzá, hogy igazságtalanságról van szó, ha figyelembe vesszük, hogy egy természetfeletti erő fogja majd helyrehozni azt, s Akhilleusz fegyvereit maga a tenger helyezi Aiasz sírjára).

Ha Odüsszeusz csaló (fallax), akkor ugyanúgy merész is (audax), de mindezekelőtt leleményes (experiens, XIV. 159). Még az a társa is, aki egyedül maradt a Küklopszok szigetén, és akit a trójaiak mentettek meg, vagyis Akhaemenidész, valamint másik társuk, Macareus, aki belefáradván a kóborló életbe, elhagyta őket, nem tudják Odüsszeuszt máshogy emlegetni, mint csodálattal. Amikor Akhaemenidész (XIV, 160, skk.) híreket kér a társától, akit Aeneas Gaetában vett fel, a vezérükről és a többiekről, akik, amint arra ő jól emlékezett, a Küklopszok szigetről menekülve *a tengerre bízták magukat* már csak egy meglévő hajó fedélzetén (Ovidius tehát a vergiliusi történethez tér vissza, előtérbe helyezve az elbeszélést), Macareus elmeséli neki a Circe szigetén eltöltött hosszú tartózkodásuk eseményeit: itt társaik, akik disznókká változtak, csak Odüsszeusz találékonyságának köszönhetően nyerhették vissza emberi alakjukat. Macareus elbeszélése Odüsszeusz hajójának képével zárul, amely visszatér a nyílt tengerre (XIV. 435–440):

„Volt sok időm, tudtam sok ilyesmit hallani-látni,
míg az az év tartott; lustákat a vesztegeléstől
ér a parancs, szálltunk ki az árra, kibontani vásznunk.
Kétes utat jósol Circe és sok veszedelmet
vad tenger habos áradatán, végnélküli úton.
Nem tagadom, féltém, s ez öbölben visszamaradtam”.

„Ész nélkül van erőd; hanem én a jövőbe tekintek;
tudsz harcolni, de én vélem választ ki időt rá
Atridés; hasznot csak testtel hajtasz a hadnak,
én lelkeimmel is; így kormányos amint evezősnél
több a hajón, s ahogyan harcosnál több, ki vezérel,
annyival én nálad, hisz a szív, ami mindig erősebb,
testünkben, nem a kéz: az erő ott fészkel a szívben”.

¹⁸ STANFORD is i. m. 139. kiemeli ezt a konklúziót, bár általában kimutat Ovidiusnál egyfajta személyes szimpátiát Odüsszeusz irányában (143.).

Pontosan innen, s jól szem előtt tartva ezt a helyzetet (lásd a *Circére, Gaetára, Aeneasra tett utalásokat*) folytatja az elbeszélést a firenzei költő¹⁹: szembetaláljuk tehát magunkat egy rendkívül érdekes poétikai elbeszélésláncolattal, amely egymás mellé sorakoztatja Vergiliust, Ovidiust és Dantét, s mindegyikük pontosan onnan folytatja az elbeszélést, ahol az előző szerző abbahagyta azt.

Végül, érdemes külön utalást tenni a *Remedium Amoris* egyik szakaszára is.²⁰ Ebben a latin költő leírja mindazokat a hiábavaló kísérleteket, a sírást, az ígéreteket, amelyekkel a Nap leánya megpróbálta rávenni Odüsszeuszt, hogy ne hagyja el őt (vv. 263–288): mindez azonban hiábavaló („...a ravasz vendég – jó szele jött – tovaszállt. Mindent megtettél, hogy a vendég el ne szeleljen, ám a vitorla feszült: elmenekült a fogoly”); a fényűző és békés élet, melyet Circe ígért, már nem eléghette ki a hőst, s a varázslónő nem tudta felfogni, hogy miért. Egy hatalmas érzelem, amelyet Cicre nem érthetett meg, űzte, hajította Odüsszeuszt az ismeretlen felé azért, hogy megismerjen – ahogy azt Dante Horatius soraiból tudhatta (*Ars poetica*, 141–142), melyek a nagy Homérosz szavait idézik, s a *Vita Nuovában* is visszaköszönnek (XXV. 9.) – új városokat és új szokásokat:

„Múza, a hősről szólj, aki Trója bukása után sok
népnek városait látta, s kitanulta szokását!”²¹

¹⁹ Ezt a biztos és nagyon fontos tényt csak néhány kutató emelte ki (szeretném különös tekintettel megemlíteni: A. CHIAPPELLI: *Il canto XXVI dell'Inferno*, Firenze, 1901; H. HAUETTE: *L'antiquité dans l'oeuvre de Dante*, in: *Revue des cours et conférences*, XXXVI, 1931; B. REYNOLDS: *Dante's tale of Ulysses*, in: *Annali Istit. Univ. Orientale. Sez. Romanza*, II, 1960 58–62); mindezek ellenére senki sem tette még fel magának a kérdést, hogy vajon Dante csupán folytatni akarta Ovidius elbeszélését (mint ahogyan ő, Ovidius, tudatosan Vergiliusét folytatta) mint pusztán formai tényt, teljesen független maradványként a művészi alkotásban, vagy a firenzei költő nem akart volna-e hűségesebb maradni – bár egy új, zseniális értelmezésben – a latinok által hozzá közvetített szereplőhöz.

²⁰ (Magy: OVIDIUS: *A szerelem művészete*. (Ford. Bede Anna.) *A szerelem orvosságai* (Ford. Szathmáry Lajos. Európa könyvkiadó/Helikon kiadó, 1982.) A *Rimedio d'Amoré*t Dante is megemlíti a *Vita Nuovában* XXV 9. Az *Ars amandib*an pedig rövid utalások találhatók *Circére*, *Calipsóra*, *Rhesus lovainak ellopására* (II. 101 skk.) és *Penelopé fájdalmára*, melyet férje távolléte miatt érzett (II. 355, később idézve.)

²¹ Vö.: C. MARCHESI: *Orazio e l'Ulisse dantesco*, in: *Quaderni ACI*, Torino, 1952. Egyéb, a már kiemeltékhez képest kevésbé jelentős utalások Odüsszeuszra a következő művekben találhatóak: CICERO: *De officiis*, I XXXI 113; III XXVI 97–98; BOETIUS: *De consolatione philosophiae* IV. m. 7,8 skk.; IV. m.3,1 skk. Kis fenntartással bár, de figyelembe kell vennünk azt a tényt is, hogy semmilyen jel nem mutat arra, hogy Dante pontosan emlékezett volna ezekre a helyekre: CICERO: *De inventione*, I VIII 11; I XLIX 92; *Tusculanae disputationes* I XLI 98; II XXI 49; V III 7; V XVI 46; *De finibus bonorum et malorum*, V XVIII 49; HORATIUS: *Epistulae*, I II 17–26; SENECA: *Epistulae ad Lucilium*, III VI 5; IV II 2; VI I 4; VI IV 15; VIII LXXXVIII. 7 kk.; XX VI 12; *De constantia sapientis*, II I; IUVENALIS: *Satirae*, IX 65 és 149–150; X 257; XI 31; XV 14 skk.; CLAUDIANUS: *In Rufinum*, I 123–125; stb. Ezen passzusok egyike sem tartalmaz olyan alapvető fontosságú adatokat, amelyeket eddig még ne emeltünk volna ki, vagy később ne kerülne erre sor.

Aki tehát az *Aeneist*, az *Átváltozásokat*, vagy az *Achilleist* morális célzattal olvasta, az előtt Odüsszeusz jelképezte az „elvetemült buzdítót” (hortator scelerum), a „szóban mestert” (fandi factor),²² annál is inkább, mert a negatív jelzők, melyekkel a görögöt felruházta Vergilius, Ovidius vagy Statius, tovább öröklődtek egyik szerzőről a másikra; Seneca tragédiáiban Laertiadész szintén úgy szerepel, mint ravasz (fallax, *Troades* 149), csalárdságok kieszelője és gazságok mestere (machinator fraudis et scelerum artifex, *Tr.*, 750), álnok (subdolos, *Agamemnon*, 636). Az Odüsszeuszról alkotott végső ítélet azonban ennél összetettebb, mivel a latin irodalom minden bizonnyal ismerte a nagy homéroszi hagyományt s számolt is vele; ha tehát Odüsszeusz ártalmas (dirus), ugyanakkor, mint láthattuk, éles eszű (sagax) is; ezenfelül pedig, főképp a sztoikus hagyomány hatására²³, néhány alkalommal a bölcsesség példaképeként (exemplar sapientis) magasztalják ott, ahol nem kívánják külön hangsúlyozni Róma Trójától való származását.

Mindez lehetővé teszi, hogy megértsük, hogyan volt lehetséges, hogy a középkor folyamán, annak ellenére, hogy az *Iliász* és az *Odüsszeia* csak annyiban volt ismert, amennyiben a *Trójai Történetek* nagy hagyományába beépült (melyben a legkülönbözőbb források és motívumok keverednek össze),²⁴ mégis, a latin szö-

²² Majdnem minden XIV. századi Dante kommentátor Odüsszeusz csalárdságára utalva pontosan Vergiliust, Ovidiust és Statiust idézi; megállapítást nyert az is, hogy a latin poémákban az Odüsszeuszra vonatkozó jelzők többsége elítélő jellegű: (Stanford, i. m. 268. 11. jegyzet). A *Vita paschalis*ban II (R.I.S. III, col 356) az „ulixice” jelzőt olvashatjuk a rosszindulatú csalárdság szinonimájaként (mint ahogyan, e kutatás nyomdokain haladva, ezt kimutatta F. Forti: *Ulisse*, in: *Cultura e scuola*, 13–14, 1965, 499).

²³ Vö.: W. B. STANFORD: id. mű. 121–127. és 138. Ld. különösképp: HORATIUS: *Epist*, I. II. 17 skk.:

„Másrész: férfierény és bölcsesség mire képes,
hasznos, jó példát mutat erre: a bátor Ulixést,
Trója ledöntőjét, aki sok városnak a népét
és életmódját láthatta, bejárva a tengert,
hogy hű társaival hazajusson, mennyi baj érte...” (id. mű, 493.)

Valamint: SENECA: *De constantia sapientis*, II. 1: „...a bölcs férfi biztosabb példájaként adták nekünk a halhatatlan istenek, mint Ulyxest és Herculest a korábbi századoknak. Ezeket ugyanis a mi sztoikus bölcsseink úgy jellemezték, mint akik fáradtságtól nem lankadnak, a gyönyört megvetik és minden félelmet legyőznek”. (Ford: Kasza Péter).

Ugyanannak a Senecának a tragédiáiban azonban, amelyekben Trója kiemelt szerepet kap, újra előtűnik, mint ahogy már mondtuk, a család Odüsszeusz. Ezt a kettős hagyományt fedezi fel T. NARDI is: *Il canto XXVI. dell'Inferno*, in: *Lectura Dantis romana*, Torino, 1959, 19.

²⁴ Szándékosan nem térek ki e helyen ezeknek a kompilációknak az elemzésére, amelyek a korban nagyon elterjedtek voltak – különösen az ismert Ditti és Darete félek –, egyrészt azért, mert már elég alaposan tanulmányozták őket, legalábbis a mi témánk szempontjából (vö.: E. G. PARODI: *L' Odissea nella poesia medievale*, in: *Atene e Roma*, N. S. I., 1920. 89–112. újra kinyomtatva: *Poeti antichi e moderni*, Firenze, 1923, 67–102.), részben pedig azért, mert úgy tűnik, Dante ezek közül egyiket sem ismerte (vagy, ellenkező esetben azt kell mondanunk, hogy nem tekintette azokat „auctoritas”-nak). A dantei elbeszélés, mint később még világosan látni fogjuk, néhány, ezen forrásból származó adatot teljesen kizár, mint például Odüsszeusz visszatérése Ithakába (a Dante által ismert klasszikus, latin szerzők műveiben az erre vonatkozó rövidke utalások nagyon homályosak),

vegek középkori magyarázataiban, s a mítoszkatatóknál, a görög hőst úgy ábrázolják, mint az okosság példaképét (sőt, Fulgentius szerint, *De Vergiliana continentia*, 94. o. igen okos, sapientissimus). Az olvasó számára, aki Laertiadész kalandjain erkölcsi megfontolásból elmélkedett, nem maradt kétség afelől, hogy például a Circe epizódban (melyet természetesen a bujaság példajaként értelmezték) a hős, disznókká változtatott társaival ellentétben,²⁵ a bűn legyőzőjeként jelenik meg²⁶, aki ismeri a vágyakat, s talán enged is nekik, ám nem engedi, hogy azok eluralkodjanak felette: „Ulixes ezt (Circét) is sértetlenül átvészeli, mivel a

vagy a Télegonosz keze általi halála. Ugyanerre a következtetésre jutnak napjainkban a legélesebb szemű kritikusok (vö. főleg: B. NARDI: *La tragedia di Ulisse*, in: *Studi danteschi*, XX, 1937, 1–15. Valamint: uő: *Dante e la cultura medievale*, Bari, 1942, 153–165. o., valamint a *Comediához* írt kommentárjában N. SAPEGNO: *Milanó–Nápoly*, 1957, 303.). Már a *Comedia* legelső olvasói is (amint erről tájékoztat bennünket BENVENUTO DA IMOLA, aki azonban nem értett ezzel egyet) ezt a hipotézist állították fel: „Végezetül pedig azt kell figyelembe vennünk, hogy az, amit a szerző Ulyxes haláláról leír, sem a történeti hitelesség sem pedig Homérosz vagy valamely más költő leírása szerint, nem igaz. Némely tekintélyes emberek ezért azt állították, hogy Dante nem ismerte Homéroszt, és tévedett abban, amit leírt; ugyanis, amint azt a görög Dites és a fríg Dares mondják a trójai történetben, Ulyxest Telegonosz ölte meg. [...] De mondjanak bármit, semmiképpen nem lehet rávenni arra, hogy elhiggyem, hogy ő nem ismerte azt, amit még a gyerekek és az ostobák is ismernek; ezért állítom, hogy a szerző inkább szándékosan [írta] ezt...” (*Commentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, I. F. LACAITA gondozásában, Firenze, 1887, II., 293.) (Ford. Kasza Péter). Benvenutoról, s a Homéroszra vonatkozó ismeretekről ld. később. Itt csak azt említjük meg, hogy a Benvenutonál korábbi XIV. századi kommentátorok nem tesznek tanúságot ugyanolyan hatalmas kultúráról e témában.

²⁵ „A filozófia ugyanis a disznókat bujának, a rókákat ravasznak, a kutyákat fecsegőnek, az oroszlánokat vérszomjasnak, a vadkanokat dühösnek, a farkasokat gyorsnak, a szamarakat bambának mondja.” (*Commentum Bernardi Silvestris super sex libros Eneidos Virgilii*, G. RIEDEL gondozásában, Gryphiswaldae, 1924.) (Ford. Kasza Péter).

Az ilyen szembeállításokra rengeteg dokumentumot találunk: ld. BOETIUS: *De consolatione*, IV, III 57, (id. in *Conv.* II. VII. 4). valamint Pokol, XXVII 74–75.

²⁶ „[Circe] füvekből készített italt, azaz gyönyöröket mulandó javakból, amelynek révén Ulixes társai, azaz az ostobák, állattá változnak. Az emberből állat lesz, amikor az ember, amely természetből fogva értelmes és halhatatlan lélekkel rendelkezik, a mulandó dolgokban lelt túlságos élvezet miatt esztelen és halandó lesz [...]. Ulixes azonban elutasítja az élvezeteket, miáltal elméje értelmes marad.” (B. Silvestre, i. m.). Sőt, NICOLA TREVET ezt írja a *De consolatione*éhez készített kiadatlan kommentárjában: „Sokan azonban úgy vélik, hogy Ulixes társainak átváltozása valóban megtörtént.” (I. IV. m III, átírás forrása: Paris. lat. 12962 kézirat.) (Ford. Kasza Péter)

Valamint: GIOVANNI DEL VIRGILIO: „Mivel úgy tűnik, Horatius azt mondja, hogy Circe valamiféle gyönyörűséges szajha volt, akinek a szerelmétől mindenki eszét veszítette [...]. Ő ugyanis magához édesgette a férfiakat, és a testét adva nekik elszedte mindenüket, ezért mondják, hogy disznókká változtatta őket. Ugyanis Boethius szerint, aki valamely állat szokása szerint él, azzá változik. Tehát aki túlságosan haragos, az oroszlánvá válik, aki túlságosan ijedős az szarvassá válik, aki túlságosan élvhajhász disznóvá válik, miképpen átváltak Ulixes társai is. Ulixes azonban, akit megvéd a bölcsesség, látva társai átváltozását, elővette Mercurius virágát, azaz az ékesszólást, és ennek a virágnak, tehát az ékesszólásnak az erényével megmenekedett a [Circe poharából való] ivástól.” (F. GHISALBERTI: *Giovanni del Virgilio espositore delle „Metamorfosi”*, in: *Giornale dantesco*, XXXIV, 1931, 100. (Ford. Kasza Péter)

bölcsesség megveti a szerelmi vágyat”;²⁷ olyannyira, hogy amikor megelégteli a varázslónőnél töltött időt, elhatározza, hogy útnak indul, és sem sírás, sem kérések nem tarthatják vissza.²⁸ A mitográfusok és exegéták a következő etimológiai magyarázatot adják Odüsszeusz nevéhez: „Ulixes annyit tesz, mindenttudó. Ugyanis azt mondják, az *olonból* jön, ami azt jelenti minden, és az *xenosból* azaz a vándorból, tehát mintegy a mindenség vándora”.²⁹

Mielőtt tovább mennénk, hasznos lenne egy kis kitérőt tennünk (mely látszólag talán haszontalannak tűnhet, végül azonban megvilágíthat egy bonyolult passzust), mely arra irányul, hogy felfedje előttünk azt az erkölcsi jelentést, amellyel a középkori szimbolizmus felruházta a hajóutakat, de különösen az irodalomban megjelenő hősök utazásait, továbbfejlesztve néhány olyan elemet, mely a késő-antik kultúrában már jelen volt.

Köztudott, hogy Aeneas bolyongásait allegórikusan értelmezték, ezt tette Dante is,³⁰ vagyis úgy tekintette azokat, mint az emberi lélek viszontagságait, melyet földi szenvedélyek gyötörnek: minden megállás általában egy szenvedélynek a jelképe, amely időlegesen felülkerekedhet a hősön, legyen ez az állhatatlanság (Antandros), a fősvénység (Trákia), vagy, – az isteni parancsok figyelmen kívül hagyásakor (Delos) – a bujaság (Karthagó), hogy csak a legfontosabb állomásokat idézzük. Ezeket nagyon termékeny fantáziával ábrázolta – teljesen eltérve a vergiliusi szövegtől – Fulgentius, vagy Bernardo Silvestre; így tehát természetesen Odüsszeusz bolyongásai sem kerülhették el, legalábbis részben, egy ilyen elterjedt gondolati rendszerben a morális értelmezést.³¹ A tengeren va-

²⁷ FULGENTIUS: *Mitologiarum libri*, II. 2, valamint *Mythographi vaticani* II, A MAI gondozásában, Róma, 1831, 157. (Ford. Kasza Péter)

²⁸ Idézzük fel Dante Szirénjének szavait:

„Ulysses útját is kitérítettem,
aki hall, el nem hagyhat, úgy betöltöm” (Purg, XIX, 23–24.)

Odüsszeusz azonban elég erős volt ahhoz, hogy elhagyja őt. Ezért is tűnik számomra elfogadhatónak és meggyőzőnek F. MAGGINI javaslata („*Ulysses útját is kitérítettem*”, in „*Rassegna. Lett. it.*”, 1957, 3–4, 456–459.), aki így vélekedik: „vago”= sóvár, vagyis bármennyire is áhúzott az út folytatásáért” (szemben azzal az interpretációval, miszerint a „vago” szó vándorlót, bolyongót jelentene). Vö. még: J. DELLA LANA *La Divina Commedia col commento di Jacopo Della Lana*, Bologna, 1866, II., 213.: „Odüsszeusz örömet lelte abban, hogy bejárta a világot...”

²⁹ GIOVANNI DEL VIRGILIO (GHISALBERTI-nél, *id. cikk*, 99.), vö. pl.: FULGENTIUS: *Mit.*, II, 8; *Myth.vat.* III, 255.

³⁰ Vö.: *Conv.*: IV. XXIV. 9; XXVI. 8.

³¹ Ahogyan E. BRÉHIER is megállapítja (*Histoire de la philosophie*, Párizs, 1927, 1, 2, 271.) „dans la littérature allégorique postérieure, les errements de Ulysse représentent les victoires de l’âme du sage sur les assauts du monde sensible”; ld. még: F. WEHRLI: *Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers im Altertum*, Lipcse, 1928. Ezek a morális interpretációk, melyeket már a sztoikus hagyomány

ló bolyongás valójában – a több évszázados, s a XIV. század folyamán még érvényben lévő szimbolika³² által rögzített kánon alapján – a földi dolgok felé fordulást jelentette, egyfajta keserű, belső nyugtalanság uralta állapotot; ezt Nagy Szent Gergely is megerősíti: „Hiszen mi mást jelölnek a tenger nevével, mint a világi lelkiület keserű nyugtalanságát? [...] És joggal nevezik a tengert a világi életnek, merthogy mialatt a cselekvés viharos mozdulatai hevítik, elszakad a belső bölcsesség nyugalmától és egyensúlyától”.³³

Dante – s ez az, ami számunkra fontos – természetesen nem maradhatott e hagyományon kívül: a *Convivio*-ban (*Vendégség*) a földi élet³⁴ gyakran metaforikusan úgy jelenik meg, mint egy hosszú hajóút, amely a végső kikötő felé halad: « (a

is kedvelt, különlegesen kedvező fogadtatásra találtak a neoplatonikusok körében, mivel a neoplatonizmus a klasszikus mitológiákban és hőskölteményekben, tehát Odüsszeuszban is, nemcsak a szellemi problémák ábrázolását látták, de magának a léleknek a történetét is. Már Numenius is úgy értelmezte Odüsszeusz utazásait, mint a lélek különböző állapotokon való áthaladását, mivel a tenger az anyag szimbóluma volt: Odüsszeusz bolyongása azokat a próbákat jelképezi, amelyeket a léleknek ki kell állnia ezen út során. (Ahogyan helyesen ezt meg is jegyezte P. COURCELLE: *Quelques symboles funéraires du néo-platonisme latin*, in: *Revue des études anciennes*, XLVI, 1944, 75. valamint vö.: PORFIRIUS: *De antro nympharum*, 34.) Courcelle azt is megjegyzi, hogy néhány, az első keresztény századokból származó római szarkofágban olyan jelenségeket véstek, melyek Odüsszeuszt és a Sziréneket ábrázolják, akik a holt lélek égbe emelkedésének szimbólumai, amely legyőzi földi kötélekeit. Ld. még P. ANTONIN: *Les Sirénes et Ulysse dans l'oeuvre de saint Jérôme*, in: *Revue des Études Latines*, XXXIX, 1961, 232–241. Odüsszeuszról, mint „figura Christi” ld. itt 140. 50. jegyzet.

³² Az antikvitás költőinél is (Vergilius, Statius) találunk utalásokat: ld. A. PÉZARD: *Un Dante épiqueur?* in: *Mélanges offerts à E. Gilson*, Párizs–Toronto, 1950, *Études de philosophie médiévale*, 522–523. (valamint *Dans le sillage de Dante*, Párizs, 1975, 307–308.)

³³ *Moralia*: XVIII 43 (PL LXXVI 77). Hibás perspektívából olvasva az antik szerzőket, még Seneca is ezt az értelmezést javasolhatta: „Inkább azt kérdezd, hol bolyongott Odüsszeusz, mint hogy megtaláld az eszközt arra, hogy mi ne bolyongjunk örökké? Nincs időm meghallgatni, vajon Itália és Szicília között hanyódott-e, vagy az általunk ismert világon kívül – nem is bolyonghatott olyan sokáig annyira kis helyen –, lelki viharokban hanykolódunk naponta, s hitványságunk Odüsszeusz minden szerencsétlenségébe belekerget. Nem hiányzik a szemet izgató szépség, nem hiányzik az ellenség; emitt az elvadult, embervért habzsoló szörnyek, amott a fület csábító cseles csapda, ott pedig a sok hajótörés s a bajok ezer változata. Arra taníts engem, hogyan szeressem hazámat, hogyan a feleségemet, hogyan az apámat, hogyan evezzek mindezeknek az annyira tiszteltetreméltó dolgoknak a révébe akár hajótörötten is” *Ad. Luc.*, XI LXXXVIII 7. (Magyarul: Seneca: *Erkölcsei levelek* Európa, 1975, ford. Kurcz Ágnes).

(Ezt a passzust, mely igen ismert a Dante-kutatók előtt, „az általunk ismert világon kívül” – utalás miatt, ismét a tudósok figyelmébe ajánlja R. MONTANO. vö.: *Il „folle volo” di Ulisse*, in: *Delta*, N.S., 1952, 2, 10–32. Valamint egy másik műben: *Suggestimenti per una lettera di Dante*, Nápoly, 1956, 131–166. Montano ebben a hiábavaló kíváncsiság kielégítésére irányuló minden kutatás elítélését látja, hangsúlyozva a kifejezés értelmét. Vö.: M. FUBINI: *Il canto XXVI dell'Inferno*, Róma, 1952, 35. és R. MONTANO: *Note per una critica dantesca*, in: *Delta*, N.S. 1953, 4. 66–68.)

³⁴ Mindazonáltal különbözik ez attól a meraforától, amely a hajóúthoz egy irodalmi mű megszületését hasonlítja (ld. *Conv.* II I 1; *Purg.* I 1–2, *Par.* II 1–15): amelynek a továbbéléséről ír E. R. CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, 138–141.

lélek) visszatér Istenhez, vagyis abba a kikötőbe, amelyből elindult, amikor ennek az életnek a tengerére szállt; [...] Itt tudnunk kell, hogy Tulliusnak *Az öreg-ségről* című művében kifejtett véleménye szerint a természetes halál szinte kikötőbe jutás számunkra és megpihenés a hosszú hajóút után. És amiként a jó tenge-rész a kikötőhöz közeledve bevonja a vitorlákat, és szelíden, könnyed siklással érkezik oda; akként nekünk is le kell vonnunk *világi tevékenységünk vitorláját*, teljes szívvel és igyekezettel az Istenhez kell megtérnünk, úgyhogy ama kikötőbe teljes szelídséggel és békével érkezzünk.[...] Ó nyomorult alávalók, akik dagadó vitorlakkal siettek ebbe a kikötőbe és ott, ahol meg kellene pihennetek, a szélro-ham felborít benneteket, és elpusztultok a tengerben, amelyen akkora utat tette-tek meg! [...] Ezek a nemes lelkű emberek jól tették, amikor lebocsátották a *világi tevékenység vitorláját*, és vénségükben a valláshoz fordultak, s lemondtak minden világi élvezetről és munkáról»* (*Conv.* 2929–2941;2963–2972. ld. még: I. III. 5; IV. IV.5; V.8; valamint a *Paradicsom* I. 112–113-ban olvashatjuk: minden teremtmény „száll és száll a Lét nagy tengerében más-más kikötő felé”).

Ennek a szimbolikának a keretében, amelynek más visszhangjait a későbbiekben még látni fogjuk, különleges fontosságot nyer Szent Ágostonnak egy bizo-nyos passzusa, amelyben, Courcelle kiváló megfigyelése szerint, pontosan Odüssz-seusz vándorlására történik utalás (sőt, nem sokkal később, a 4. §-ban, Ágoston meg is nevezi a Sziréneket):

„Úgy látom tehát, azok az emberek, akiket a filozófia be tud fogadni, a »hajó-sok« három fajtájába sorolhatók. Az elsőbe azok tartoznak, akik, mihelyt értel-mes életkorukba léptek, még a partközelből képesek néhány kisebb evezőcsapás-sal visszahúzódní a kikötő nyugalmaiba, s itt fénylő jelként valamilyen saját mű-vet állítanak fel, hogy ez, amennyire lehet, felhívja a többi polgár figyelmét, s megpróbálkozzanak az odajutással. A másodikba az előbbieket ellentéte tartozik: ezek mélyen, a tenger közepéig merészkednek be, mert megtévesztette őket a csalóka felszín, s hazájuktól messzire el mernek kalandozni, melyről aztán gyak-ran meg is feledkeznek. Ha ezek hajóját valamilyen rejtelmes módon tovább sodorja a látszólag kedvező szél, a legsötétebb nyomorúságba kerülnek, ámbár ők maguk örvendeznek neki, mert körülhízelgi őket a gyönyörök és tisztségek csalóka fénye. Ezeknek valóban nem lehet egyebet kívánni, minthogy e számuk-ra kellemes állapotok közepette sötétedjék el felettük az ég, vagy ha ez nem elég, vad vihar és ellenszél fordítsa őket a biztos és állandó örömök felé, még ha sír-nak és panaszkodnak is. De az ebbe a csoportba tartozó emberek többnyire még nem sodródtak túl messzire, úgyhogy a megpróbáltatások sem annyira súlyosak, amelyek visszavezérlék őket. Sorsuk könnyfakasztó tragédiája vagy üres fogla-latosságai nyomasztó nehézségei rászorították őket a bölcs és tanult emberek könyveire, ezért más választásuk már aligha maradt, s így aztán valamiképp a

* Vendégség, in: *Dante összes művei*, Magyar Helikon, Budapest, 1962. Ford.P Szabó Mihály.

kikötőben ébrednek fel, ahonnan immár nem tudja kirekeszteni őket a mosolygó tenger csalfa ígérete. E két csoport közt foglal helyet a harmadik, az ebbe tartozók vagy ifjúkoruk küszöbén vagy sok hosszasan hányattatás után végre bizonyos útjelzőket pillantanak meg, s már a nyílt tengeren ugyan, de visszaemlékeznek drága hazájukra. Ekkor vagy kerülő nélkül, egyenesen és haladéktalanul visszatérnek oda, vagy – és ez a gyakoribb – hosszasan bolyonganak, mert eltévednek a homályban, vagy a lenyugvó csillagokhoz igazodnak, vagy engednek a csábításoknak és elszalasztják a hajózásra való kedvező időt, s így aztán gyakran veszélybe is sodródnak. A sors hullámmzése közepette végül őket is valamiféle csapás az élet felé tereli, mint valami vihar, amely megcsúfolja minden erőfeszítésüket³⁵.

Ennek a szimbolikának a fényében, melyről tudjuk, hogy Dante ismerte és elfogadta, tekinthették-e a bölcsesség példaképeinek (exemplar sapientis) azt, aki mindenáron folytatni akarta hajóútját (*Purg.* XIX. 22.), vagyis Odüsszeuszt, a csalló görögöt, „az elvetemült buzdítót” (hortator scelerum), az istenek üldözöttjét³⁶ (s köztük Pallasét, a tudás istennőjét, Jupiter lányát³⁷), Aeneas ellentétét (azét az Aeneasét, aki Odüsszeusszal ellentétben, kifejezésre juttatta, hogy a filozófia segítségével magát Istent akarta megismerni – „a józan lélek ugyanis semmi másra nem vágyik, mint hogy a teremtmények megismerése révén megismerje a Teremtőt”³⁸ – ezért végett vetett Földközi-tengeri vándorlásának)?

³⁵ *De Beata vita*, I, §2., (magy.: SZENT ÁGOSTON: *A boldog életről. A szabad akaratról*, Európa könyvkiadó, Budapest, 1997. Ford. Tar Ibolya). PL, XXII 959–960, vö.: §§ 1, 3, 4. A filozófusok harmadik fajtája pedig Aeneas juttatja eszünkbe. Dante a „kívánatos dolgok” megszerzéséről így ír: „...különféle utak vannak, közülük az egyik a legigazabb, a másik a legcsalékonyabb, vannak további kevésbé csalóka és kevésbé igaz utak is”. (*Conv.* IV, XII, 18.)

³⁶ Az elmondottak fényében megérthetjük, miért hangsúlyozták oly nagy erővel a középkori kommentárokból és accessusokban, hogy Odüsszeusz a trójai háború során „sokban megsértette az isteneket”: amint azt sok accessus írja, pl. az ovidiusi *Heroides*-hez. (Vö.: *Accessus ad auctores*, R. B. C. HUYGENS gondozásában, „Collection Latomus”, XV, Berchem–Brüsszel, 1954.)

³⁷ Vö. *Aen.* II. 170. skk. XI 259–260. stb. H. TH. SILVERSTEIN: The fabulous cosmogony of Bernardus Silvestris, in: *Modern Philology*, XLVI, 1948, 92–116. A műben a szerző kifejti, hogyan ruházták fel Minevát keresztény jelentéssel, hangsúlyozva a következő passzust: *Myth. Vat.* III. i. m. 242. (melynek forrása nyilvánvalóan Remigius): Martianus úgy ábrázolja Pallast, hogy az magasztosabb és ragyogóbb helyről szállt alá, mivel tudniillik a bölcsesség a csúcsokon lakik, és fölülemelkedik a földi szenny minden silányságán. Ismered is őt, aki ezt mondja: *én a legmagasabb helyen laktam, és az én trónusom a felhőknek oszlopán van* [Sirák fia, XXIV. 7]. De úgy is ábrázolják, hogy Iuppiter fejében lakott, mivel úgy tartják, hogy a legenda szerint Iuppiter fejéből született. Amely ábrázolással jelzik, hogy a bölcsesség a legfőbb Istennek elméjéből származott. *Én, mondja, a Legfőbbnek szájából léptem elő.* [Sirák fia, XXIV. 5.] (Ford.: Kasza Péter) S itt nem egy elszigetelt esetről van szó. Maga Silverstein is megemlíti más eseteket is, többek között SILVESTRE ismert invokációját is, *De universitate mundi*, I. 5–6:

noys Deus orta Deo substantia veri...

consilii terror alterni, mihi vera Minerva

Ugyanerről a Minerváról mondja Dante, hogy inspirálta őt. (*Par.*, II, 8).

³⁸ Így kommentál B. SILVESTRE: *Commentum...*, i. m. Aeneas I' „unum oro”. (VI. 106.)

Tény az, hogy a keresztény középkorban a „bölc” jelző (sapiens) nem jelentett szükségszerűen pozitív erkölcsi ítéletet. Ha a középkor alkonyán általában igaznak fogadták is el a megállapítást, amellyel Arisztotelész *Metafizikáját* kezdi, (s amelyet a *Vendégség* elején is olvashatunk), miszerint „minden ember természetesen vágyódik a tudásra”, annál igazabbnak érezték (különösképpen a vallásosságra leginkább hajlamos közegekben) az igaz és a hiábavaló tudás közötti különbséget, vagyis a különbséget aközött a tudás között, amely közvetlenül, vagy közvetetten, de Isten felé fordul, valamint a „világ bölcsessége” (sapientia mundi) között. Ezt mondja az Úr: „Ne a bölcsességével dicsekedjék a bölc [...] hanem aki dicsekedni akar, azzal dicsekedjék, hogy van benne értő lélek és ismer, mert én vagyok az Úr...” – írja Jeremiás (IX 23–24), akit Dante oly sokszor idéz. Hiszen a „világ bölcsessége”, amint azt Szent Pál is írja (I. Kor., III. 19), „balgaság Isten előtt”. Gyakran kárhoztatták, sokszor bibliai utalásokkal, vagy egyházatyák intelmeivel tűzdelve, a hiábavaló tudás (inanis sciencia) bűnös vágyát, az önmagára irányuló, öncélú tudást, vagy ahogy a teológusok nevezték, a kíváncsiságot (curiositas).³⁹ Ugyanerre utal Szent Ágoston is, „a tapasztalat s a megismerés gyönyörűségének”⁴⁰ nevezvén azt. Hosszasan értekezik róla Szent Tamás is, s a legelterjedtebb kézikönyvek sem hallgatják el ezt a különbségtételt. Íme, hogyan definiálja a genovai Giovanni Galbi *Catholicon* című műve a kíváncsiság bűnét: „amíg elméjével, az élet vizslatása közben, a külsődleges dolgokat megközelíti, saját belső lényé gyakran rejtve marad számára, úgy, hogy más dolgokról ismereteket szerezve, saját magát nem ismeri; és amennyivel a kíváncsi ember elméje járatosabb lesz mások jelentőségét illetően, annyival kevésbé fogja ismerni önmagát”. Bernardus is a következőket mondja az *Elmélkedésekben* [*Meditationes*]: „Sokan sokat tudnak, de önmagukat nem ismerik. Törekedj megismerni önmagadat: mennyivel jobb és dicséretesebb, ha önmagadat ismered, mintha – megfeledezvén saját magadról – megismernéd a csillagok járását, a füvek erejét, az emberek kapcsolatait, az állatok természetét, vagy bírnál minden égi és földi tudományt” [*Medit. de humana conditione*, V; PL, CLXXXIV, 494]⁴¹. Ezeket az állításokat – talán felesleges is mondani – a modern világ elutasítja, sőt, nem érzi szükségesnek még az elutasításukat sem.⁴² A középkori ember számára azonban a tudás pozitív vagy negatív megítéléséhez meghatározó volt tudni a célt, amelyre a tudás irányult, fontos volt tudni a miértjét: „Vannak, akik csupán

³⁹ Különböző passzusokat idéztek a „curiositas” bűne ellen. Ezek közül a legfontosabb SZT. TAMÁS, *Summa Theologica*, II. Iiae, 167, 1. par. R. MONTANO: i. m. 150–152. Valamint W. B. STANFORD: Dante’s conception of Ulysses, in: *The Cambridge Journal*, 1953, 4, 239–247.

⁴⁰ *Conf. X. 35.* (Magy: *Szent Ágoston vallomásai II*, Akadémiai kiadó, Windsor kiadó, Bp., 1995. 304.) Ugyanezt a definíciót veszi át Guglielmo d’Alvernia is. Vö.: R. MONTANO: i. m. 152.

⁴¹ Vö.: curiosus (ed. Venetiis, 1495). (Ford. Kasza Péter).

⁴² Pontosan ezért van az, hogy a modern olvasó célzatosan arra érez indíttatást, hogy pozitív hősként lássa Dante Odüsszeuszát.

abból a célból akarnak tudni, hogy tudjanak, ami rút kíváncsiság. Vannak, akik azért akarnak tudni, hogy öröklük tudjanak, ami ocsmány hiúság. Vannak, akik azért akarnak tudni, hogy eladják tudásukat, és szavaik révén pénzt vagy javadalmat szerezzenek, ami hitvány mohóság. De vannak olyanok is, akik azért akarnak tudni, hogy építsenek, és ez a szeretet; vannak pedig, akik azért akarnak tudni, hogy épüljenek, és ez a bölcsesség. Mindezek közül azonban csak az utolsó kettő nem használja helytelenül a tudást.”⁴³ Magától érthetődik tehát a kérdés: milyen célra irányult Dante Odüsszeuszának tudásvágya?

A „világ tudása” nemcsak hogy balgaság, „hiú dicsőségre való gőgös törekvés”,⁴⁴ hanem a gonosz eszköze is lehet: „Arra van eszük, hogy gonoszságot műveljenek, de hogy jót tegyenek, ahhoz nem értenek” – írja Jeremiás. (Jeremiás, IV 22.). Sőt, egy igen nagy tiszteletben álló szerző, Szent Gergely, egy nagyon elterjedt írása szerint a világ tudása az álnoksággal is azonosulhat: „Ennek a világnak a tudása arra való, hogy a szívet mesterkedéseivel elfedje, az érzéseket szavakkal takarja, ami hamis azt igaznak mutassa, és ami igaz azt csalárdsággal magyarázza”.⁴⁵ A Bibliában pedig többször is figyelmeztetik az olvasót, méghozzá igen kemény szavakkal, hogy óvakodjék a hamis bölcstől, aki nem veszi figyelembe az alázatot, s főleg, aki csalárd és hazug (*fallax et mendax*), s akinek a mérge a szívek belsejéig hatol: „A rágalmazó* szava mohón lenyelt étel, amelyik behatol a test belsejébe” (Péld, XVIII. 8.).

Amint láthattuk, kétségtelennek tűnik, hogy amennyiben közvetlenül Vergiliusra, Ovidiusra vagy Statiusra utalunk vissza, akkor a bölcs Odüsszeusz csalárdként és hazugként (*fallax et mendax*) áll előttünk; s Alain de Lille is, bár dicséri Odüsszeusz eszét, („Ulixes az értelem sugarától ragyog”),⁴⁶ nem feledheti el, hogy a hősből „rókához méltó ravaszság lakozott”.⁴⁷ Ciceró *A kötelességekről*

⁴³ *Catholicon*, a „sciencia” szóról. (Ford. Kasza Péter). Talán hasznos lenne itt idéznünk egy nagyon hatásos cicerói passzust, amelyben pontosan Odüsszeuszról van szó, akinek a szírének a tudás ajándékát ígérik: „Akkora ugyanis bennünk ez a megismerés és tudás iránti velünk született vágyakozás, hogy senki nem kételkedhet abban, hogy az embereknek a minden fáradság mellőzésével kecsegtetett természetét megragadják az ilyen ügyek. [...] Láttam Homérosz, hogy a történet tarthatatlan, ha egy ilyen férfit holmi dalocskák tartanak behálózva; a tudást ígérik, így már nem csoda, hogy a tudás iránti vágyakozás drágább az otthonnál is. Azt kell ugyanis belátni, hogy a mindent tudás, bármilyen jellegű is, a kíváncsi emberek vágya, míg a derék férfiak tudásvágyához a komolyabb dolgokon való elmélkedés vezet el.” (*De finibus*, V 18, 48–49.)

⁴⁴ SZENT ÁGOSTON: *A boldog életről*, id.

⁴⁵ *Moralia* X 29. (PL LXXV 947). Ford. Kasza Péter. Szent Gergelyt Dante is jól ismerte (vö.: Par. XXVI. II. 133) sőt, arról panaszkodik, hogy mások nem értékelik Gergely írásait eléggé (vö.: *Epist.* XI 16).

* lat: *verba bilinguis*: az álnok szava... – *a ford.*

⁴⁶ *Anticlaudianus* VI, v. 228. (Bossuat, Párizs, 1955, 147.) Ford. Kasza Péter.

⁴⁷ *De planctu naturae*, PL, CCX 479.

című művében pedig (I. XIX; III. VII skk.) Dante többszörös tagadását látta annak, hogy ahol nincs őszinteség, ott lehet bölcsesség: sőt Ciceró, világosan szétválasztotta, Platón hatását követve, a bölcsességet (sapientia) a ravaszkodástól (calliditas), s pont Odüsszeuszt említette példaként az olyan emberre, aki a hasznosat keresi, de tisztességtelen eszközökkel. „Akik ezt tisztán át nem látják, gyakran furfangos és ravasz embereket csodálnak s bölcsességnek veszik a fondorkodást. Ragadjuk ki őket tévedésükből...” (II. III).* S még elítélendőbb a ravaszkodás, ha az ékesszólás fenséges művészetét valaki saját, bűnös céljainak szolgálatába állítja: „Képzeltetni-e nagyobb embertelenséget, mint a természettől az emberek javára és megmentésére adományozott ékesszólást a derék emberek vesztére és romlására fordítani? „(II. XIV.)

Odüsszeuszt a Pokolnak abban a körében találjuk, amelyet Geryon őriz (a démon, amelyet Dante a legvisszataszítóbb jelzőkkel illet⁴⁸, s mely rögtön a *par excellence* csábítót, a Teremtés könyvének emberfejú kígyóját juttatja eszünkbe),⁴⁹ s a rossz tanácsadók bugyrában, akik a legjobban emlékeztetnek az említett szörnyetegre: nem azok között tehát, akik az emberi tudás helyes útját követték, bár azt nem világította be az igaz hit fénye, mint például Galenos vagy Dioscorides, vagy a többi antik bölcs és hős esetében, akik között helyet kapott Aeneas és Hektor: Odüsszeusz a Rondabugyrodba száműzetett, a csábítók, hízeltők, kép-mutatók, hamisítók és más hasonló „szennyestettek” véghezvivői közé.

A fenti megállapításokból is látszik, mennyire igaz Parodi észrevétele⁵⁰, miszerint Dante Odüsszeusza nem annyira a Nyugat ismeretlen tengerei iránti zavaros vágyakozást jelképezi, mint inkább a tudás mindenfajta megnyilatkozása iránt érzett féktelen sóvárgást. Az is igaz azonban, hogy a Dante hatalmas fantáziája által kitalált dráma egy pontos történelmi kontextusban helyezkedik el; s pontosan a XIV. század első évtizedeiben kezdik egyre gyakrabban és szisztematikusabban áthágni „Herkules oszlopait”. Az idő megérett arra, hogy új kap-

* Magy: CICERÓ: *A kötelességekről*, A Magyar Tudományos Akadémia Kiadványa, Budapest, 1885. Ford: Csengei János.

⁴⁸ Ahogy G. GETTO is megjegyezte: Il canto XXVII dell'Inferno, in: *Lettere dantesche*, G. Getto gondozásában, Firenze, 1955, 317.

⁴⁹ Ahogy számos XIII–XIV. századi miniatúrán és szobron ábrázolják. Vö.: P. és C. BERGONIGNAN: *Le péché originel. Etude iconographique*, Párizs, 1952. L. RÉAU: *Iconographie de l'art chrétien*, Párizs, 1956. OTTIMO: i. m. I. 314. F. DA BUTI: *Commento alla Divina Commedia*, C. Giannini gondozásában, Pisa, 1858–1862, I, 461. Az említett művekben Geryont a bibliai kígyóhoz hasonlítják.

⁵⁰ In „Bull. Soc. Dant. it.” VIII., 1901, 287. Dante Odüsszeuszának jelentéséhez hasznosak még: H. FRIEDRICH: *Odysseus in der Hölle*. (Geistige Überlieferung. Das zweite Jahrbuch), Berlin, 1942. Üö: *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini*. Frankfurt am Main, 1942. Valamint E. R. CURTIUS cikke: Zur Danteforschung, in: *Romanische Forschungen*, LVI, 1942, 3–22.

csolatok alakuljanak ki az ember és a természeti valóság között: Dante nyugtalansággal érzi meg ezeket az újdonságokat, amelyek a városállamok társadalmában már meglévő és élő mentalitásból születtek, s arra voltak hivatva, hogy végérvényesen szakítsanak azzal az ideális és kulturális világgal, melyet a költő leginkább magáénak érzett: ez pedig nem a humanizmus-reneszánsz világa volt. Az óceán Dante számára nem a felfedezendő ismeretlen jelképezte, ahol talán új földek húzódnak, vagy egy lehetséges útvonal a keleti piacok felé: hanem a földgolyó emberek számára tiltott zónája volt, ahol az egyetlen kiemelkedő szárazföld⁵¹ a földi Paradicsom hegye, s ezt még egyetlen földi halandó sem sértette meg büntetlenül. Feltételezhető, hogy Dante tudott a Vivaldi testvérek titokzatos és szerencsétlen eltűnéséről (1291),⁵² melyről még az indulás után harminc évvel is említést tesz Pietro d’Abano: azt azonban még ő sem tételezhetette fel, hogy halála után néhány évvel a Herkules oszlopain túl elterülő tengert, egészen az Atlanti-óceán szigetcsoportjaiig behajózza majd egy csapat portugál szolgálatban álló, főleg genovai származású hajós, később pedig egy katalán expedíció. Európában pedig gyorsan elterjed a Kanári-szigetek felfedezésének híre: 1336, 1341, 1342, az expedíciók tehát gyors egymásutánban követték egymást.⁵³

A visszhang, amelyet ezek a vállalkozások az egész kontinensen, így Itáliában is keltettek, szükségszerűen új, és addig elképzelhetetlen perspektívákat tárt fel az *Istemi Színjáték* olvasói előtt, akik rögtön érezhették azt a napról napra mélyülő szakadékot, amely elválasztotta az ő gondolkodásmódjukat Dante szemléletétől. A középkor ekkor már visszavonhatatlanul alkonyához érkezett, s egyre inkább gyökeret vertek azok az ideálok, amelyeket, Banfi szerencsés kifejezésével élve, a „kopernikuszi ember” eszméinek nevezhetünk. Ehhez a tényezőhöz erőteljesen hozzájárult egy második is, mely a *Commedia* magyarázatában még meghatározóbb nyomokat hagyott, vagyis Homérosz Odüsszeuszának újra felfedezése. Az 1362-es dátum tehát döntő fordulatot jelent az európai kultúra számára,⁵⁴ a leg-

⁵¹ Ezzel ellentétben a középkori enciklopédiákban PLINIUS (*Nat. Hist.*, VI 202) és TOLOMEUS (*Geogr.* IV 6–14) nyomán az Atlanti-óceán szigeteit. Dante koncepciójáról a földgömbről vö. a *De situ et forma aque et terre*-hez írt Bevezetést, G. PADOAN gondozásában, Firenze, 1967.

⁵² Vö.: B. NARDI: *Dante e la cultura* i. m. 89–90. Semmilyen tudományos alapja nincs azonban Cioranescu hipotézisének, miszerint a tűznyelv két hegye, ahol Diomédész és Odüsszeusz is található, a két Vivaldi fivére utalna (A. CIORANESCU: *Dante y las Canarias*, in: *Estudios de literatura española*, Tenerife, 1954, 9–27.): már kimutattam, hogy Dante a két görög elválaszthatatlan barátságának motívumát Ovidiustól és Statiustól vette.

⁵³ Vö.: G. PADOAN: *Petrarca, Boccaccio e la scoperta delle Canarie*, in: *Italia medioevale e umanistica* VII, 1964, 236–277.

⁵⁴ Joggal dicsekedhetett Boccaccio azzal, hogy Firenzébe hívta Leonzio Pilatót: „Magam voltam, aki elsőként, saját költségemen, visszahoztam Etruriába Homérosz könyveit és más görög könyveket is [...]. És én voltam, aki a latinok közül elsőként hallottam az Iliászt Leontiustól. Ezenfelül én voltam, aki azon munkálkodott, hogy Homérosz könveit mindenhol olvassák.” (Gen., XV 7) (Ford. Kasza Péter). Vö.: O. HECKER: *Boccaccio-Funde*, Braunschweig, 1902. H. HAUVETTE: *Boccaccio*, Párizs, 1914, 361. kk., J. BRUCE ROSS: *Leontius’ Translation*, in: *Classical Philology*, XXII, 1927., G.

intelligensebb szövegmagyarázó, akit a humanista kultúra leginkább átitatott, s aki az új eszmék felé a legnyitottabb volt, vagyis Benvenuto da Imola, ismerve és felhasználva az *Odüsszeiát*, pontosan a görög tudásvágyát magasztalja⁵⁵.

Dante nem gondolhatta, hogy a történelem, ilyen rövid idő leforgása alatt, ennyire határozottan ellentmond majd neki; s bár pontosan a *Pokol XXVI.* énekében adja tanújelét annak, hogy megérezte ezt az újfajta tudásvágyat, mégsem láthatta előre, hogy nemsokára a „világ bölcsességét” fogják majd az igazi, valódi és konkrét tudásnak tekinteni, s hogy pont az ő Odüsszeusza (akit még Boccaccio is úgy jellemez, mint aki „mert látni akart, átlépte a jelet, ahonnan még senki sem tért vissza”,⁵⁶ s aki Petrarca szerint is „túl sokat akart látni”),⁵⁷ egész generációk számára majdhogynem az emberi értelem szimbólumává válik, amely a való világ legpontosabb megismerésére törekszik, s a teológia és a filozófia summái, vagy a metafizika nem elégtik ki többé. Dante *Paradicsomában* az igazi bölcsék a következők: Salamon, Albertus Magnus, Aquinói Szt. Tamás, Petrus Lombardus, Beda, Sevillei Izidor, Dionüsziosz Areopagita, Orosius, Sigieri; egy szó sem esik, de még csak utalás sem történik Marco Polóra, bár már akkor nagyon híres volt, vagy a misszionáriusokra, akik oly távoli földekre jutottak el, akiknek az elbeszéléseit kíváncsisággal és figyelemmel hallgatták, s akiket Alighieri számos kortársa nagy becsben tartott. Az egyetlen „felfedező”, akit a *Commedia*, sőt, az egész dantei életmű megemlíti, nem más, mint Odüsszeusz. Még nagyobb hangsúlyt kap a tény, miszerint ez a tudásszomj, bár önmagában pozitív, mégis hiába-
valóvá és negatívvá válik, mert iránya nem helyes (s ezért – mint ahogyan látni fogjuk – mértéktelen és túlzó is), ha figyelembe vesszük, hogy maga Iacopo, Dante fia jegyzi meg, bár nem a legszerencsésebb terminológiával élve (amelyben mindazonáltal könnyen felfedezhető annak a több évszázados szimbolikának, s a *Vendégség* azon szakaszainak a nyomai, amelyekről már beszéltünk), hogy Odüsszeusz óceáni útjának „jelképesen megfelel az ő [Dante, ford. megj.] földi dolgokon való gondolkodása, melynek okából végül sötét magasságokba ért”.⁵⁸ (Iacopo apja

BILLANOVICH: *Petrarca letterato*, Róma, 1947, 243 skk., P. G. RICCI: *La prima cattedra di greco in Firenze*, in: *Rinascimento*, III, 1952, 159–165., V. BRANCA: *Boccaccio medievale*, Firenze, 1973³, 279–280., A. PERTUSI: *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, Velence–Róma, 1964.

⁵⁵ I. m. II, 264. vö.: B. TOYNBEE: *Ricerche e note danteche*. Serie II, Bologna, 1904. 81–93. A XIV. századi kommentátorok között csak OTTIMO dicséri Odüsszeuszt azért, amiért nem hagyta, hogy a család iránt érzett szeretete visszatartsa („Odüsszeusz dicséretére elmondja, hogy jóakarátát semmi sem késleltethette...”, i. m. I, 453.)

⁵⁶ *Amorosa visione*, XXVII 86–87 (ld, még 80. skk.)

⁵⁷ *Trionfo della Fama*, II 18. Vö. ellenben: *Familiars*, IX 13, 24 skk. (Sossi-Bosco kiadása, Firenze, 1933–1942, II, 252.): „Ulixes bejárta a tengereket és a szárazföldeket, és nem állt meg, mielőtt saját nevééről nevezett várost nem alapított a Nyugat legtávolabbi partján. [...] De a nemes és a magasba törő léleknek sajátja, hogy sok földet és sok ember szokását látta...” (Ford. Kasza Péter)

⁵⁸ J. ALIGHIERI: *Chiose all'Inferno*, G. Piccini gondozásában, Firenze, 1915, 135. A Circénél tartózkodást a következőképpen értelmezi: „biztos és hanyag élet hírnév nélkül”. Testvére, PIETRO

mellett élt, s kommentárja olyannyira közeli – 1322-ből –, hogy még nem lehettek rá hatással az elkövetkező évtizedek nagy újdonságai: így tehát számunkra különlegesen érdekes tanúbizonyság).

Dante elfogadja tehát a hagyományos Odüsszeusz alapvető tulajdonságait azzal az értelmezéssel, amellyel a középkori szövegmagyarázók ruházták fel. A hagyománytól való függés minden bevezető és strukturális részletben megjelenik: gondoljunk csak a felbonthatatlan kötelékre, amely a két görögöt kapcsolja össze, a rossz tanácsadóként elítélt Odüsszeuszra, vagy a Vergilius szavaiból nyíltan tükröződő ellenszenvre, aki irónikus szakazmussal fordul a két görög felé:

„ha örömet tehettem nektek élve,
ha bármilyen kis örömet tehettem
nagy verseimben titeket dicsérve...”⁵⁹

úgy szólítva meg őket, mint aki kérni akarja őket valamire, valójában azonban parancsoló hangnemet használ:

„ne menjetek tovább: szóljon az egyik...,

s végül kemény szavakkal engedi őket távozni⁶⁰:

szintén arról tesz tanúbizonyságot, hogy ismeri a tengernek azt az allegórikus interpretációját, mely szerint az evilári életet jelképezi, a tengerész pedig a csakis a földi dolgok iránt érdeklődő ember jelképe: „a tenger közepén, azaz ennek a századnak közepén” (*Super Dantis... Comoediam Commentarium*, V. Nannucci gondozásában, Firenze, 1845, 431.) (Ford. Kasza Péter) Ennél is kifejezőbb BUTI: „Ez a világ a tengerhez hasonlatos az abban dúló viharok miatt, s az örökös változások miatt; aki elmerül benne, az a tengerész, minden evilág szerint élő tengerész” (i. m. II, 447.) Vegyük észre, hogy mindkét magyarázat a Purg. XIX. 23.-ra utal, ahol pontosan Odüsszeuszról van szó.

⁵⁹ Vajon jót („örömet”) tett-e Odüsszeusznak és Diomédésznek az, aki az *Aeneis* néhány verssorában (II, 163–167), melyeket Szent Ágoston is idéz, s melyek a középkor legtöbbet idézett sorai közé tartoznak, örökre megbélyegezte őket, legsúlyenteljesebb cselekedetüket örökítve meg?

„.....S jött a kegyetlen
Tydidés s minden bűnben leleményes Ulixes,
s eltépték a helyéről szent templomba hatolva
Palladiont a magas várból – leterítve az őrség –
s elorozva a szent képmást véres kezük érte...”

⁶⁰ Értsük meg jól az értelmét annak, hogy távozni engedte (licenza) őt: („...és már távozni kezdett/ mert édes Költőm megengedte néki”, Pokol, XXVII, 2–3): Odüsszeusz nem saját, spontán kezdeményezésére beszélt, mint ahogyan tette azt Guido da Montefeltro, hanem azért, mert megszólította őt egy lélek, akinek ő nem mondhat ellent (Vanni Fucci is ezt mondta: „semmit sem lehet megtagadni holtan”, Pokol, XXIV 136 (Olaszul: „Io non posso negar quel che tu chiedi...)). Meg kellett tehát várnia Vergilius engedélyét, aki addig feltartotta, „zavarta”. „Többet nem kérdezek, menj utadra” (J. LANA, i. m. I, 426.) „Menj hát, tovább feltartani nem akarlak.” (GUIDO DA PISA, i. m. 553.) (Ford. Kasza Péter).

„Többet nem zavarlak; menj el”.

Dante szemében Görögország csaló (mendax), a már az Ókortól kezdve nagyon elterjedt irodalmi toposz szerint:⁶¹ a görögök pedig büszke emberek⁶², kegyetlenek és aljasok (vö. *Pokol*, XXVIII. 84.), de mindenekelőtt hamisak. Pontosan ez az az ok, amiért Vergilius kettejükhez fordul:

„.....Hagyj hát,
hogy nyelvedért a görög meg ne vessen”

Ők pedig görögök, tehát hamisak, büszkék, nagyon furfangosak, s rájöhetnének arra, hogy Dante még él,⁶³ Guido da Montefeltro ellenben („Beszélj te, mert ez hazádból való már”) semmit sem sejt ebből:

„Ha azt hinném, hogy olyanak beszélek,
ki földre megy még: volna jó okom rá,
hogy lángom többet moccantani féljek”
(*Pokol*, XXVII. 61–63)

Azonban Odüsszeusznak is alá kell vetnie magát az akaratsnak, amely minden kárhozott és minden démon fölé képes kerekedni (kivéve természetesen „a fő démonokat”).

Vergilius kérhette volna Odüsszeusztól, hogy mesélje el bármelyik kalandját: ő azonban azt akarta, hogy itt újra átéljék a legutolsó – azt az utat, amelyből csak az indulást ismerték,⁶⁴ amelyet Ovidius mesélt el, s melynek ő, Vergilius ismeri a végét (s ezt Odüsszeusz tudomására is hozza) – azért, hogy Dante levonhassa belőle a kellő tanulságot:

⁶¹ Vö.: pl. JUVENALIS: *Satirae*, X 174. A latin középkor általános ellenszenvéről a görögökkel szemben vö. többek között K. HEISIG: *Perché fuor greci*, in: *Romanistisches Jahrbuch*, VI, 1953–1954, 83–91. F. AGENO: *La fama di superbia dei greci*, in: *Lingua Nostra*, XVI, 1955, 2.

⁶² Dante ezt írja a *Versekben* (LXXII 6; Contini kiadás, Torino, 1965² 79.): „úgy felel, mint egy görög”, valamint ld. ugyanitt CONTINI pontos jegyzetét.

⁶³ STEINER (*La Divina Commedia*, commentata da C. STEINER, Torino, 1943, 258.) részben átveszi Tasso hipotézisét, miszerint Vergilius azt akarja elhitetni, hogy ő Homérosz. Ezt SAPEGNO az ő kommentárjában i. m. 301., helyesen abszurdnak nevezi.

⁶⁴ Vö.: J. ALIGHIERI: i. m. 135.: „Sem Odüsszeusz haláláról, sem Diomédészéről bizonyosat nem tudtunk soha”; OTTIMO: i. m. 452.: „mert Odüsszeusz haláláról nem tudunk biztosat, itt azonban a szerző bemutatja halálának egy lehetséges módját”; GUIDO DA PISA: i. m. 534.: – „ugyanis Ulixes haláláról semmi bizonyosat nem lehetett tudni.” (Ford.: K. P.) (valamint vö. BOCCACCIO: *Amorosa visione*, XXVII 83–84 „Annak (Ulysses) vágya, ki senki másnak nem hitt, mint neki (Penelope), visszatért”, valamint: *De casibus*, I. 15 (G. Ziegler kiadása, Augustae Vindelicorum 1544): „Hogy a tengeren hányódó Ulysses hová vetődött, nem ismeretes) (Ford. Kasza Péter).

„.....szóljon az egyik,
milyen tájra vonult meghalni félre?”

(mely sorokban a „perduto” [elveszett, ford. megj.] szónak sokkal keményebb jelentése van, mint a „smarrito” [eltűnni, ford. megj.] szónak).

Íme, előttünk áll tehát Odüsszeusz, amint önmagáról mesél, és felidézi azt a hévet, amelyet akkor érzett, amikor meg akarta tapasztalni a világot, az emberi bűnöket és erényeket. Egy olyan túlzásba vitt hév volt ez, melyet még a családi szeretet legszentebb kötelékei sem győzhették le, még akkor sem, ha Odüsszeusz tudta, hogy ez szerettei boldogtalanságát fogja okozni (főleg Penelopéét: „Penelopé ugye, hogy búsult, míg várta Ulixest”).⁶⁵ Egy dolgot véleményem szerint ki kell emelnünk: Odüsszeusz tudásvágya nem csak az arra méltó dolgokra irányul, de teret enged a bűnöknek is: s a hazájába való visszatéréskor Laertiadész sokáig előnyben részesíti Circéné⁶⁶ a buja és bűnös életet, és a Szirént („amikor asszonyoknak is szolgált, ha t.i. Circét és Calypsót asszonyokna mondhatni”).⁶⁷ A Szirén pedig valóban eldicsekedhet azzal, hogy énekével még Odüsszeuszt is legyőzte, elvonva őt az utazás iránt érzett vágyától, amelyet sem a hazája iránti aggodalom, sem a felesége s az övéi iránti szeretete nem hajlíthattak meg. Ez azonban csak rövid ideig volt így, mert Odüsszeuszban ez a hév erősebb a bűnöknel, mint ahogyan az erényeknél is: senki és semmi nem tarthatta vissza. Ez a megbabonázott⁶⁸ tudásvágy úzi őt a nyugati Mediterráneum egyik kikötőjéből a másikba, azzal az

⁶⁵ *Ars amandi* (A szerelem művészete), II. 355. (vö.: még III 15–16; *Amores*, III IV 23–24). Figyelembe kell itt vennünk a *Heroides* első levelét is, melyet ennek kapcsán majdnem minden XIV. sz-i kommentátor idéz, ahol a Dante által is leírt helyzetről van szó: („se kis fiam, se vénségtől elernyedte atyám, se nőm, akinek örömére őriznem kellett köteles szerelmet, le nem győzhetett...”). Itt így kommentál GUIDO DA PISA: „Itt érhető tetten Ulixes roppant kegyetlensége, amely annyira eltöltötte, hogy még azon dolgok, amelyek rá kellett volna bírják, hogy nevelje kicsiny fiát, támogassa öreg apját, fiatal és magányos feleségét, még ezek sem tudták visszatartani a nyughatatlan kutatástól, amely arra ösztönözte, hogy kikutassa a világot és azt, ami a világon van.” (i. m. 537) (Ford. Kasza Péter). Aeneas esetében viszont a család iránt érzett szeretet domináns érzelem: a végzetes éjszakán ez a gondolat gyötörte leginkább: megmenteni „Ascaniust, az atyámat még mellette Creúsát” (*Aen.* II 666).

⁶⁶ Vö.: F. AGENO pontos megfigyelését a megmegmenekülés, illetve „csábítás, elbűvölés” jelentőségéről: (in *Studi danteschi*, XXXIV, 1957, 205. skk.).

⁶⁷ *A Kötelességekről*, I. XXX. (Magy: XXXI.) Ld. még az ehhez a tanulmányhoz kapcsolódó Függelékét.

⁶⁸ Vö.: SZENT ÁGOSTON: *De doctrina christiana*, I 4 (PL XXXIV 20–21), ahol azt állítja, hogy a dolgot fel kell használni, de nem szabad visszaélni velük: s az említett hasonlat a tengerészről szól, akinek vissza kellene térnie hazájába, de túlságosan eluralkodik rajta az utazási vágy („nem akarjuk az utat gyorsan befejezni, és romlott gyönyörökbe merülve elhidegülnünk otthonunktól [...]: hasonlóképp a tévelygők az Úrtól ebben a halandó életben...”) (Ford. Kasza Péter).

egy hajóval, amelyik még megmaradt neki, s a társakkal, akik nem hagyták el (mint ahogy pl. Macareus tette – s jól tette – aki aztán Aeneashoz csatlakozott).

Amikor végül Odüsszeusz megérkezik a „szűk szorozhoz” sok év bolyongás után, („vén, lassu volt már a kis társaság”),⁶⁹ már mindent megismert, már mindent láthatott. A benne lévő hév azonban, mivel nem képes kikötni valami hasznos és épületes dolognál, öncélú marad: „a tapasztalat s a megismerés gyönyörűsége” (ahogyan Szent Ágoston nevezte), „ez a szerelem, mely nem az erényből fakadt, hanem a büszkeségből”, kielégítetlen és kielégíthetetlen marad, ahogyan Buti is éles elmével észrevette,⁷⁰ nem ismer határt, s nem is torkollhat másba, mint teljes katasztrófába. Mert – hogy egy dantei hasonlattal éljünk – az emberi életben, a „kívánandó dolgok” elérésében „különféle utak vannak, közülük az egyik, a legigazabb, a másik a legcsalékonyabb, vannak további kevésbé csalóka és kevésbé igaz utak is. Amint látjuk, a nyílegyenes út a városba visz és kielégíti a vágyat és megpihentet a fáradtság után, amelyik ellenkező irányba megy, sohasem tölti be és sohasem adhat megnyugvást, így történik ez a mi életünkben is: a jó utas eljut a célba és a pihenőhöz, a tévelygő sose jut el oda, hanem lelkének sok gyötrelmével telhetetlen tekintetét mindig előre irányozza”. (*Vendégség*, IV, XII)⁷¹.

Ez tehát a fő ok, amely alapot adott a leghasznontalanabb utazás ötletének („a néptelen világ-ba”), s a vágnak, hogy megsértsék a legvégső határokat is, amelyeket, ahogyan jól tudta ezt Odüsszeusz is, Herkules az Ég akaratóból⁷² emelt,

⁶⁹ Főleg amikor az öregkort eléri, akkor kell az embernek elgondolkodni saját életéről és Isten felé fordulni, abbahagyni a „hajózást”. Emlékezzünk csak a *Vendégség* egy már idézett passzusában olvasható invektívára: „Tehát ebben az életkorban tér meg a nemes lélek Istenhez, nagy vágyakozással várja élete beveződését, úgy tűnik fel előtte, hogy kijön a vendégfogadóból és saját házába költözik, hogy megérkezik az útról és visszatér városába, hogy elhagyja a tengert és beér a kikötőbe. Ó nyomorult alávalók, akik dagadó vitorlákkal siettek ebbe a kikötőbe, s ott, hol meg kellene pihennetek, a szélroham felborít benneteket, és elpusztultok a tengerben, amelyben akkora utat tettetek meg. [...] Ezek a nemes lelkű emberek jól tették, amikor lebecsátották a világi tevékenység vitorláját, s vénségükben a valláshoz fordultak, s lemondtak minden világi élvezetről és munkáról”. (*Conv.* IV XXVII 7–8. magy. XXVIII. fej., – *A ford.*)

⁷⁰ i. m. I, 681.

⁷¹ Ez tehát a „bolond repülés” értelme; még akkor is, ha a Herkules Oszlopain túla tett utazás ötletét valamelyik szerző néhány utalása adta is a költőnek (Seneca már idézett passzusa, vagy, bár ez kevésbé valószínű, CLAUDIANUS: *In Rufinum*, I 123–125) vagy valamelyik kommentárból származik, B. REYNOLDS: id. cikk 60–61. ahol a már idézett ovidiusi sorokat hozza (*Met.* XIV 437–438): de a kétszer is megismételt „rursus” szó nem teszi lehetővé azt, hogy egy óceáni utazásra vonatkozó utalásról legyen szó. Kevésbé találok fontosnak szent Brandanus és Szent Patrik legendáját, s a középkorban még élő, hosszú irodalmi hagyományt, mely az Eliseumi mezőket az Atlanti óceán szigeteire helyezi (erről ld. J. VIERA Y CLAVIJO: *Historia de Canarias*, Tenerife, 1950, I, 25–29. A. CIORANESCU: i. m. 25–26.). Viszonylag fontosabbnak tekinthető az a legenda, amely Odüsszeuszt Lisszabon megalapítójának tartja. Vö.: A. D’ANCONA: *I precursori di Dante*, Firenze, 1878, 48 skk. R. FORNACIARI: *Studi su Dante*, Firenze, 1901. F. D’OVIDIO: *Studi sulla Divina Commedia*, Milano–Palermo, 1901, 36–37. (*Művei*, I. kötet, 1., Caserta, 1931, 60–62.).

⁷² Herkules alakjáról a középkorban ld. itt a következő tanulmányt: Teseo „figura redemptoris”. Odüsszeusz tudatában volt annak, hogy tétével egy, az emberek elé állított pontos parancsot sért meg.

„hogy onnan már ne menjen senki messzibb”,

„melyen túl hajózni nem szabad”⁷³, hogy kijelölje velük az emberek lakta világ általánosan elismert végső határait⁷⁴. Azokon túl nem lehet más, mint „bolond repülés” (a *Paradicsom* XXVII. 82–83. soraiban újra ezt olvashatjuk: „mely tájra szédült bolond Ulysses”), „mert balgaság azt tenni, amit a természet megtagadott tőlünk, s azért nevezi bolondnak, mert balgaság volt azt akarni, amit a természet nem akar. Ezt mondja a bölcsesség: Amit a természet megtagad, azt nem tudjuk kiharcolni magunknak”.⁷⁵

Amikor a bolond átkeléshez ért, ahol a végtelen ismeretlen tenger kezdődött – fölösleges is kiemelnünk, hogy a nagy dantei költészetben a szimbolikus és allegorikus elem hogyan tartalmaz alluzív előfeltételt s rejtett utalást, s hogyan virágozik büszkén a szó szerinti jelentés –, Odüsszeusz megérzi társai félelmét, s megérti, hogy itt az idő, hogy beszédet intézzen hozzájuk: ha ki akarja elégfíteni tudásszomját, át kell ültetnie társaiba a benne lakozó vágyat.⁷⁶

Ovidius és Statius Odüsszeuszának nagy beszédeivel versenyre kelve, Dante a szónokok legnagyobbikának fennköltén ékesszóló beszédet ír.⁷⁷ Jól ismert mindenki előtt, mennyire átérezte Dante ennek a művészetnek a szuggesszivitását,⁷⁸ véleményünk szerint ebben az értelemben értendő Fubini pontos megjegyzése is a XXVI. ének aulikus (udvari) nyelvezetéről; ez különleges tónust ad „az egész ének nyelvi és stilisztikai színezetének, amelyben a Rondabugyrod (Malabolge) súlyos szava feloldódik, hogy átadja helyét egy választékosabb, az udvari stílusnak jobban megfelelő nyelvezetnek”⁷⁹.

⁷³ BENVENUTO: i. m. II, 289.

⁷⁴ vö.: *De situ et forma aque et terre*, 54.

⁷⁵ BUTI: i. m. I, 683. valamint III, 721. SZENT ÁGOSTON is a következőket írja a *De civitate dei* (Isten városáról) c. művében: „egészen képtelen dolog, azt állítani, hogy némely emberek átvergődve a mérhetetlen Óceánon erről a partról a másakra átjuthattak és áthajózhattak.” (XVI 9) (Ford. Kasza Péter).

⁷⁶ OTTIMO megjegyzi: „Jegyezzük meg itt, hogy Odüsszeusz társai, az átélt rengeteg fáradtság és veszély után, amikor Gades szigetére értek, fellázadtak és és mindannyian haza akartak térni, hogy életük hátralévő részét családjuk és barátaik körében töltsék el. Amikor ezt meghallotta Odüsszeusz, azért, hogy eloszlassa bennük ezt a természetes ragaszkodást, beszélni kezdett”. (i. m. 454.)

⁷⁷ „Meg kell jegyezned, hogy Ulyxes volt a legékesszólóbb, miként ez igen gyakran kiviláglik Homérosznál az egész Odüsszeiában, és Ovidiusnál is a XIII. [könyv] nagyobb részében, ahol részletesen leírja az Ajax és Ulyxes közti, Achilles fegyvereiért folyó vitát, amelyben Ulyxes igen ravaszul ékesszólásával legyőzte a bátor Ajaxot, így a fegyvereket neki ítélték. A szerző tehát jól ábrázolja itt Ulyxes ékesszólásának hatásosságát, aki egy rövid beszéddel meggyőzte társait, lebeszélve őket a jövendő veszedelmek miatti félelemről, amelyet maguk előtt láttak, az átélt szörnyűségek elviselésével együtt.” (BENVENUTO: i. m. II, 290–291.) (Ford. Kasza Péter). Ld. még: MATTEO DI VENDÔME: *Ars versificatoria*, in: E. FARAL: *Les arts poétiques du XII^e XIII^e siècle*, Párizs, 1923, 123–125.

⁷⁸ A retorika középkori kultuszáról: E. R. CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, IV. és VIII. fejezet. Ld. még: F. MONTANARI: *L'esperienza poetica di Dante*, Firenze, 1959, 33.

⁷⁹ *Due studi danteschi*, Firenze, 1951, 48.

Tudni és haladni előre, ez jelenti azt, hogy emberek vagyunk, s nem vadállatok!⁸⁰

Laertiadész e beszéde, mint az összes többi is, eléri a kívánt hatást: s még most, a Pokol mélyén, az őt elnyelő láng kínzásában, a tanácsát követő társainak szomorú végét látva sem tudja elrejteni azt a nagy örömet, melyet fenséges ügyessége felett érez (a fölött a művészet fölött, amellyel elválasztotta egymástól Akhilleuszt és Deidameiát). Egy szó sem esik megbánásról, még árnyékát sem érzi annak, hogy hűséges társait romlásba vezette. Csak egyetlen dolog érdekli: beszéde rövid volt ugyan, de sikere minden reményét felülmúlta.⁸¹

„Ezeknél egyszerűbb, s egyszersmind ünnepélyesebb szavakban nem tudom, dicsérte-e már valaki, Dante előtt, vagy után, az emberi természet nemességét” – írja egy modern magyarázó, egyike a legfelkészültebbeknek a *Commedia* erkölcsi világát illetően, vagyis Pietrobono.⁸² „Hát így ismeritek ti Ulixést?”⁸³ Így ismerjük tehát? Az elvetemült buzdító, a szóban mester, Aeneas ellenpárja, a rossz tanácsadó, vajon most a legmagasztosabb igazságot mondaná?

„Jaj együgyű s túl balga, aki nem ismeri még az
álnok Ulixest, fortélyos adományt s a görög csejt.”⁸⁴

Egy görög szavainak nem adhatunk hitelt („félek, mert danaótól még adományt se fogadj el”): vajon elhiggyük most Odüsszeusz szavait, tudván, hogy beszéde mögött Geryon negédes mosolya rejtőzhet?

Ez alkalommal is, mint mindig, Odüsszeusz a legszentebb és legmagasztosabb igazságokat mondja ki, hogy egy helytelen cselekedetre buzdítson. Igaz, hogy átéltek ezer és ezer veszélyt, igaz, hogy már nem sok idő maradt hátra az életükből, s szent igaz, hogy

⁸⁰ Szavaiból kitűnik, de csak távolról, mert egy konkrét tapasztalat itt általános érvényű megállapítássá alakul, hogy Odüsszeusz itt arra utal, amikor maguk a társak éltek vadállati életet Circe szigetén. S még hányszor kellett Odüsszeusznak szemükre vetni bűneiket! Polyphemus epizódjában is Giovanni del Virgilio szerint: „[Ulixes] megvakítja Poliphemust, mivel elutasítja a bűnöket és az erényt ajánlja. Így megbosszulja azokat, akiket Poliphemus elragadott, mivel visszahozza őket a bűnökből az erényeket ajánlva nekik.” (F. GHISALBERTI: id. cikk, 99.) (Ford. Kasza Péter). Az antik mítosz ezen középkori perspektívái segítenek nekünk abban, hogy megértsük, hogyan jutunk el Homérosz Odüsszeuszából (és a latinból), akinek ékesszólása „mindig a jelenre irányul”, „látszólag jószándékú, csalárd módon azonban saját céljait szolgálja” (C. DIANO: *Forma ed evento*, Vicenza, 1960, 76.) Dante Odüsszeuszáig, ahol az ékesszólás nem egy közvetlen és konkrét előny szolgáltatásban áll (vö.: E. MARIANO: Il canto XXVI dell’Inferno, in: *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, 1962, 25.).

⁸¹ Laertiadész ezen dicsekvésére történő utalást ld: R. MONTANO: i. m. 155.

⁸² *La Divina Commedia*, L. PIETROBONO gondozásában, Torino–Catania, 1940, I, 325.

⁸³ Ez a szarkasztikus, s egyben keserű kérdés Laokoon szájából hangzott el (*Aen.* II. 44).

⁸⁴ *Achill.*, I. 846–847.

„nem születtetek tengni, mint az állat,
hanem tudni és haladni előre!”

A „születtetek” ige (olaszul: fatti foste, – *A ford.*) azonban tévedhetetlenül a teremtetést és a Teremtőt juttatja eszünkbe. A Szentírás pedig erre figyelmeztet: „Ezekén túl fiam, ne kutass.[...] Féld az Istent és tartsd meg parancsait! Mert ez minden embernek a kötelessége.” (Prédikátor könyve, XII. 13.)

Odüsszeusz, ahogy nem mondta meg Akhilleusznek, hogy ha Trójába megy, elveszti családját, sőt, életét, hanem a legmagasztosabb eszmék nevében beszélt, úgy most, bár tudatában van annak, hogy isteni parancsot szegnek meg, s talán többet is kockáztatnak, mint a fizikai halál, a „bölcst”, elfojthatatlan vágyától hajtva az erény nevében beszél,⁸⁵ s bolond vállalkozásra vezeti társait. Pontosan azért, mert erény csak az isteni parancsok betartásában lakozhat, s az emberi megismerés elé helyezett határok tiszteletében: „ne tudj többet, mint amennyi szükséges”.⁸⁶

Odüsszeusz beszéde, bár az emberi természet tökéletesítésének olthatatlan vágyából születik, végső soron nem más, mint hamis tanács,⁸⁷ ahogyan azt Buti is nagyon helyesen megfigyelte, pontosan azért, mert látszólag a leghelyesebb ideálokat magasztalja: „mert csalárd tanács az, amelyik a másik ember kárára van, de a jó látszata alá rejtőzik, hogy az ne tudjon ellene védekezni. Így tehát az történik, hogy ezek a gonosz emberek, akiket a világ bölcseknek tart, hamis tanácsokat adnak, s úgy tesznek, mint aki nagy rosszat olt ki s nagy jót cselekszik”⁸⁸.

S íme itt áll előttünk Odüsszeusz hajója, amint halad előre a végtelen Óceánon, sőt, baljósan száll az ismeretlen vizek felett, míg végül feltűnik a horizonton egy nagyon magas hegy: a földi Paradicsom hegye,⁸⁹ amelyről az ember kiűzetett, mert büszkeségében olyan tudásra vágyakozott – a jó és a rossz tudására – amely számára tilos volt.⁹⁰ Ennek bejáratában pedig egy angyal áll, tüzes karddal

⁸⁵ Vö.: vv. 21–22. „.....szorosabbra /vonom, okulva azon, amit írok, /lelkem fékét, ne menjen rossz utakra”.

⁸⁶ Sirák fia, VII. 17. Ez az alap gondolat a Biblia minden könyvében jelen van. Ld. még: JOHN OF SALISBURY: *Policraticus*, VII 3: „Nem az ad alkalmasabb embert az erényből fakadó valamennyi kötelesség számára, aki megzavarja az elmét, és mintegy az ész és értelem valamiféle zavara által elvakítja a tekintetet, hanem aki a lelket csillapítja, mintegy az alázat sugalmazójaként.” (Ford.: Kasza Péter). A „bölcesség kezdete az Úr félelme” vers (Zsoltárok, CX 9, Péld. I 7, Sirák fia, I 16, stb.) a középkor egyik legtöbbször idézett szakasza. (Valójában az eredeti héber nyelvű mondat pontosabban így szól: „A bölcesség kezdete Isten szeretete”).

⁸⁷ Sőt, W. B. STANFORD szerint (i. m.) pontosan emiatt a hamis tanács miatt vettetett Odüsszeusz a nyolcadik bugyorba. Vö. azonban: 58–63. sorok. Stanforddal sok helyen nem ért egyet M. M. ROSSI: Dante’s conception of Ulysses, in: *Italica* XXX (1953) 193–202.

⁸⁸ i. m. I. 673. és 675.

⁸⁹ Valóban, csak a Megváltó eljövetele után – ahogyan azt helyesen megjegyezte NARDI is: Dante e la cultura medievale, i. m. 159–160. – a hegy a bűneiket megbánó lelkek lakhelye lesz.

⁹⁰ Hasonló volt Lucifer bűne is (Par. XIX 46–48): vö.: B. NARDI: i. m. 95. skk.

a kezében, hogy őrizze azt: „Amikor az embert elüldözte, az Éden kertjétől keletre odaállította a kerubokat, és a fenyegető tüzes kardot, hogy őrizték az élet fájához vezető utat” (Ter. III. 24).

Ez a hegy, Isten parancsára, ahogyan Nardi is megjegyzi, az ember számára megközelíthetetlen volt. S az isteni igazságosság félelmetesen lesújtott az óvatlanokra.

Tragikusan végződik tehát az ének, mely egy Firenzéhez intézett, keserű és erőszakos szónoklattal kezdődött, mert a város büszkesége nem ismert határt; ez a tüzes kirohanás egy valódi baljós prófécia jegyeit hordja magán.⁹¹ A sötét kezdet ellenpontját az utolsó verssorban felvillanó isteni büntetés képezi.

Dante Odüsszeusza rossz tanácsadó, örökre arra van kárhozthatva, hogy egy tűznyelvben égjen.⁹² Mégis, óriásként emelkedik ki a Rondabugyrod kárhozottai közül: élesen s feledhetetlenül rajzolódik ki a Pokol mélységeinek borzalmi között, s megvan a maga tagadhatatlan nagysága. A rossz tanácsadók egyébként különböznek a többi csalótól, mivel: „a tolvajok csalárdsága a lélek roppant hitványságából fakad, a ravasz emberek csalárdsága viszont elméjük élességéből és szellemük rendkívüli szilárdságából ered: ezért a tolvajok lenézettek és megvetettek, eme fortélyos emberek azonban igen híresek és nevezetesek legalábbis az evilágban”.⁹³ Ilyen híres és elmés volt Odüsszeusz és Diomédész, „akik ezen a világon a legteljesebb bölcsességgel, okossággal, ékesszólással, és ravaszsággal rendelkeztek; de mindezeket az erényeket mindig csak rosszra és csalárdságra használták.”;⁹⁴ a költő pedig teljes mértékben átérzi az ékesszólás erejét és hatását, amely a görögök nagy művészete volt.

Még akkor is, ha család, s ha Vergilius, az igazi bölcs, nem rejtí véka alá a görög iránt érzett ellenszenvét, Odüsszeusz embersége nem ugyanaz, mint Vanni Fuccié, Alessio Interminellié, Capaneoé, Filippo Argentiié, Ciaccoé, vagy azé az em-

⁹¹ Vö.: a Kommentár Pokol XXVI. 9-hez írt jegyzetét, PÉZERD, i. m. Talán nem véletlenül említi Dante rögtön ez után ezt: „s mint az, kiért a medvék bosszút állnak”, vagyis az átkot, melyet egy próféta küldött az öt gúnyolókra, s az isteni bosszút, amely ezt rögtön követte is.

⁹² Az ellenpont (contrappasso) világos (vö. v. 89: „mintha nyelv volna, képes a szavakra”). „Ezért ábrázolja az ilyeneket allegórikusan tűzben. Ugyanis miképpen egyetlen szikrától egy egész város elpusztulhat a tűzvészben, ugyanúgy egyetlen szótól vagy egy tanácstól is”: PIETRO ALIGHIERI: i. m. 231. (Ford. Kasza Péter).

⁹³ BENVENUTO: i. m. II, 266; valamint GUIDO DA PISA: „A szerző a fortélyos cselekedetekről kíván értekezni, amelyek csiszolt elmék szüleményei [...] látta és tapasztalta ugyanis, hogy oly híres és kiváló fejedelmek, mint Ulysses, Diomedes vagy Guido de Montefeltro gróf, éppen saját éles elméjük miatt bonyolódtak fortélyos cselekedetekbe és család tanácsadásba.” (i. m. 517.). (Ford. Kasza Péter)

⁹⁴ GUIDO DA PISA: i. m. 523.

beré, „aki a nagy Lemondást tette gyáván”. Az olvasó ellenben rögtön összeköti őt Francescával, vagy Farinatával, vagyis azokkal az emberekkel, akikben Dante úgy tűnik, újraéli az emberség egy bizonyos vonását, s saját életének egy-egy szakaszát. Ez az, amit Dante hozzáadott a klasszikus források csaló és bölcs Odüsszeuszához; a vándorló tengerészhez, akiben a középkori allegorizmus jelképesen a „világ bölcsességét” akarta láttatni, vagy Fulgentius és Giovanni del Virgilio száraz etimológiai interpretációjához. Dante képes volt tehát a görögből egy velejéig igazi embert csinálni, akiben az emberi lélek egy része (de melyik része?) él; egy tragikus hőst, aki olyan tudásvágynak a szimbóluma, amely Dante szerint nem a jó célra irányul, ezért pusztulásra van ítélve: s alakja annál veszélyesebb, minél több igazi és emberi vonással bír. Ha úgy akarjuk, ez ugyanaz az elítélő álláspont, amellyel az Egyház még ma is elutasítja a modern filozófiák egy részét: ez azonban egy megszenvedett ítélet, mert a költő érzi, s nem is hallgatja el azt, ami az emberek szemében mindebből nagyszerű lehet.

Ennek az elgondolásnak az illusztrálására szolgál néhány kifejezés, amelyeket a Szentírásból szó szerinti fordításban idézünk, s amelyek a *Vendégség* utolsó két könyvében kitartóan felhívják az olvasó figyelmét a természet és az emberi tudás határainak tiszteletben tartására.⁹⁵ A *Vendégség* III. könyvében ezt találjuk (VIII. 2. vö.: Sirák fia, III. 22.): „A nálad magasabb dolgokat ne kérdezd, a nálad erősebb dolgokat ne kutasd, amely dolgokat Isten parancsolt, azokról gondolkodj, egyéb művét illetőleg ne légy tudnivágyó”. A IV. könyvben (XIII. 9.), ahol a téma többször is felmerül, Dante ezen erősködik: „Éppen ezért mondja Pál (Rómaiakhoz, XII, 3): följebb ne bölcselkedjék, mint ahogy kell bölcselkedni, hanem mértékkel bölcselkedjék”. „Ne bontsd el a régi határt, melyet csináltak a te eleid”(VII. 9, vö.: Példabeszédek, XXII. 28). Ezek a figyelmeztetések megvilágítják előttünk Odüsszeusz utazásának valódi jelentését, s egyben meg is magyarázzák a keserű következtetést: („Haj sírtam akkor és most újra sírok...”), melyet a költő a példázat elé kívánt tenni, nem utolsó sorban azért, hogy még jobban elgondolkoztassa az olvasót.

Az irodalmi és kulturális anyagon túl, amelyet Dante felhasznált az ének megalkotásakor, s az általános ideológiai okokon kívül, amelyek Odüsszeusz elítélésére indították, ez a dantei epizód különlegesen összetettnek tűnik. Pontosan azért, mert egy meghatározott történelmi kontextusba helyezhető: mert az új városállamok társadalmának gazdasága, s ebből következő gyakorlatias ideológiája legtökéletesebb kifejezőmódját abban a kereskedőben találta meg, aki

⁹⁵ Vö.: A. VALENSIN: L'Ulysse dantesque et les limites de la raison, in: *Etudes*, VIII, 1954 február, 165–181. U. BOSCO: La „follia” di Dante, in: *Lettere italiane*, X, 1958, 417–430. (Valamint a: *Dante vicino* c. kötetben Caltanissetta–Roma, 1966, 55–75.).

Flandriában, Némethonban, Angliában új piacokat hódított meg, s a misszionáriusok nyomdokait követve távoli földek felé tört, a megismerés új vágyától is hajtva. Dante ennek a történelmi pillanatnak a gyermeke, benne él, szereti vagy gyűlöli a városállamok világát, melyet ő – máshoz nem hasonlítható módon – különleges élelénsséggel rajzol meg előttünk főművében. Mindazonáltal még a skolasztikus filozófiára szegezi tekintetét, amely más időkben, más igények kifejeződéséeként született meg. Mégis, – saját, személyes és politikai élményeinek örvényébe merülve – keserűséggel telve sírja vissza Cacciaguida korát, élesen ostromozza saját társadalmát, mely „új népre, s hirtelen, könnyű haszonra” épül; szidja azokat, akik – ahogy azt az új gazdasági szerkezet megkövetelte – Franciaországba mentek s egyedül hagyták hitvesüket az ágyban. Ebben az epizódban Dante, vagy legalábbis részben, átéli és elgondolkodik a modern élet azon vágyain is, amelyek már az ő idejében benne voltak a levegőben, s később elkerülhetetlenül az ő vágyai is lettek: bár ezeket ő maga, poétikai és teológiai summájának írásában hatalmas erőfeszítéseket téve, teljesen belemerülve az elkeseredett küzdelembe kora negatív társadalmi szokásai ellen, soha nem akarta magára nézve elismerni. Az ellentmondások ezen kibogozhatatlan szövevényében születik meg Dante Odüsszeuszának hatalmas költészete, akit az író elítél, de ezzel egyidejűleg olyan eszmék példaképeként ismer el, amelyek már abban a társadalomban érlelődtek, amelyben ő maga is élt.

A Pokol XXVI. énekének bármilyen olvasata – legyen bár tisztán esztétikai vagy stilisztikai –, amely nem veszi figyelembe a feltevéseket, melyeket itt felvázolni próbáltunk, azt kockáztatja, hogy a dolgokból eredően történelem feletti⁹⁶ marad, tehát elmosódott és kevésbé kifejező.

(Giorgio Padoan: *Ulisse „fandi factor” e le vie della sapienza*. in: *Giorgio Padoan: Il pio Enea, l’empio Ulisse*. Longo Editore, Ravenna 1977., 170–200.)

Fordította: Tekulics Judit

⁹⁶ Vö. ide vonatkozóan: G. PETRONIO: *L’Inferno (Problemi di metodo)*, in: *Cultura e scuola*, 13–14, 1965, 375. és 377.

JOHN FRECCERO

Dante Odüsszeusza: az eposztól a regény felé

Az antikok számára a történelem egy biológiai modellt látszik követni. A civilizációk az életciklusok ritmusa szerint, az emberekhez hasonlóan követik egymást: minden dolog a születés és a halál örök váltakozásának van alávetve. Az idő körben jár, végtelen ismétlődésben. A sors könyörtelenségével szemben a túlélés egyetlen reménye, vagy legalábbis halvány árnya az ember számára a földi dicsőségben és a hírnévben rejlik.

Szent Ágoston szerint Krisztus eljötté gyökeresen változtatta meg e képet, mivel a történelem folyamatába egy teljesen új eseményt hozott. Az *Isten városának* tizenkettedik könyvében azt állítja, hogy mindörökre „széthasadtak a körök”. A Megváltó eljövetele szétvágta az idő körét, és megállapított egy biztos pontot, és ezzel az újbóli, örök esemény felé irányuló lineáris haladással átalakította a körkörös áramlást. Az idő így saját végpontja felé halad. Az idő beteljesedése pedig visszatekintve megadja majd a történelem egészének jelentését, ahogy a nyílvevő útja is csak a célbaéréskor kap jelentést. Krisztus eljövetele nem csupán az egyetemes történelmet változtatja meg gyökeresen, hanem az egyén történetét is, akinek élete immár nem egyszerűen a születést a halállal összekötő ív, sokkal inkább egy folyamatos előrehaladás a végcél felé, a halál felé, amelyben az élet elnyeri értelmét. Egyesek szerint ez az új, lineáris időfelfogás képezi a mi fejlődésről alkotott elképzeléseink alapját.

Nem fontos most, hogy helyes-e a fenti felosztás – mely szerint az idő állandó ismétlődés vagy haladás a végítélet felé – az az érdekes, hogy a történelem két, logikailag ellentétes modelljével állunk szemben. És a két történelemszemléleti modellnek két, hasonlóképp ellentétes narratív modell feleltethető meg, legalábbis abban az értelemben, ahogyan a művészet, noha idealizált formában, az emberi létezését ábrázolja. Homérosz *Odüsszeiája* például az utazás térbeli körkörösségével, úgy tűnik, implikálja az idő ciklikus folyamatát is. A különböző epizódok úgy kapcsolódnak össze, mint egy nyaklánc gyöngyei; eseménysorozatok követik egymást különösebb kapcsolat nélkül, és a hős életéből eltelik tíz év – Odüsszeusz elhagyja Ithakát, kalandokat él át, majd visszatér Ithakába. Egy epikus világban, ahol vannak ugyan nagy veszélyek és hatalmas csaták, ám nincsenek nagy kételyek, a hős jelleme ad értelmet a kalandok láncolatának. Lehetséges, hogy a hős nem tudja, hogy mit tartogat számára a sors, viszont nem lehetnek illúziói a végzettel, mint olyannal, kapcsolatban. És tudnia kell, hogy e végzet hogyan határolja be halandó létének minden mozzanatát. Noha az istenek egyszer jóindulatúak, másszor ellenségesek, viselkedésük előrelátható, és ugyanígy

egyértelmű, hogy milyen büntetést kap, aki megsérti őket. Megannyi csapás és katasztrófa, szörny és szirén áll is a hős útjába, a játék már a legelején eldőlt, és úgy az olvasót, mint a főszereplőt – akik már tapasztalatból bizakodóak a kaland elmaradhatatlan végkifejletében – inkább a „hogyan”, a kaland milyensége, semmint a „miért”, az eseményeknek teret adó univerzum oka érdekli.

Odüsszeusz utazását az ókor folyamán széles körben olvasták a ciklikus emberi idő térben leírt allegóriájaként. Hazatérése biztos alapul szolgált azoknak a platonikus és gnosztikus allegóriáknak, melyek az anyagi létezésen fölüllemelkedett lélek győzelméről és fokozatos, az eredeti szellemiség visszaszerzésére törekvő tökéletesedéséről szóltak. Odüsszeusz – élelméjűségének köszönhető – megtérése Ithakába, a történet legfontosabb eleme, és úgy értelmezték, hogy a mindenkori ember lelki odüsszeiájának legjelentősebb eseményét ábrázolja: a lélek, bizonyítva bölcsességét, visszatér égi hazájába, a filozófusok és hősök otthonába. Az emberi létezés egésze a kiinduló- és a végpont között bomlik ki.

Mint látható, semmi sincs távolabb a modern elbeszélői műfajtól, a regénytől, amelynek alapvető eleme az idő linearitása. Minden lineáris elbeszélés megfogalmaz egy kételyt, amely elég ahhoz, hogy kérdéssé tegye a regény egész világát. Amikor feltételezzük egy cél létezését, kérdéssé válik, hogy elérjük-e azt vagy sem. Erre mindaddig nincs válasz, amíg a történet végérvényesen le nem zárul. A végkifejlet megismerése hihetetlenül fontos, hiszen a játékszabályok nem egyszerűen a főhős jelleméből következnek. A főszereplő szabadsága és a törvények kiismerhetetlensége, melyeknek alá van vetve, azt eredményezheti, hogy megszakad a történet fokozatos kibontakozása, és pedig a narratív szükségszerűségtől teljesen idegen okok miatt. Az olvasó gyakran érez kísértést, hogy oldalakat ugorjon át, és eltekintsen az eposz tárgyát képező kalandoktól, s máris elérkezék az óriási izgalommal várt végkifejlethez. Persze az Istenben és a természetfelettiben való hit csökkenti a külsődleges eseményekkel kapcsolatos bizonytalanságot, de ez csak azt jelenti, hogy az izgalom egy másik szintre kerül, nem pedig azt, hogy megszűnik. A hálál immár nem az út csúcspontja, mert az lesz a kérdés, hogy mit jelent a minden történetet végérvényesen lezáró halál: üdvözülést vagy kárhozatot – középkori terminusokban. Keresztény értelemben a halál nem azért fenyegető mert az élet vége, hanem mert az élet legfontosabb pillanataként hasít bele az emberi felelősség szférájába. Mint a szintaktikai csend, amely lezárja a mondatot, és értelmet ad mindannak, amit előzőleg olvastunk, úgy a halál is a jelentés pillanata. Az idő megfordíthatatlan linearitása e jelentés hiányában is értelmezhető, amennyiben a végső pillanatok egyelőre homályba burkolóznak.

Lukács György szerint Dante egyszerre írta meg az utolsó eposzt és az első regényt: hidat vert a középkor és a modernitás között, nem csupán a műfajok, hanem a nyugati kultúra egészének történetében. Egyrészt kezdettől fogva tudjuk, hogy Dante története megnyugtató véget fog érni: a könyv elején a narrátor azt mondja: „én”, ami félreérthetetlen jele annak, hogy kalandjából visszatért, és elmesélheti nekünk történetét. Ugyanakkor a zarándok félelme az utazás során

és túlvilági bolyongása nem likvidálhatók, mint a leírás pusztá kellékei. Az utazó félelme fokozatosan enyhül, mígnem átalakul a minket kezdettől kísérő szerző bizakodásává. Ha egyszerű teológiai eposznak tekintjük az *Isteni Színjátékot*, akkor jelentéktelennek minősítjük a főszereplő átalakulását. Másfelől, ha valódi regényként definiáljuk, úgy a mű egyik legszembetűnőbb jellegzetességét hagyjuk figyelmen kívül: a szerző bizalommal teli hangját. Valójában eposz és regény, linearitás és ciklikusság egyszerre vannak jelen e műben, melyet mindig is – teljes joggal – különleges műfajúnak tekintettek.

Mint a homéroszi eposzban, Dante történetében is az emberi idő emblémájává lesz Odüsszeusz utazása, csakhogy itt a homéroszi történet a keresztény linearitás szemszögéből, tehát a halál perspektívájából kerül bemutatásra. Ezért szenved hajótörést és nem tér vissza Penelopé házába a dantei Odüsszeusz. Benvenuto da Imola elmondja, hogy Dante korában mindenki, még a tudatlanok is tisztában voltak azzal, hogy Odüsszeusz épen és egészségesen hazatért Ithakába; Danténál mégis meghal a Purgatórium hegyének közelében. Minden idők egyik leghíresebb legendájának e meglepő átfogalmazása, az emberi sorsról alkotott antik elmélet keresztény nézőpontból történő, elkerülhetetlen újraértelmezése. Mintha a költő elfogadta volna Odüsszeusz utazásának antik allegorikus olvasatát, miszerint az utazás az emberi idő térbeli ábrázolása; éppen ezért átirta magának az utazásnak a körkörösségét, és megfeleltette az emberi idő linearitásáról szóló új elméletnek. Odüsszeusz utazásának köre egy lineáris katasztrófába megy át, ami nem más, mint az eposzi kategóriák keresztény kritikája, vagyis az emberi hősiesség kritikája a túlvilág perspektívájából.

Mivel az epizódban a dantei utazás egyfajta ellentétét fedezzük fel, egy olyan problémával van dolgunk, amelyet Dante a legmesszebbmenőkig magáénak érez, noha a jelenetben a zarándok csöndesen hallgatja az elbeszélést. Az ulyssesi kaland egyértelműen a dantei utazás antik ellenpontjaként kerül bemutatásra; így az epizód egyrészt a *Pokol* egyik jelenete, ugyanakkor – sokkal inkább, mint bármely más részlet – egy állandó tematikus motívum, amelyre nagyon gyakran történik utalás a *Purgatóriumban*, de még az utazás utolsó szakaszában, a *Paradicsomban* is.

Dante költeménye egy metaforikus hajótöréssel veszi kezdetét egy hegy lábánál („És mint ki tengerről jött, sok veszéllyel, amint kiért lihegve...”), majd a tenger úgy jelenik meg, mint egy út, „melyen még élve senki sem jutott túl”. És amikor a vándor végül eléri a hegyet, melynek közelében Odüsszeuszt elnyelte a tenger, Dante így fogalmaz:

S mentünk aztán a pusztá partszegélyen,
amely hajózni sohse lát iránta
hajóst, ki megérné, hogy visszatérjen. (*Purg.* I. 130–132)

A vizet immár átszelheti az angyal hajója, amely a vezeklők lelkeit viszi a hegyhez. Úgy tűnik a leírás alapján, hogy a lélek visszatérhet ugyan innen, de csakis

abban az esetben, ha megtapasztalja az igazi halált és a feltámadást. Ez pontosan az, amit Szent Ágoston ugyanilyen szavakkal mond a *Boldog életről* című művében.¹

Most azt szeretném bemutatni, hogy Odüsszeusz tragikus halála miként válik a dantei hős megmenekülésének ellenpontjává. Ebben az értelemben a költemény egy olyan embernek az élettörténete, aki már a vízbefulladás közelében állt, de valahogy sikerült megmenekülnie, pontosan azért, hogy elmondhassa kalandját. Más szóval, a lélek *morphosis*-a – Odüsszeusz körszerű utazása az igazság meghódításáért – a dantei költeményben átalakul: *metamorphosis*, halál és feltámadás lesz. Odüsszeusz tengeren lelt, kiút nélküli halálát és Dante új, a halálban és az azt követő feltámadásban kapott kereszttségét, az választja el, hogy Krisztus, vagyis a kegyelem megjelent a történelemben, ami annyit jelent, hogy Krisztus beköltözött az emberi lélekbe.

A Dante által elmondott történetben, miként az irodalmi hagyományban is, Vergilius Aeneasa a közvetítő a homéroszi Odüsszeusz és a dantei zarándok között. Utóbbi úgy indul útnak a *Pokol* első énekében, hogy túlél egy metaforikus hajótörést egy hegy közelében, vagyis éppen azon a helyen, ahol Odüsszeusznak beteljesült a végzete. Mármost, Aeneas utazása is egy hajótöréshez nagyon hasonló eseménnyel indul; tehát Danténak tudnia kellett, hogy olvasói számára csakis az isteni beavatkozás („Valaki így akarta”) szolgálhatott magyarázatul a *Színjáték* Odüsszeuszának halála és az *Aeneis* első énekében partot érő vergiliusi hős sorsának különbözőségére. Robert Hollander, aki nemrég a vergiliusi eposz segítségével elemezte a *Pokol* első jeleneteit, arra hívta fel a figyelmet, hogy a két szöveg – komoly stílusbeli különbségük ellenére – jelentős párhuzamokat mutat.² Az isteni gondviselés természetesen azért választja ki Aeneast és társait, mert ők lesznek Róma alapítói. Ám a vergiliusi gondviselés nem terjed ki az egyén sorsára, az alapítók ugyanúgy halálra vannak ítélve, mint bárki más. Egyedüli vigaszukat Róma kollektív fennmaradásában kereshetik. Visszatérve a kiindulópontunkat jelölő kettősséghez, azt mondhatjuk, hogy Vergilius csak Rómát emeli ki az eposzi sors ciklikusságából. Aeneas útja lineáris ugyan, ám alászállása a poklokba nem az üdvözüléssel végződik, hanem azzal, hogy Anchises komor hangon emlékezteti a végzetre, amelynek lesznek még áldozatai:

... – jertek, legyen itt lilium, tele kézzel
és vérszínű virág, hadd hintsem szét unokámnak,
hogy lelkét e hiú végtisztesség,
némileg engesztelje... (*Aeneis* VI, 883–886)

¹ vö.: J. FRECCERO, *Dante. The poetics of Conversion*, Cambridge, Harvard University Press, 1986. (1. fejt.)

² R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's „Commedia”*, Princeton, Princeton University Press, 1969. 76.

Nem kétséges, hogy a dantei pokoljárás modellje Aeneas túlvilági alászállása volt. A különbség a két költői mű túlvilág-ábrázolásában keresendő. A vergiliusi túlvilágot egy hasonlattal jellemezhetjük, amely talán a leghíresebb klasszikus megfogalmazása az emberi sorsok örök körforgásáról szóló elméletnek. Amikor Aeneas és vezetője a Styx-en készülnek átkelni, a várakozó lelkek sokasága az emberi generációk és a lehulló falevelek homéroszi párhuzamát juttatja a költő eszébe:

És a folyam fövény-ágya felé tódulnak az árnyak,
 férfiak és nők lelkei, elhunyt nagyszivű hősök
 és fiuk és hajadon lánykák sokasága, meg ifjak,
 kiknek teste szülőik előtt hamvadt el a máglyán:
 mint koraösszel, az első fagyra lehullik az erdön
 ezrével minden falevél, vagy mint a madárhad
 tengeren át ha eléri a szárazföldet, a forróbb
 tájat a tél zordsága elől – úgy szálltak e lelkek. (*Aeneis* VI, 305–312)

A homéroszi hasonlat átvétele azt támasztja alá, hogy Aeneas egyenes vonalú és Odüsszeusz körszerű utazásának különbsége ellenére, a két költő elképzelése az emberi sorsról egybeesik. Róma örök ugyan, de minden ember, így maga a költő is, egyazon sorsra jut: halálra. Az elégikus hang csak egy rövid, igaz intenzív pillanatra emeli ki a költőt, aztán vissza kell térnie a közös körforgásba; s ez azzal jár, hogy az individuum halála a közösség érdekeit szolgálja. Az egyén egyetlen vigasza, talán, a közösség fennmaradása. Drámai megfogalmazásban ugyanez a szituáció köszön vissza a dantei Vergilius alakjában, aki képes ugyan mások számára megvilágítani az utat, de képtelen magán segíteni. Róma története *praeparatio* a kereszténységre, ahogyan Vergilius alakja költői *praeparatio* Dante számára, és a költemény fiktív világában egyetlen jutalma abban áll, hogy az utazás ideje alatt kiszabadul a Limbusból, ahogyan a történeti Vergilius is valószínűleg kikerült az idő ciklikus áramlásából, amíg eposzát írta.

A *Színjátékban* Vergilius mint költő áll Dante és Odüsszeusz között, és költői minőségében szólítja meg az utóbbit. A két antik árny a találkozás első pillanától ugyanazt a nyelvet beszéli. Dante kérdéseket szeretne feltenni az Odüsszeuszt és Diomedészt rejtő lángnyelvnek, de Vergilius ezt nem engedi:

Tudom, mit kívánsz tudni, és szívesen
 fogok velük magam beszélni. Hagyj hát,
 hogy nyelvedért a görög meg ne vessen. (*Pok.* XXVI, 73–75)

A „beszélni” igének ebben a kontextusban nincs sok köze a „nyelv”-hez, noha néhány régebbi kommentátor egyszerű és naiv interpretációja szerint azért beszél inkább Vergilius, mert Dantéval ellentétben, ő ért görögül. A dantei szöveg

bizonyítja, hogy egy ilyen olvasat csakis félreértésen alapulhat, hiszen a következő énekben Guido da Montefeltro – aki valószínűleg meghallott egy pár szót, amikor Vergilius elköszönt Odüsszeustól – nem csupán megértette a beszélgetés nyelvét, de még azt is meg tudta állapítani, hogy lombárd dialektusban beszéltek:

...Te kit megszólítok tüzemmel
s ki társamhoz imént lombardi szóval
mondjad, hogy: többet nem zavarlak; menj el. (*Pok.* XXVII, 19–21)

Más szóval, Vergilius és Odüsszeusz nyelve inkább egy közös stílus, az antik eposz magasztos stílusa, és ennek szépségét nem tudja értékelni a pokolbéli közönséges társaság, melynek nyelve a *Színjáték sermo humilis*-e. Ugyanez a következtetés vonható le Vergilius szavaiból is, amikor nem méltatja válasza Guidót, és így szól Dantéhoz: „Beszélj te, ez hazádból való.” (*Pok.* XXVII. 33.)

Mivel Guido és Odüsszeusz vétke tulajdonképpen azonos, Vergilius megvetése bizonyos értelemben Dante szigorú ítéletét fejezi ki, mellyel kora hamis tanácsadóit, azon belül is a pápai udvar cselszövőit sújtja. A két jelenet azt sugallja, hogy míg az antikvitásban a hamis tanácsadókra is jellemző volt egyfajta hősi nagyság, valamiféle emberi tartás, addig a XIV. század cselszövőinek nemtelen hitványsága méltó Vergilius megvetésére. Ugyanakkor azonban Dante a végső-kig próbálja mélyíteni a Guido és Odüsszeusz közötti párhuzamot: sorsuk ábrázolásakor a hajós metaforáját hívja segítségül.

De amikor már a vénség elért,
mikor a vitorlát bevonni illik,
s összegöngyölni a hajókötélt,
mikor undort kelt, ami máskor izlik,
jaj, gyónni, bánni kezdtem, azt remélve,
hogy még előttem üdv kapúja nyílik. (*Pok.* XXVI, 79–82ű4)

Az igazi, hatalmas különbség Odüsszeusz és Guido között nem testi bűnükben, nem is nyelvükben keresendő, hanem egyszerűen a stílusukban.

Vergilius beszédmódja az Odüsszeusszal folytatott beszélgetésben egy retorikailag jól megszerkesztett stílus: egy antitezist tartalmazó hagyományos *apostrophiával* indít, majd azonnal egy *captatio benevolentie*-be torkollik: „Ó ti, egy tűzben egyesítve ketten! / ha örömet tehettem nektek élve, / ha bármilyen kis örömet tehettem / nagy versemben... (*Pok.* XXVI. 79–82) Odüsszeusz lángnyelve is hasonló tragikus és szónoki hévvel parázslík, és amikor társaihoz fordul, ő is a hagyományos *captatio*-val kezd, hogy a kisebb retorikai fogásokon túl, legalább egy híres vergiliusi alakzattal éljen. Odüsszeusz társaihoz intézett szónoklata természetesen példaként állt Aeneas előtt, amikor ő szólt embereihez az *Aeneis* első

énekében. („Kedveseim...”; *Aeneis*, I. 198–207) David Tompson állítása szerint³, Dante – feltehetőleg Macrobius egyik jegyzete alapján – tudta, hogy Aeneas beszédének modellje az eredeti homéroszi szöveg volt. Vagyis Dante Odüsszeusz eredeti beszédét próbálta újrafogalmazni, amennyire ez lehetséges volt egy olyan ember számára, aki a homéroszi szöveget egyáltalán nem ismerte. Tény viszont, hogy a *Színjáték*ban szereplő Vergilius és Odüsszeusz retorikája között első pillantásra nincs lényegbevágó különbség.

Csakhogy Odüsszeusz úgy jelenik meg, mint anti-Aeneas – (noha Aeneas-ra csak utalás történik) –, mert hiányzik belőle egy elengedhetetlen erény; a *pietas*:

se kis fiam, se vénségtől elernyedte
atyám, se nőm, akinek örömére
őriznem kellett köteles szerelmet,
le nem győzhetett... *Pok* XXVI. 94–98.)

Odüsszeusz retorikájának legfőbb jellegzetessége a haszonelvűség; célja, hogy lehetségesnek tűntessen fel egy hősi vállalkozást, minden erkölcsi aggály nélkül. Beszédében úgy buzdítja társait, hogy csakis emberi mivoltukra hivatkozik:

Gondoljatok az emberi erőre:
nem születtetek tengni, mint az állat,
hanem tudni és haladni előre. (*Pok*. XXVI, 118–120)

Ezzel ellentétben Aeneas Róma megalapításának perspektíváját tárja emberei elé, amely vigaszt nyújthat az egyéni szenvedésekre. Az *Isteni Színjáték*ban, miként a vergiliusi eposzban is, Aeneas olyan emberként jelenik meg, akinek történelmi küldetéséről az idők kezdetén határoztak, és közvetlenül Isten választotta ki e hatalmas feladatra. Alászállása a poklokba, ahogyan Dantéé is, a mennyekben dőlt el, nem pedig hősiességének következménye.

Az Aeneas alázata és Odüsszeusz gőgje közötti ellentét részben a retorika szerepének görög és latin elmélete közötti ellentétet tükrözi. A *De Inventione* egyik helyén Cicero olyan szavakkal mutatja be az erkölcstelen szónokot, melyek ugyancsak hasznosak Odüsszeusz alakjának elemzésekor:

Postquam vero commoditas quaedam, parva virtutis imatrix, sine ratione officii, dicendi copia consecuta est, tum ingenio freta malitia pervertere urbes et vitas hominum labefactare assuevit.

³ D. TOMPSON, Dante's Ulysses and the Allegorical Journey, in: *Dante Studies*, 85 (1967) 33–58.

Úgy tűnik, Dante osztja Cicero véleményét az ékesszólás társadalmi szerepéről, és elítéli Odüsszeuszt, hiszen arra törekedett, hogy egy „néptelen világban”, egy tőle független és elérhetetlen tudást és erényt megszerezzen.

A gondviselő történelem menetét az *Isteni Színjátékban* – de az *Aeneisben* is – a nap kelet – nyugati pályája ábrázolja. Amennyiben ez a történelem lineáris folyása, úgy a gőgös, aki önhittségében át akarja hágni a történelmet és a kegyelmet, mindenképpen hajótörésre van ítélve, még Penelopé karjaiban is. Más szóval az *Isteni Színjátékban* Odüsszeusz utazása ugyanannyira „valóságos”, mint Dante utazása: a test útja, amely a lélek útját ábrázolja. Ha nem így lenne, akkor nem értenénk, hogy Odüsszeusz alakja miért válik Dante számára morális *exemplum*-má, éppen az ének elején:

Haj sírtam akkor és most újra sírok,
s rágondolván, mit láttam, szorosabbra
vonom, okulva azon, amit írok,
lelkem fékét, ne menjen rossz utakra, (*Pok.* XXVI. 19–22)

Nem lehet véletlen, hogy a dantei költészet éppen az előző énekben ért a virtuozitás csúcására, amikor a rablók kettős átváltozását mutatta be. Dante itt költői képességeit fitogtatta, először túl akarta szárnyalni Lucanust és Ovidiust; később megbánta ezt, hiszen engedte, hogy elragadja a hév. Ezért az Odüsszeusz-jelenet úgy áll előttünk, mint egy önreferenciális, morális *exemplum*, de úgy is, mint egy különlegesen kimért és megszerkesztett költői leírás, amely egyszerre helyteleníti és utasítja el azokat a poétikai megoldásokat, melyek áthágják a költemény didaktikus jellegéből következő határokat. Dante önmagának szóló figyelmeztetése ugyanakkor egy újabb bizonyítéka annak, hogy Odüsszeusz alakja nem kevésbé szimbolizál egy írásművészetet, mint egy lelki beállítottságot.

A hajózás képe gyönyörűen foglalja metaforába egyrészt a tudat utazását, másrészt az írásművészet kibontakozását. Éppen a kép metaforikus megjelenítése tudatosítja a már előzőleg megsejtett szoros analógiát Odüsszeusz és a főszereplő Dante alakja között. Már jó néhány példát láttunk, melyekben a hajózás képe szimbolizálta a zarándok utazását, de hasonlóképp egyértelmű, hogy a *Purgatórium* és a *Paradicsom* bevezető énekeiben az írás metaforájává válik ugyanez a kép. Ezzel Dante egy – Curtius által már részletesen elemzett⁴ – epikus toposzt elevenít fel. Az értelem (*ingegno*) „hajója” a Purgatóriumban „emeli a vitorlát” (*Purg.* I. 1–2), éppen abban a pillanatban, amikor a zarándok a hegy lábainál eléri a partot. Az „értelem” terminus összekapcsolja az utazást és a költeményt, hiszen bizonyos értelemben mindkettő mentális kaland. Mélyebb értelemben az

⁴ E. R. CURTIUS, *European Literature and Latin Middle Ages*, New York, Harper and Row, 1953, 128–130.

utazás maga a költemény, legalábbis ha elfogadjuk, hogy a zarándok végső célja a költővé válás. Az Odüsszeusz-ének elején Dante éppen az értelemre való hivatkozással vezeti be Dante a jelenetet: „e più lo 'ngegno affreno ch'i non soglio” (Pok. XXVI. 21).⁵

Ezért, de egyéb okok miatt is, biztonsággal kijelenthetjük, hogy Odüsszeusz alakja a *Színjátékban* – túl látszólagos történetiségén – egy öninterpretációra ad alkalmat. Miként Bruno Nardi sugallta, a jelenetben egy visszatekintő önvizsgálatról van szó, melyben Dante önmagát, mint költőt és mint embert elemzi. Viszszapillant arra a pontra, amikor bizalommal és *értelemmel* hajóra szállt, és megkezdte a soha be nem fejezett *Vendégség* írását. És a mű elején kimondta, hogy „minden ember természetesen vágyódik a tudásra”, valamint, hogy a „végső tökéletesség” a tudomány meghódításában rejlik.

Így tehát Odüsszeusz a zarándok életének egy pillanatát jelképezi. Másrészt, a megváltás történetének általános kontextusában, vagyis a megtérni vágyó lélek történetében, a kegyelem befogadására készül Dante első, katasztrófális végkiemenetelő próbálkozását szimbolizálja: Odüsszeusz egy tévútra kalauzoló vezető, még a Vergiliusszal való találkozás előtti időből. Függetlenül attól, hogy mennyire megalapozott ez a feltevés, mindenesetre meggyőzően magyarázhatjuk vele az ulysseesi alak nagysága és a pokolbéli elhelyezésében megmutakozó szigorú dantei ítélet közötti feszültséget.

Odüsszeusz hajótörése és Dante megmenekülése közötti távolság, vagy – elhagyva a metaforát –, a *Vendégség* és a *Purgatórium* közötti távolság mértékét a pokolraszállás világítja meg. Ez az alászállás a költeményben bemutatott világban szó szerint is értelmezhető, de képletesen is igaz, amennyiben az önmagunkba – *intra nos* – való alámerülés alapvető feltétel, ha el akarjuk érni a minden ember által vágyott transzcendens jellegű tudást. A pokolraszállás egy olyan utazás, amelynek nem lehet nekivágni vezető nélkül, és ebben az esetben is Vergilius alakja érzékelteti Dante kora és az Odüsszeusz alakjában megtestesülő, a keresztény fordulat előtti kor távolságát.

Mondtam már, hogy a Odüsszeusz és Vergilius ellentéte a költeményben nem nyelvi jellegű, hanem abból ered, hogy egy többé-kevésbé azonos retorikának eltérő szerepet tulajdonítanak. Irodalmi kifejezésekkel élve, Odüsszeusz az az ember, akinek nagysága meghatározza az eposz kibontakozását, míg Aeneas nagyságát – mivel tetőtől talpig áthatja – az isteni gondviselés határozza meg. Az *Odüsszeiában* a történelem és az egyes ember sorsa is körkörös pályán mozog, miközben a vergiliusi eposz pátosza abban áll, hogy különbséget tételez Róma egyenes vonalú fejlődése és az évszakok örökké tartó, ciklikus ismétlődésének mintájára értelmezett emberi sors között. A keresztény idő mindkét kört szét-

⁵ „...szorosabbra / vonom lelkem fékjét... (Pok. XXVI. 20–20) Az „ingegno – értelem” terminust Babbits itt *léleknek*, a Freccero által idézett purgatóriumi helyen pedig *elmének* (Purg. I. 1–2) fordítja. A tanulmány világos logikai menete követeli meg, hogy itt az eredeti szöveget idézzük. (M. N.)

zúzza: a történelem és az egyéni sors egyazon linearitását hangsúlyozza. Itt az idő, hogy visszatérjünk ahhoz a kérdéshez, hogy Danténál miként alakul át e körkörösség, vagyis az emberi létezés antik szemlélete. Láttuk már, hogy Odüsszeusz alakját hogyan értelmezi át Aeneas *pietas*-a. Most azt kell megvizsgálunk, hogy Aeneast miként váltja fel a dantei költeményben az új Aeneas új alteregója.

Fentebb, a vergiliusi pátosz bemutatásakor a Homérosztól kölcsönvett (*Iliász*, VI, 146), „lehulló falevél” – hasonlatot idéztem, amellyel megkezdődik Aeneas Styx-en túli utazása. Mármost Dante is átveszi ezt a hasonlatot, és akkor mondja el, amikor a zarándok az Akheron folyón készül átkelni. Ezzel Dante azt sugallja olvasójának, hogy van egy fontos strukturális kapcsolat a vergiliusi eposz és saját költeménye között.

Come d'autunno si levano le foglie
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
vede a la terra tutte le sue spoglie,
similmente il mal seme d'Adamo
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni come augel per suo richiamo.⁶

Homérosznál és Vergiliusnál az volt a hasonlat célja, hogy bemutassa azt a rengeteg embert, akik kénytelenek elviselni a természet könyörtelen törvényét – nemzedékek születnek és meghalnak, követik egymást, mint a falevelek. Úgy tűnik, Dante egyértelműen elveti ezt a megközelítést, legalábbis ezt sugallja a két tercina egy-egy határozói szerkezete „l'una appresso de l'altra” (113. s.) és „ad una ad una” (116.s). Miközben az eredeti hasonlat az elhunytak hatalmas számát helyezte a központba, itt a perspektíva hirtelen megváltozik. A költő azt követi, hogy miként szakadnak le az ágról az egyes levelek. Az új, dantei hasonlat arra helyezi a hangsúlyt, hogy ez az elhullás, miközben megmarad kollektív jelenségnek, egyszerre egy egyéni sorsot is jelöl. Ez pedig egy nyelvtanilag döntő konklúzióhoz vezet: „fin che 'l ramo vede a la terra tutte le sue spoglie” (114–115 ss.) Az ige (vede) a faágot személyesíti meg és ezzel új nézőpont jön létre, amely nem volt jelen a nagy epikus költők hasonlataiban. Továbbá a *spoglie* (meztelen) kifejezés azt jelzi, hogy amikor az ág elveszíti leveleit, akkor sokkal többről van szó, mint az őszi levelek elkerülhetetlen lehullásáról. Ha az ág, minden bizonnyal fájdalommal, nézheti saját leveleit, úgy ez azt is jelenti, hogy ennek nem kellett volna szükségszerűen bekövetkeznie. Röviden: az Isten fája örökzöld.

⁶ Pok. III. 112–117. „Mint ősszel a levél elhagyja fáját, / egymás után leválva, míg az ág / a földön látja az egész ruháját: / Ádám rossz magva úgy veti magát / egyenkint a partról, mint madár, ha / meghallja a madarász cselszavát...”

A visszaható igék (*si levano, gittansi*) használatában a dantei leírás követi ugyan Vergiliust, de úgy tűnik, ezt saját céljainak megfelelően teszi. Dante azt próbálja mondani, hogy ha az Isten fájától való elszakadás egyfajta végzet, akkor ez egy szabadon választott végzet. Mint a tragédia, úgy Vergilius elégikus hangja is disszonáns a keresztény kontextusban, hiszen a levelek maguk döntenek úgy, hogy elszakadnak az élet fájától. Úgy látszik ez az igazi a különbség Vergilius és Dante túlvilági bevezetőjében. Másrészt, a két hasonlat a halál két fajtáját írja le: a Vergilius által bemutatott halál a dantei világban megfelel az „első halálnak”, a test halálának. Az új hasonlat viszont a „második halálra”, a lélek halálára utal. (Pok. I. 117) Az *Inferno*ban a halál egy választás következménye, nem pedig végzet, ráadásul egy visszafordíthatatlan pusztulás. Ezért a leveleknek még az a biológiai vigasz sem adatik meg, hogy eljön majd egy kollektív tavasz.

Utalni kell itt röviden arra, hogy a halál két típusának elkülönítése azt szolgálja, hogy megértsük a különbséget Odüsszeusz természetes halála, (ez Dantét egyáltalán nem foglalkoztatja), és a Dante által kitalált, hajótörésben lelt halála között. Az első egy pusztán biológiai tény, ami a testet érinti. Ám a második a lélek hajótörése, ami minden pillanatban bekövetkezhet, de meg lehet menekülni előle, mindaddig, amíg van élet és van kegyelem. Talán ez magyarázza, hogy Vergilius miért egy bizarr körmonddal kérdezi Odüsszeuszt halálának részleteiről:

...ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi.⁷ (Pok. XXVI. 83–84)

Vergilius használt már egy hasonlóan furcsa passzív szerkezetet az első énekben is, amikor kijelentette, hogy az „imperador che la su regna, /.../ non vuol che 'n sua città per me si vegna”⁸ (Pok. I. 124–126) A passzív szerkezet mindkét esetben az isteni előrerendelést tudatosítja. Továbbá a *perduto* (elveszett) kifejezés egy pleonazmus lenne, ha itt egyszerűen a testi halálra történe utalás. Ám Vergilius kérdése („hogyan haltál meg, miután már elvesztél”) minden valószínűség szerint Odüsszeusz elkárhozására vonatkozik. A vízbefulladás – miként az egyházatyák tanítják Szent Ambrus óta –, csak előképe az igazi halálnak.

Visszatérve a Vergilius hasonlatának dantei átfogalmazására, ki kell kiemelni, hogy a változtatások az idősíkok eltolódását látszanak jelképezni. Az organikus természet ciklikus ideje a lélek lineáris idejévé alakul. A perspektíva is változik: az elégiát a teocentriskusság váltja fel, s a csalódottan, de költői fogékonysággal és éles elmével szemlélt történelem átalakul az örökkévalóság transzcendens formájaként felfogott történelemmé. A párhuzam alapja is átalakul: Vergilius a lelkek szinte végtelen számát hasonlítja a lehulló falevelekhez: „quam multa”; Dantét

⁷ ... szóljon az egyik, / milyen tájra vonult meghalni félre?

⁸ „Mert a Császár, kinek fenn áll hatalma, /.../ nem engedi, hogy nyúlva birodalma.”

ellenben a lehullás módja érdeklí – „come”. A dantei hasonlat a vízszintes mozgást – a folyón való átkelést – a levelek lefelé irányuló mozgásához hasonlítja, és ezzel azt sugallja, hogy az átkelés lelki értelemben valójában „elhullást” jelent. Ez egy olyan változtatás, ami egy kevésbé tehetséges költő keze alatt az eredeti szöveg durva költői megsértése lett volna.

A hasonlat utolsó része ismét a személyes választásra helyezi a hangsúlyt, és pedig merészen és eredeti módon. Ha visszatérünk a vergiliusi hasonlathoz, azt látjuk, hogy a madarak vándorlása készíti elő az évszakok ciklikus ismétlődésének témáját. „... aut ad terram gurgite ab alto / quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus / trans pontum fugat et terris immittit apricis” (*Aeneis*, VI. 305–307). A madarak repülése és lélek szárnyalása közötti párhuzamot nem csupán átveszi Dante, de ez a hasonlat lesz az alapja a költemény néhány megdöbentő képének. Csakhogy nála a repülés nem úgy jelenik meg, mint az évszakok változását követő ösztönös helyváltoztatás: „come augel” – írja Dante – „per suo richiamo”⁹ (*Pok.* III. 117). A középkori sólyomvadászat terminológiájából kölcsönzött kifejezések nagyon pontosan érzékeltetik, hogy a madarak repülése egyszerre ösztönös és akaratlagos. Amikor a madár megindul a hangra, egyrészt engedelmeskedik ösztöneinek, ugyanakkor válasza méltatja a madarász cselszövéseit, vagyis helytelenül él természetes hajlamaival. A hasonlat arra emlékeztet, hogy minden pokolbéli bűnös úgy nyeri el végső büntetését, mint Odüsszeusz, vagyis egy „bolond repülés” eredményeként (*Pok.* XXVI. 125).

Így tehát, Vergilius vezetői szerepének első pillanataitól világosan érzékelhető – még a legapróbb részletekben is – az *Aeneis* és az *Isteni Színjáték* költészete közötti különbség. Amikor Vergilius vezetői küldetése véget ér, az átalakulás drámaivá és végérvényé válik. Az *Aeneis* hatodik énekében szól talán a legmagasztosabban a vergiliusi pátosz, a híres *tu Marcellus eris* passzusban, ahol még Róma örökkévalósága sem képes vigaszt nyújtani a korai halál miatt érzett emberi fájdalomra. Vergiliusnál a gondviselő történelem megválthatja ugyan a világot, vagy legalábbis békét hozhat rá, ám a költő fegyvertelen a halállal szemben, és nem tehet mást, minthogy szórja a gyász bíborszín liliomait: „Manibus, date lilia plenis” (*Aeneis*, VI. 883) Mármost, ez az *Aeneis* egyetlen sora, melyet Dante szó szerint idéz az *Isteni Színjáték*ban. Csakhogy várakozásainkkal ellentétben ezt nem akkor teszi, amikor lezárul a pokolbéli utazás, hanem a *Purgatórium* végén. Az angyalok éppen e szavakat éneklék, hogy a Feltámadás fehér liliomaival üdvözöljék Beatrice visszatérését a korai halálból.

A tanulmány elején az emberi idő és a narratív struktúrák lineáris és ciklikus formája közötti distinkció bevezetését javasoltam, és azt állítottam, hogy a dantei költeményt egyik modell sem tudja leírni, mert mindkettő jellemző rá. A zárán-dok bizonytalan és problematikus nézőpontja nehezen átalakul: megjelenik –

⁹ „...mint madár, ha / meghallja a madarász cselszavát.”

regény terminusaival élve – a végesség perspektívája. E vég a zarándok halála és történetének befejeződése. A vég ugyanakkor egy új kezdetet is jelöl, hiszen a minket kezdettől kísérő költő születését jelzi. A kalandnak is megvan a maga körkörössége: a költő hangja ott ér véget, ahol elkezdődött. A kereszténység központi misztériumában van a regény/eposz kettősség feloldása is, jobban mondva ott lenne, ha megfelelő módon ki lehetne fejezni. De a ciklikusság és a linearitás szintézisét senki sem képes bemutatni, miként a kört sem tudja senki négyyszögesíteni:

Miként a mérnök, ki a kört szeretné
megmérni, töpreng, hogy titkába lásson,
de mérő elvét hasztalan keresné. (*Par.* XXXIII. 133–135)

(*John Freccero: L'Ulisse di Dante: dall'epica al romanzo. in: J. F.: Dante. La poetica della conversione. Mulino, Bologna 1989., 195–210).*

Fordította: Mátyus Norbert

HOFFMANN BÉLA

Határon innen és túl
Az Ulyxes-monológ interpretációs kérdései

„Szívet kell cserélned, nem égboltot”
Seneca

Aligha van a *Színjátéknak* még egy passzusa, amely egymással olyannyira el-lentétes – s már-már a személyes sértettség méltatlan hangjaival is átszótt – interpretációkat váltott volna ki a dantológiában, mint a *Pokol* XXVI. éneke, vagyis az ún. Ulyxes-epizód. Az egyik sarkalatos álláspontra már maga az „epizód” terminus is fényt vet, amennyiben jelzi, hogy a szereplő által előadott történet nem, vagy csak igen lazán kapcsolódik mindazokhoz a bűnökhöz, amelyeket elkövetett, s amelyek miatt a csalók körében, a hamis tanácsadókat marasztaló bugyorban kényszerül szenvedni. E megközelítés szerint a hős történetében a pogány ember szépséges megismerésvágya és szükségszerű „zátonyra futása” elevenedik meg, miközben az előadás maga mindvégig mentes marad a beszélő én személyiségének bármiféle torzulásától.¹ Alighanem ebből sarjadtak azok az értelmezések, amelyek Ulyxesben a felfedező, a reneszánsz ember előképét,² a *humanitás* hőstét³ látják. Az értelmezések másik csoportja azon nézet köré szerveződik, amely a hamis tanácsadás bűne és az utolsó utazás között igencsak szoros kapcsolatot tételez fel, s amely szerint a szónoklat retorizáltsága éppen a csalárd-ságot rejti el.⁴ A harmadik megközelítésmód képviselői⁵ a Herkules-oszlopain való túlhaladásban – mutatis mutandis – a gőgöt, a luciferi lázadást s az eredeti bűn megújítását mint Ulyxes büntetésének legfőbb okát látják.⁶

¹ M. FUBINI, *Due studi danteschi*. Sansoni, Firenze 1951, 33.; M. BARBI, *Con Dante e coi suoi interpreti*. Le Monnier, Firenze 1941, 107–116.

² B. NARDI, *La tragedia di Ulisse*. in: B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*. Laterza, Bari 1942, 94.; F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura*, Laterza, Bari 1925, I. köt. 183. Sallay Géza álláspontját vö. in: BÁN IMRE, *Dante tanulmányok*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest 1988, 137.

³ KARDOS TIBOR, *Dante a középkor és a renaissance között*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1966, 84–86.

⁴ G. PADOAN, *Ulisse „fandi factor” e le vie della sapienza*. in: G. PADOAN, *Il pio Enea e l'empio Ulisse* Longo Editore, Ravenna 1977, 186–187. és alább.; K. VOSSLER, *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata*. Laterza, Bari 1927, 111.

⁵ B. NARDI, i. m. 86.; FR. BUTI, *Commenti sopra La Divina Commedia* (per cura di C. Giannini), Fratelli Nistri, Pisa 1858, 681.; BÁN IMRE, *Dante Ulyxese*. in: BÁN IMRE, *Dante tanulmányok*. Szépirodalmi Kiadó 1988, 138.

⁶ A recepció itt körvonalazott fő trendjein kívül természetszerűleg számos, az egyes részletek megítélésében finom eltéréseket mutató vélemény ismeretes, s akad olyan kultúrfilozófiai értelmezés is, amelyik az erkölcs és a tudás korai szétválásának első jelét véli meglátni az „epizódban”. Vö.: JU.

Az epizód egész problematikussága abból eredeztethető, hogy Ulyxes, Dante hallgatólagos kérésének megfelelően, utolsó útját adja elő, vagyis hogy a költő nem a Vergiliusnál, Ovidiusnál és Statiusnál már megismert történetre kíváncsi. Egyfelől természetesnek tetszik, hogy Dante Ulyxes életének azon mozzanata iránt érdeklődjék, amelyről nem tud semmi biztosat, mert arról csak homályos feltételezések adnak hírt. Motiválatlannak látszik viszont, hogy a monológban Ulyxes magát – az utolsó út apropóján – a korábbi történetektől eltérően egészen más embernek, a megismerés hőséneke igyekszik beállítani, vagyis hogy, ha hitelt adunk szavainak, akkor egy *másik* – immár két (?) – Ulyxes áll előttünk. Ez lesz az ún. szakadás kérdése, amely abban nyilvánul meg, hogy ellentét rejlik Ulyxes – mondjuk így – előlétele és a monológban kifejtettek között, vagyis a Pokol VIII. körének nyolcadik bugyrában a hamis tanácsadók (nem pedig az emberi tudás helyes útját egykor megtaláló személyek) között elfoglalt helye s – az emberi lét legnemesebb céljaként értett – megismerés útjába kerülő akadályokat önfeláldozóan legyőző hős alakja között.⁷

LOTMAN, Putesesztvije Ulijsza v „Bozsesztvennom komedii“ Dante. in: *Vnutri miszljasih mirov. Jaziki russzkaj kulturi*, Moszkva 1999, 263. De a mű gondolatiságától idegen észrevétel Boitaniei is, aki a „néptelen világ” választásában Ulysses öntudatlan halálvágyát véli megpillantani, mondván, hogy a lét megismerése után (vagyis a szorosig tett utazási során, a megismerhető világ határain belül mozogva – H. B.) immár a nem-létet, vagyis a léte mint semmit, s a semmit mint léte akarta megismerni. (P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse*. Il Mulino, Bologna 1992, 46–47.)

⁷ Minden bizonnyal ez az alapja annak a vélekedésnek, amely ezt a kettősséget a költő és a teológus, vagy a gondolkodó és a hívő Dante viszonyába fordítja át (Vö.: B. NARDI, i. m.: 94. l.). E gondolat mélyén – ha nem is feltétlen szükségszerűséggel – az a feltevés bújik meg, hogy Dante úgymond kényszerűségből rendelte volna alá itt a gondolkodást a hitnek, holott szíve mégis az elsőhöz húz... Pedig Dantét nem úzi semmiféle kényszer: minden műve hangsúlyozza a gondolkodás szuverenitását, de annak *határát* is, hangsúlyozva, hogy mindig van egy pont, ahol megáll. A konfliktus nem a gondolkodás és a hit között, hanem a gondolkodásban magában tűnhet fel, s éppen az ítélőképességgel, vagyis a *határ* tudatával, valamint az erkölcsi erények felismerésének kérdésével függ össze. Természetszerű, hogy a szereplő Dante mindig úgy jelenjék meg, mint aki úton van önmaga felé, s éppenséggel a két „Dante-én” eme különbözősége adja az igazsághitel fikcióját. Amikor pedig az elbeszélő még az emlékek rögzítése során sem tudja titkolni értetlenségét, az nem a szöveg, vagy a poézis, avagy a szerző lelki hajlandóságának lázadását jelzi a struktúrával, vagyis a szerzői fikcióban az Isten által kinyilatkoztatott értékrenddel szemben, amint Croce (Vö.: B. CROCE, *La poesia di Dante*. Laterza, Bari 1921, 88.) s őt követően mások vélik látni, hanem annak az egyszerű ténynek a megnyilvánulása, ami az isteni igazságszolgáltatás és annak az emberi értelem által való belátása vagy beláthatatlansága között nemegyszer feszül. S ez így helyénvaló: a fájdalom kifejezése annak szól, hogy az ember mint herdálja el – mint Ulyxes is – Isten neki kínált adományát, az önmagában oly nemes megismerésvágyat azáltal, hogy elvétí a kiteljesedéséhez nélkülözhetetlen erkölcsi erényeket, mivelhogy keskeny az az ösvény, amely a valódi, a megértő megismerés és az ismereteket felhalmozó tapasztalatszerzés között kanyarog (*Haj, sírtam akkor és most újra sírok, / s rá gondolván, mit láttam, szorosabbra, / vonom, okulva azon, amit írok, / lelkem fékét, ne menjen rossz utakra, / nehogy kincsét önmaga elfecsélje / ha jó csillag, vagy még jobb Más megadta.*) (Babits Mihály fordítása) Mert ez az, amit a szereplő Dante, utazásának ezen az önmagától még oly távoli pontján, meg kell hogy értsen, s nem pedig az, hogy az emberi természet legméltóbb sajátja a megismerésre való törekvés, minthogy Arisztotelésszel, az emberi bölcsesség megszemélyesítőjével, a Filozófussal az útnak egy korábbi állomását már „találkozott”.

Nem kétséges, hogy Dante Vergiliushoz intézett, Ulyxes megszólítását célzó kérése csaknem esdeklés; mindazonáltal ebből nem szükségszerűen következik Ulyxes fölmagasztalása, annál inkább Mestere iránt érzett tisztelete. Dante ugyanis jól tudja, hogy Vergilius az *Aeneis*ben Ulyxest a csalárdság és a színlelő beszéd művészeként festette le, vagyis hogy egyáltalában „nem szívelte” a görögöt, s ennél fogva tartania lehet attól, hogy az kérésének ezúttal nem tesz eleget. Nyilvánvaló, hogy Vergilius sem azért tekinti dicséretesnek tanítványa érdeklődését, mert Ulyxes személyiségét átértékelte volna, hanem „mert csak a híres, nagyszabású egyéniségek története szolgál megragadó erejű, követhető tanulságokkal /.../; azért kellett Danténak csupa olyan lelket mutatni »kinek híre sok van«, mivel csak így „tud a példa hatni”.⁸ Minthogy művében Vergilius megvetéssel beszél Ulyxesről, aligha tartható az a nézet, hogy a Mesternek a hőshöz intézett végtelenül udvarias kérése, amellyel azt utolsó útjának elmondására veszi rá, nem fordított értelemben veendő, s hogy, úgymond éppen a legmegfelelőbb tónusban hangzik el,⁹ mivel Vergilius ezzel akarja elejét venni az esetleges elutasításnak. Ellenkezőleg, mivel Vergilius éppen műveire hivatkozva fordul Ulyxeshoz, itt igen erőteljes iróniát kell látnunk.¹⁰ Ezen a ponton hangsúlyoznunk kell, hogy „trükkökre” Vergiliusnak semmi szüksége nincsen, mivel Ulyxes a kérés elől nem térhet ki: Vergiliusnak – Dante Isten általi elhívottsága miatt – hatalmában áll a „faggatózás”, s ugyanezen ok miatt a kérdezettnek is válaszolnia kell.

Retorizált beszédmód és ritmus; vershangzás és metaforika

Zsörtölődve, nehézkes erőfeszítéssel és kényszerű-kelletlen fog mondandójába a mindenkor fürge szavú Ulyxes:

„Lo maggior corno della fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittò voce fuori e disse: [...]”

„S lobogva az antik láng fényesebbik
s nagyobbik ága most suhogni kezdett,
mintha a tüzet szél ujjai pedzik.
S mialatt csücske ide-oda rezgett,
mintha nyelv volna, képes a szavakra,
magából ilyen hangokat eresztett:”

(Babits Mihály fordítása)

A válaszadás kezdeti nehézkessége – melynek okát a kérés megkerülhetetlenségében, a kieszközölt személyében és az elmondandó történet kudarcos befeje-

⁸ KELEMEN JÁNOS, *A szentlélek poétája*. Kávé Kiadó, Budapest 1999, 52.

⁹ M. FUBINI, i. m.: 14.

¹⁰ Erre Padoan is utal, l.: i. m.: 190. Nem látszik tarthatónak ugyanakkor C. Steiner szellemes következtetése sem, mely szerint Vergilius Homérosznak állítja be magát Ulyxes előtt. Vö.: M. FUBINI, i. m.: 14.

zésében kereshetjük – nyelviileg több ponton is jelölve van a szövegben. A „*cominciò a crollarsi mormorando*” (szó szerint: mormogva himbálózni kezdett) sorban a *mormorare* hangutánzó ige jelentéskonnotációi az elégedetlenség, zúgolódás, a kelletlenül, zsörtölődve beszél fogalmának felelnek meg; a *crollarsi* jelentése pedig az olasz nyelvben a vállvonogatással, a tagadással, sőt a megsemmisüléssel tart kapcsolatot (vö.: *crollare il capo, crollare le spalle; la sua speranza crollò* stb.). A nem-akarást a következő sor *affatica* fáraszt, terhére van igéje, valamint a „*gittò voce fuori*” (szó szerint: kidobta a hangot /magából/) jelzi, míg a szél az erősebb akaratnak és hatalomnak való kiszolgáltatottságaként válik értelmezhetővé (a szelet lecsillapítani nem áll módunkban). Vergilius kérése tehát halaszthatatlan hatályú választ vált ki, ahogy a láng is csak fellobbanni tud a belekapó szél nyomán. Azt mondhatjuk, képes értelemben maga Vergilius a szél, mely a lángnyelvet beszédre bírja. A Vergilius mint dantei vezető és a szél közötti kapcsolat nemcsak a *vento* (szél) főnév és a *venire* (jön) ige múlt idejű melléknévi igenevének szoros hangzásbeli megfelelése révén (*venuto* aki eljött, aki itt van) – ami mintegy még őrzi a latin *ventus*, szél és a *venio* (jönni) ige múlt idejű participiumának, *ventus*, teljes hangalaki azonosságát – mutatkozik meg a szövegben, hanem a hangzás által aktivizált kulturális emlékezetben is: egy legenda szerint Vergilius mágus voltát bizonyítja, hogy a Nápolyt elárasztó tengernyi legyet, vagyis a démonokat, *szélet támasztva* seprerte ki a városból. Ulyxes azonban nem lenne Ulyxes, ha a kényszerűségből nem próbálna meg erényt kovácsolni: ha a szónoki beszéd műfajában rejlő lehetőségek maximális kiaknázásával nem igyekezne megszerezni Vergilius és Dante rokonszenvét, az előbbi előtt önnön áldozat mivoltát, az utóbbinak mérhetetlen tudásvágyát hangsúlyozva.

Ám még mielőtt Ulyxes megszólalna, Dante „panoráma-képet” nyújt olvasóinak a nyolcadik kör nyolcadik bugyráról. S ez a kép, ez a *pokolbéli* kép a távoli szemlélődőt lenyűgözi szépségével: a költő a lángnyelvben kínlódó hamis embereket az alkonyatban felfénylő szentjánosbogarak látványához hasonlítja. Ez a látvány a csalóka szépségnek felel meg, minthogy éppen ez jellemzi a hamis tanácsadókat, a nyelv bűnöseit, akik embertársaikat az értelem fényével elkápráztatván másnak adták ki magukat, mint akik voltak. Ahogy a szentjánosbogár fénye elrejt és láthatatlanná teszi a rút rovar, úgy rejt el a láng is a nyelv és az ész adottságával visszaélő, az embertársakat tévútra vezető bűnösöket is. Lángnyelvbe rejtettségük örökös földi rejtőzködésüknek, földi életvitelüknek lesz a tükre: álarc, amelyet egykor magukon hordtak, s ami többé már nem válhat le róluk. S ahogy a cikázó szentjánosbogarak fénye sem iránymutató, úgy nem világitanak igaz fényel az ő hamis szavaik sem. Nem véletlenül Gerion, az emberarcú, de visszataszító, kígyótestű és skorpió-rovarfarkú szörnyeteg, a csalás kaméleonja az egész nyolcadik kör őre.

A *nyelv, a beszéd* tehát metaforikusan és tematizáltan is az ének középpontjában áll. A *lángnyelv* a retorika metaforája; az ékesszólás művészetére utal, amelynek eredményeképpen az ulyxesi megismerésvágy csillapíthatatlan belső tüze (*ardo-*

re) a meggyőzés eszközüvé válik, s lángra lobbantja, majd elemésztí a társakat. Tematikusan pedig a beszéd Ulyxes *oratiójában* (*orazion*), azaz közvetlen nyelvi megnyilatkozás formájában van jelen. Nyilvánvaló tehát, hogy a monológot két nyelvi szinten szükséges megvizsgálnunk: egyfelől mint szónoklatot, retorizált beszédet, azaz mint a hős – Ulyxes – szavát, másfelől mint a szerző-Dante szavát, azaz mint a szó a szóról alakzatát. Az előbbit a retorizált, a meggyőzésre irányuló beszédmódban – s mint látni fogjuk, a ritmusban (A) –, míg az utóbbit a szöveg nyelvi-metaforikus szerveződésében érhetjük tetten (B).

A. Kétségtelen, hogy Ulyxes nem egyszerűen csak engedelmeskedik Vergilius felkérésének, hanem előadásával *önnön célját* is el akarja érni; öngazolást kíván nyerni Vergilius szemében, s mintegy cáfolatát adni annak a megvetésnek, amelyről a költő-próféta műve árulkodik. Éppen ezért, ahelyett, hogy előadásában életének utolsó öt hónapjára szorítkozna, vagyis hogy *ténylegesen* az utolsó útját mondaná el, igen távolról kezdi: monológjában túlzottan nagy szerepet szentel a proemiumnak. Célja, miként az ékesszólás szabályai azt meg is követelik, hogy hallgatóságát önmaga látásmódjának és nézőpontjának helyességéről meggyőzze. Nemcsak a szónoklat előzményei hosszúak, hanem az idő átkarolása is: Ulyxes az utolsó út történetét Kirke rabságából való szabadulásával kezdi. Ulyxes célja itt a hallgatói ráhangoltság elérése: „*vén s lassu volt már a kis társaság / s a szoroshoz értünk...*” – próbál hatni Ulyxes a hallgatóságra, ám közben akaratlanul elárulja, hogy egy fél emberéleten át, vagyis Kirke fogságától a haláláig *egyszer sem* tért haza. A szöveg pedig, mintegy maga is megindultságot várva el, két *ereszkedő sorral* ritmust vált, ami érzékelteti a hősök életkorát, de egyúttal már a rájuk váró, a *mélybe* vezető utat is sugallja. A proemiumban Ulyxes a mérhető idő által szétválasztott eseményeket az elbeszélés ideje révén szoros szállal fűzi össze, eleget téve a szónoklattan követelményének, de egyúttal mégis megpróbálja elhallgatni az óriási időtávolságot, s persze azt is, hogy korábban nem megismerésvágyáról, hanem leleményességéről és álnokságáról volt nevezetes.

A *frati* (testvérek) szó, amellyel Ulyxes bensőséges formában fordul társaihoz, már-már a keresztény terminológiát és tónust idézi, ami viszont mint olyan kiáltó ellentmondásban áll a szeretet három megnyilvánulási formájának „*felfüggesztésével*”, gyermeke, atyja és hitvese tekintetében. Ez a szó itt nem Ulyxes lélekének állapotát tárja elénk, nem az erény jelzett fajtáját, hanem *eszköz*: a társak meggyőzése végett a *captatio benevolentiae* elvének igénybe vétele, s a szónoklat előkészítése. A szónoklatban foglalt nemes cél megnemesíti azt, aki azt vallja. Jól tudja ezt Ulyxes is.

Ulyxes monológjának *ritmikai* sajátosságai, a hangsúlyok elhelyezése a beszéd nagyfokú szervezettségére utalnak, s egyszersmind föltárják a beszélő önmagáról alkotott képét is, melynek során az *én* mindinkább előtérbe tolakszik. A „*ma misì me per l' alto mare aperto*” sorban (Babits fordításában: „*S bejártam a tenger ezernyi táját*”, szó szerint: „ám én a nagy, nyílt tengernek vettem utam”) az *én* ige

utáni helyzete, valamint a szó maga is hangsúlyos és kiemelt. Az *én* illetően hangsúlyát erősíti Ulyxesnek a nagy nyílt tengerrel való ellenpontozottsága, ami a kicsinyt éppen a hatalmassal való összemérése által mutatja hősiességnek, utazását pedig – a „*sol con un legno*” (Babits: „*pár szál deszkával*”) metonimikus hajó-képe révén – heroikus vállalkozásként állítja be. S végül a tengernek ezt a hallgató előtt szinte fokozatosan kiterjedő s a horizontot egyre messzebb kitoló, mozgó képe a hangsúlyos magánhangzók hatására mintegy tovább tágul: e hangsúlyos helyzetű magánhangzók és a *ma misi me* szintagma alliteráló mássalhangzóival erőteljes ütemezésükkel a hangsúlyos *ént* még inkább kiemelik, s amíg az *alto mare aperto* szerkezettel kiegészülve a kijelentés szemantikai síkján az utazás megkezdését, addig a hangzás és a hangsúly terítettségének jellege és a ritmika révén az erőteljes kezdő evezőcsapásokat is” jelzik”. S az „evezőcsapásoknak” ezzel a dinamikus egymásutániságával Ulyxes az *én* nagyszerűségét mintegy fokról-fokra növelve tárná érzékletesen hallgatói elé.

Ulyxes nem tudja nem büszkén és önelégülten közölni hallgatóival szónoklatának sikerét. Ez az önelégültség és siker ismét megmutatkozik a sor ritmikájában: „*Li miei compagni fec' io sí aguti*” („*Társaimban én olyannyira élessé tettem*” /a vágyat/). Az *én* szórendileg ismételt hangsúlyos pozícióba kerül, de az emelkedő sornak is köszönhetően, amelynek szinte már a csúcára ér a kiejtésben megvalósuló nagy lélegzetvétellel; szinte, mivel a levegő még képes kivágni a magas sí-t (olyannyira), melynek során az *én* „magassága” megerősítést nyer. S habár a sí a szintaktikai logika szerint az *aguti* (éles) jelzőre vonatkozik, a *dialéfének* és a hangsúlyos magánhangzó ismétlődésének köszönhetően (*fec' io sí aguti*) az *én* mellett tapad le, s a beszédnek ezen a pontján beálló szünetben az *én* fürödhet egyet önnön nagyszerűségében. A hatás elementáris ereje visszafelé is érvényes: a ható ok kiválóságára utal vissza. A „*con questa orazione picciola*” (Babits: „*e kis beszéddel*”) sor pedig – túl azon, hogy a szónoklat rövidegét vizuálisan és uditíve is kifejezetté teszi a szóvégi *-e* (*orazione*) elhagyásával, ami által a beszéd töretlenül lendületes, emelkedő jelleget ölt – a maga hangsúlytorlódásával oly mértékben kiemeli a *picciola* (kis, rövid) jelzőt, hogy azt a frappáns, ellenállhatatlan jelentéskonnotációkkal dúsítja fel. Ez a sor, mint ismeretes, már *nem* része a társakhoz idézett szónoklatnak, hanem közvetlenül követi azt a monológban; ám mégis híján van a tárgy- és ténytyszerűségnek, amelyet az *orazione picciola* összetétel kifejezhetne, érvényre juttatván a jelző elsődleges jelentését. Vagyis a jelzős szerkezet magán viseli Ulyxes önértékelését, *saját művéről alkotott ítéletét*. Az „*orazione picciola*” szerkezetben ott rejlik hát az *én* büszkesége, dicsvágya és öröme – ez azonban, mint a költői szemantika egyik mozzanata, meglátásunk szerint csakis így, a beszédben rejlő *másik beszéd* értelmezésével igazolható –, amelyet a hős – ahogy Padoan is jelzi – nem tud elrejtetni¹¹, s amelytől Dante is óva int: „Önmagunk

¹¹ G. PADOAN, i. m. 195.

dicsőítését pedig mint járulékos bajt kell kerülni, amennyiben dicsérni nem lehet anélkül, hogy a dicséret sokkal inkább gyalázat ne legyen. A szavak hegyén dicséret van, viszont gyalázatot találsz, ha a hasukban keresgélisz” – írja a szerző, s hozzáfűzi, hogy a dicséret éppen a nem tiszta és hiba nélküli lelkiismeretről árulkodik. (Szabó M. ford.)¹²

B. Másfelől látnunk kell, hogy az „*orazion picciola*” szerkezet nemcsak Ulyxes önértékelését árulja el a hős retorizált beszédmódjának köszönhetően: a szó szerkezet tagjai egy másik szemantikai rendszerben is helyet kapnak, azonban már nem beszédmódbeli vagy ritmikai, hanem *nyelvi* eljárások során válnak értelemképző erővé. A *picciola* szóalak háromszor is szerepel a monológban: először a társaság („*compagna / picciola*”), majd a társakban fogyatkozó, de még pislákoló erő („*picciola vigília*”), végül pedig a szónoklat („*orazion picciola*”) jelzőjeként. A monológot átfogó lexéma jelentése ily módon Ulyxes egész beszédére rávetül (de ez az *én* által olyannyira hangsúlyozott *kicsiség* hallható ki a *vén, lassú, deszka* szavakból is), s a monológnak egyre inkább szónoklati és *tudatos* jelleget kölcsönöz azzal, hogy ez a szinte már állandósuló jelző az alapjelentését az *ellenkezőjébe* fordítja át: vagyis általuk az *én* és a vállalkozás nagyszerűsége még inkább *megnövekedik*.

A szerkezet másik tagja, az *orazion*, a monológ s egyben a XXVI. ének zárlatában köszön vissza, amikor a hegyről lezúduló forgószél a hajót *orránál* (*la prora*) fogva a vízzel együtt háromszor megforgatja, majd hátulját megemelve, az elejét a víz alá nyomja. A *prora* szó, amely hangalakjában őrzí a hajók orra, eleje (*ora navium*) jelentést, fonikusan egyszersmind az *orare* (*gyűjtő* beszédet, védbeszédet tart) jelentését is aktivizálja, ami etimológiailag a ‘száj’ jelentésű lat. *os, oris* alakból ered, vagyis a *nyelvvél és a beszéddel* tart jelentéskapcsolatot: azzal az értelmi aktussal, amely az *agy*, vagyis az *ész* kitüntetett művelete (*oratio atque ratio*). A nyelv nem véletlenül lángnyelv, amely *mormora* (zstörtlődve, mormogva beszél), s amelyben azért szenved most Ulyxes, mert *perzselő* szenvedélyt (*ardore*) keltett gyűjtő beszédeivel, mert forró, lángoló szavakkal vett rá másokat saját céljaira és gyönyörűségére (az *aguti*, az *éles vágy* maga is a lázas, forró szenvedély értelmét veszi fel magába). Mikor a *prora*, vagyis a hajó orra a víz alá kerül, Ulyxes beszéde, az *orare* is véget ér. Az utolsó előtti sor, ahogy az azt megelőző is, *emelkedő* ritmusú, tehát megfelel a kijelentés tartalmának: annak, hogy a vihar a hajót az *elejénél* ragadta meg (mint a büntetés eszköze éppen legérzékenyebb pontján, vagyis a magabízó és vakmerő eszénél fogva kapja el az embert), s a hajó farát magasba kapva nyomta orrát a mélybe, mely mozzanatot a *prora* szóra eső hangsúly, s a mássalhangzóknak a fonoszimbolizmus eszközével keltett recsegése (*prora*) még inkább kifejezetté teszi.

¹² DANTE ALIGHIERI, Vendégség, in: *Dante Alighieri összes művei*. Magyar Helikon, Budapest 1965, 160.

Nyilvánvaló, hogy bármennyire „ügyeljen” is Ulyxes a nyelvi megfogalmazásra, a metaforikus jelentéssor létrejötte beszédének csak következménye lehet, nem pedig a célja. Vagyis Ulyxes beszédéről mintegy leválik egy másik beszéd, a jelentésteremtő költői nyelv „beszéde”: ez az *implicit szerző szava*, amely arra is rámutat, hogy a nyelvet lehet ugyan birtokba venni, de *jelentéseit nem lehet kisajátítani*. Az arc (*ora navium*), a gondolkodás (*oratio atque ratio*), a nyelv (*bocca*) a latin *os, oris* száj szóból eredeztethető beszéd (*orare*) metaforasorát hozza létre, s Dante ezt állítja – a hangzámegfelelés kiemelése révén – a *tűzzel és a lánggal* szemantikai kapcsolatba. Ahogyan Jakab levelében olvashatta: „...ugyanígy parányi testrésze a nyelv is, mégis nagy dolgokat vallhat magáénak. Nézd, milyen kicsi a tűz, s milyen nagy erdőt felgyújt. A nyelv is tűz, a gonoszság egész világa. A nyelv az a tagunk, amely egész testünket beszennyezi, és egész életünket lángba borítja, maga meg a pokoltól fogott tüzet”. (Jak 3,5–6; Kosztolányi I. ford.)*

Az ének záró képében a hajót tehát a „horizontális”, vagyis az *ismeretszerzésre* – s nem pedig az ontológiai értelemben vett *megértésre* – törő gondolkodás szimbólumaként értelmezhetjük. A hajó eleje éppenséggel az ember fejének, a gondolkodás és a beszéd helyének és szervének feleltethető meg; ahogy Ovidius mondja az *Átváltozásokban*: „és a hajók hegyes orrából arc válik azonnal”¹³. Ez az ismeretszerző gondolkodás pedig végső soron kudarcot vall, s emiatt bukik orrával a hajó, s „eszénél fogva” maga az ember is a víz alá: „Örültünk, de örömiünk gyászba múltott, / mert az új földről felhő jött, s viharja / kicsiny deszkánk gyenge orrára hullott, / s háromszor azt a vízben megcsavarta, / negyedszer a farát magasba vonta, / orrát mélybe – Valaki így akarta – / s fejünk fölött a vizet összenyomta.” (Babits Mihály ford.) Amikor a hajó *fejtetőre áll*, a haladás, az utazás addigi horizontális iránya vertikálisba vált át: abba az irányba, amely mint *belső út*, mint erény és szemlélődés hiányzott Ulyxes megismerési kísérleteiből. A kép szerint a *belső*, a vertikális úttól elzárkózó Ulyxes groteszk módon mégis csak a függőleges tengelyen, *lefelé* kényszerül haladni: az – utolsó – út, mely a halálon keresztül a Pokolba vezet, végül is a megértés irányába mozdítja el – megkésve – Ulyxest, amiről a *folle volo* (bolond repülés) általa mondott kitétele tanúskodik.

„Odüsszeusz tragédiáját az okozza, hogy egyetlen hatalom uralkodik el rajta, az önhitten magában bízó értelem, melyet nem fékez meg sem a társai, sem az övéi iránti együttérzés”¹⁴. Ezt igazolta Ulyxes monológja és szónoklata a *nyelven* magán. Ulyxes szónoklatában a *virtute* szó mögött nem bátorság áll, hanem a vakmerőség, amit úgy értelmezhetünk, hogy az észet nála nem az erény vezeti, hanem a *vitium*. Erre vonatkozik Dante kifejezése, hogy „megfékezni magában az észet, nehogy megessen, hogy nem az erény vezeti”. Mert megfékezni az észet annyit jelent, hogy az

* A Bibliából vett fordítások a Szent István Társulatnál, az Apostoli Szentszék Könyvkiadója által megjelentetett 1996-os kötetből valók. – H. B.

¹³ OVIDIUS, *Átváltozások*. Devecseri Gábor fordítása. Európa Kiadó, Budapest 1982, 408.

¹⁴ KELEMEN JÁNOS, i. m. 52.

ember visszafogja önnön tudása miatti önhittségét, mivel annak hatása alatt, a nyelv révén képes arra is, hogy a rosszat jóként állítsa be. Meglátásunk szerint itt a nyelv – amelynek Ulyxes mindig is „művésze” volt – megfékezésére, a mértékletesség erényére céloz a szöveg, mivel a költői nyelv túllép a kiinduló intención, ahogy ez a szónoklatban is megesik, noha a nyelv ott különleges, de célirányos használatával válik le a mindennapi beszédről. A nyelv költői „használat” esetén azonban a *jelentés* (itt az *arc-orr-nyelv-láng-tűz* metaforasor) a nyelvi forma aktivizálása során *újraterepődik*. Végeredményben itt nem is a nyelv használatáról (mint a hétköznapi kommunikációban vagy a meggyőzésre irányuló szónoki beszédben), hanem *újraalkotásáról* van szó. Más tekintetben pedig alighanem Máté (12, 36–37) áll a dantei kifejezés mögött: „ Mondom nektek: az emberek az ítélet napján minden fölösleges szóról számot adnak, amit kiejtenek a szájukon. Szavaid alapján igazulsz meg, és szavaid alapján vonsz magadra ítéletet.” (Kosztolányi I. ford.)

Az Ulyxes-monológ mint hipertextus: Aeneas és Ulyxes Vergilius művében

Ha figyelembe vesszük a meghatározó szerepet, amelyet Vergilius mint Dante mestere, az auktor és próféta a maga misztikus tudásával a műben játszik, s azt, hogy az első két földalatti birodalomban Dante mint új Aeneas tűnik föl, elengedhetetlen, hogy Ulyxes alakját ebben az összefüggésben is megvizsgáljuk. Mert Vergilius művében Ulyxes és Aeneas ellenpontozott figurák, s szembeállításuk során a görög hajós szinte teljes egészében negatív jellemzést kap. Aligha valószínű, hogy Dante, mesterének értékítéletét elutasítva, Ulyxesből szépséges emberi alakot formálna; már csak azért sem, mert Vergilius nem maradhatna a *Színjátékban* változatlanul Dante vezetője és mintaképe, miközben Ulyxes-értelmezése felülíródik, vagy egyenesen tévesnek bizonyul a szereplő Dante előtt. Inkább arról van szó, hogy Vergilius tömör magyarázatát, amely a görög által elkövetett bűnökre vonatkozik, s amelyekről az *Aeneis*ben olvashatunk, Dante Ulyxes monológjában *a nyelven magán* mutatja fel: hőst mint a – meggyőző ékesszólásként értett – retorika és elhallgatás mesterét saját szavában is elénk tárja.

Aeneas és Ulyxes útja ellentétes: egyikük kötelességtudón hajózik az istenek és a lelkiismeret sugallta irányba és cél felé, s amit tesz, amit létrehoz, azt mindenki számára teremti: Aeneas Vergiliusnál az erény, az erkölcsiség és az akarás, a kegyeletesség és a szeretet hőse. Ulyxes hajója nem egy konkrét cél felé indul, hanem bárhová – csak ne haza –, miközben a hős leszakad családjáról; amit Ulyxes tesz, az önnön vágyából és büszkeségéből fakad. Ez a fajta megismerés-vágy oktalan, mivel ahelyett, hogy a megismerhetetlől próbálná meg a megragadhatatlant megformálni, a megismerhetetlen akarja, holott a teremtő értelem mérhetetlenül magasabban van az emberénél.¹⁵ Amíg Aeneas *bátor*, addig Ulyxes

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *Vendégség*. Szabó Magda fordítása. 202., 229., 239., 319.

vakmerő: a vakmerőség Arisztotelész *Etikája* szerint pedig – mint jeleztük – nem az értelmi erények közé tartozik, hanem a közép elvétését jelenti. Aeneas az ott-hon hőse, Ulyxes az otthontalanságé. Ulyxes figurájában az autonóm hős korai megtestesülését is láthatnánk, ha nem volna egyidejűleg mellette Aeneas alakja, mely tény a modernizáló értelmezés elől elzárja az utat.

Aeneas és Ulyxes szónoklata, bár körülményeikben és céljukban egyeznek – mindkettő a társakba akar lelket önteni, cselekvésre akarja bírni őket – jelentős különbséget mutatnak abban, *amiért* elhangzanak, s *amilyen* bennük az emberről alkotott kép. A kétségbeesését legyűrő Aeneas, társai életét megmentendő, szent célt állít elébük, értelemmel sarkantyúzván a pislákolni kezdő lelkierőt:

„Vagy nem vagytok-e túl a dühös Scyllán, a dübörgő,
mély üregű szirten? Ti, akik láttátok a cyclops
bérceit is! Ne remegjen ezért, gyáván sose féljen
lelketek! Egykor öröm lesz tán gondolni ezekre.
...Bírájátok ki! az életetek még kell a jövőnek”
Így szól, s bár iszonyú kétely mardossa a lelkét,
Arca reményt színlel, búját szívébe szorítja.

(*Aen.* I. 200–207)

(Lakatos István fordítása)

Aeneas szónoklatával szemben Ulyxeséből, amely ihletettséget minden bizonytalansággal az előzőtől nyerte, hiányzik a felelősség érzete, s csak a nyughatatlan kíváncsiság, a rosszul értelmezett emberi nagyság munkál benne. Szophoklész szavaival: „Akiknek teste túlerős és féktelen, / lehullnak, úgy mondotta ő, az istenek / súlyos kezétől; mert ember-természetet / hordozva, mégsem ehhez mérik vágyukat [...]”¹⁶

Ó, társak, bár veszélyek ezre víjja
sziveteket, mégis Nyugatra hágtok,
ha látástokból, bármi sok a hűja
őriztek” – szóltam – „még egy csöppnyi lángot,
ne sajnáljátok megkeresni tőle
a Nap útján a végtelen világot!

Gondoljatok az erőre:

Nem születtetek tengni, mint az állat,
Hanem tudni és haladni előre!”

(*I. Sz.* XXVI. 112–120)

(Babits Mihály fordítása)

¹⁶ SZOPHOKLÉSZ, *Aiasz*. Kerényi Gábor fordítása. Európa Könyvkiadó, Budapest 1970, 33.

Ellenpontozott a két hősnek feleségével, gyermekével és szüleivel való viszonya is. Az apját vállalán cipelő, s feleségét, gyermekét féltve terelő Aeneas képe szembe kerül a csakis az *ént* dicsőítő Ulyxesszel, aki, akarva-akaratlan – a kritikusok által azonban többnyire észrevétlenül – elárulja, hogy Kirke után haláláig *egyszer sem tért haza*, hogy eltemethesse apját, lássa immár felnőtté vált gyermekét, s szomorúságba taszított hitvesét:

Akkor hát nosza, kedves Atyám! Telepedj a nyakamba, tartom vállomat, és nem fog terhed súlya nyomni. Mert most már közösen viselünk jót-rosszat, a végzet Bárhova vet. Mellettem más ne legyen, csak Iúlus, nőm az uton nyomomat kicsikét lemaradva kövesse. (Aen. II. 707–711)

„se kisfiam, se vénségtől elernyed
atyám, se nőm, akinek örömére
őriznem kellett köteles szerelmet,
le nem győzhetett, lelkem szenvedélye:
látni világot, emberek hibáját,
s erényüket, s okúlni, mennyiféle
(I. Sz. XXVI. 94–100)
(Babits Mihály fordítása)

„most minden fuvallat bánt, minden neszre szorongok,
s egy remegés a szívem, mert félttem terhem, enyéim.”
(Aen. II. 728–729) (Lakatos István fordítása)

Ez a fajta összehasonlítás annál is inkább indokolt, mert a *Színjátékban*, monológja elején Ulyxes maga is említi Aeneas nevét, az elmondott történet szempontjából látszólag motiválatlanul:

„«Elhagyva Circét, aki visszatarta
több mint egy évig, ős Caëta mellett,
mely Aeneastól még nevét se kapta...»”
(I. Sz. XXVI. 91–93.) (Babits Mihály fordítása)

A motivációt nyilvánvalóan nem a kijelentés tartalma, hanem szöveggörnyezete teremti meg, mely valóban arra szólítja fel az olvasót, hogy Ulyxes és Aeneas családhoz való viszonyát egymás fényében szemlélje. Aeneas nevének említése után egy sorral ugyanis a már idézett, a családhoz való viszonyt részletező sorok következnek:

„[...]
mely Aeneastól még nevét se kapta,
se kis fiam, se vénségtől elernyed
atyám, se nőm, akinek örömére
őriznem kellett köteles szerelmet,
le nem győzhetett, lelkem szenvedélye: ...”
(I. Sz. XXVI. 93–97.) (Babits Mihály fordítása)

Aeneas tehát birtokában van az okosság értelmi erényének, s erény szerint való cselekvése bölcsességre és belső békére utal, ami mint olyan, hiányzik Ulyxes-

ből. Amíg Aeneis cselekvő módon vallja meg köteles alárendeltségét a gyermek iránt érzett szeretetben, az apja iránt érzett tiszteletteljes és odaadó *pietas*ban s felesége iránti szerelemben, addig Ulyxes mindezt az ő, és általában az ember kiteljesedését akadályozó tényezőként, visszahúzó s persze azért kívánatos vágyként is aposztrofálja, hogy még inkább kiemelje döntésének nehézségeit, elrejtve egyúttal szavaiban azt a Dante-féle, de Arisztotelésztől származó gondolatot, mely szerint a legnemesebb célért a családi kötelességeket akár el is lehet hanyagolni. Ulyxes esetében azonban nem elhanyagolásról van szó, hanem teljes semmibe vételről (fia kedveskedő szeretetét *édesnek* nevezi: azaz még kisgyermek a fiú, amikor elhagyja, s vissza sem tér hozzá)¹⁷. Vagyis ha Ulyxes magyarázatát dicsérendőnek és elfogadhatónak véli a dantológia, akkor Aeneas vállalásáról miként kell vallania? Aeneas egy anyja nevének jelentésével (Venus): megvan benne a szeretni tudás képessége és a szeretet vágya. Istenekre hallgatásában a megértés nélkülözhetetlen követelménye, az elengedhetetlen *alázat* rejtőzik: az az érzület, amely *szeret* rájuk hagyatkozni: „Menne rohanva, e kedves földtől futna, az égnek / túl komoly intését nagyon is megszívleli. Retteg.” (*Aen.* IV. 282–288; Lakatos István fordítása)

Az Aeneas figurájával való összevetés tehát megerősíti azt az interpretációt, mely szerint Ulysses a megismerés „rabja”, azé a kognitív tevékenységé, mely az új ismeretek felhalmozását a szubjektum–objektum relációban végzi el: mintegy „belebelezi” az újdonságot, de nem válik érintetté általa. Az elsajátított (kisajátított?) ismeret így valamiképpen mindig külsődleges is marad, s nem segíti hozzá a hőst az önmegértés ontológiai aktusához. Úgy véljük, Aeneas ezzel szemben a „megértés hőse”, aki a megértendő mintegy „szubjektivizálva”, azt bensővé, sajátjává teszi. Megértése egyúttal önmaga megértése felé is vezet, ami a „horizontális” tapasztalati valóságot vertikális, metaforikusan szólva: erkölcsi útba fordítja át. Ez az út pedig az *Isteni Színjáték* Dante-szereplőjének útjában ismétlődik meg.

A határ

Amíg tehát Aeneas számára a határ az ember alapélménye, melyben végessége és teremtményi természete bizonyosságára lel, addig Ulyxes istenek nélkül próbál meg dicsőséget szerezni magának. Dante a gondolkodás határait, illetve a helytelen gondolkodást Ulyxes térbeli utazásának határátlépésével tematizálja és szimbolizálja. S amíg Aeneas a határon innen marad, s ezáltal a megértés révén mégis csak tudást szerez a túlsó partról, addig Ulyxes határsértése nem gazdagítja a hős ismereteit.

¹⁷ F. BUTI, i. m. 581.

Az átlépés Herkules oszlopain mindazonáltal nem súlyosabb tett, mint a Palladium elrablása, minthogy mindkettő istenek kívánságát keresztezi (amennyiben Herkulest, a hőszt halála után az istenek közé emelik). Mindkét esetben az isteneknek nem tetsző mértéktelen magabizóság jár el: először az ész cselvetésével, majd a kapzsisághoz hasonló étvágygal hajítja végre tettét. Valójában azonban mindkét eset kudarc. A szobor, amely – isten akaratából – védelmet biztosít a trójaiak számára, Ulyxes birtokába kerül ugyan, s ezzel Ulyxes látszólag megsérti az isteni akaratot, mondhatni, esze felülkerekedett az isten eszén. De csak látszólag, mivel Pallasz Athéné szándéka szerint a trójaiaknak kijárt már a büntetés, s Aeneas is éppen így tehet eleget elhívásának, s vetheti meg a Római Birodalom alapjait. Vagyis Ulyxes legyőzi ugyan a trójaiakat, de ez a győzelem, végeredményét tekintve, egybeesik az istennő akaratával, s „Trója” új életét eredményezi. Másfelől a hajósok számára addig ismeretlen szoros átlépése is csak úgy lesz Ulyxes diadala, hogy egyben szükségszerű veszteségévé is válik: ami erénynek (bátorságnak) látszott, arról kiderül, hogy vakmerőség, vagyis hát vétek. Azt mondhatjuk tehát, mindkét esetben, metaforikus értelemben a *határ* átlépéséről van szó.

Ulyxes figurájának fontosságát Boitani abban látja¹⁸, hogy Isten egyedül ezt a hőst buktatja el közvetlenül. Meglátásom szerint egyszerűen arról van szó – már ha a szöveget nem egy kultúrtörténeti szemiotikai modell kialakítására használjuk fel –, hogy – metaforikus értelemben véve – a régi antik többistenhittől a kereszténységhez nem itt és nem erre vezet átjáró. Vagyis Dante a horizontális, a „külső” térben folytatott utazásnak mint létmegismerő tapasztalatszerzésnek az önmagában való elégtelenségét s a belső, szellemi-erkölcsi és vertikális útnak a szükségességét hangsúlyozza. Herkules oszlopai ennél fogva azt a figyelmeztetést fogalmazzák meg, hogy – szimbolikus értelemben – azon át kitörni az antik hitvilágból csakis az önelvesztés terhével lehetséges. Ulyxes számára ezen a határon áthágni viszont annyit jelent, mint önerőből megtudni azt, amit Herkules, a félisten tudott, s ezáltal hozzá hasonlatossá is válni.

Herkules oszlopai, mint az istenné lett hős szavai állnak a szoros bejáratánál az ész józanságra és mértékletességre intő jelként, amit azonban Ulyxes semmibe vesz. Nem hallgatni erre a szóra annyit tesz, mint helytelenül gondolkodni, illetve mint nem tudni gondolkodni. Ebben az összefüggésben a szereplő Dante „sötétlő erdőben” tévelygő alakja és Ulyxes között ugyan kétségtelenül felállítható egyfajta párhuzam, amennyiben az eltévelyedés mindkét esetben a helytelen utat jelzi (a szereplő Dante egy ideig *meghallani* volt képtelen a szót, míg Ulyxes *ráhallgatni* nem óhajtott), ám más-más irányú s más következményekre vezet a folytatás: a kizárólagosan horizontális szemléletnek vertikális úttá kell szalagszerűen kibomlania; Danténak belső, morális és misztikus tapasztalati

¹⁸ P. BOITANI, i. m. 54.

úton szerzett élményekből kell utat építenie önmaga és a világ számára. Dante nemcsak irányt vált, hanem dimenziót is: arra indul, amerre Aeneas.¹⁹

Ismeretes²⁰, hogy a középkor megkülönböztette az igazi tudást a *sapientia munditól*, a hívságos tudástól, a *curiositástól*, a belőlük eredő göggel, dicsvággal együtt, melyek révén az effajta tudás a rossz eszközévé válik. Ez utóbbit a határ- és irány nélküliséggel, a nem-tudás tudásának hiányával is jellemezhetjük. Mint-ha Pallas Athéné bosszúja éppen e bölcsesség birtoklásáért üzné-hajtaná a hőst, aki a bölcsességnek csak a *mását* – vagyis a szobrát – bitorolta el, amint ezt Ulyxes egész megismerés-kísérletének kudarca is világosan jelzi. Az arisztotelészi elveket érvényesítő *Vendégség* megfelelő könyveiben, amelyek az értelmi és erkölcsi erények mibenlétét tárgyalják – nemegyszer Aeneas kiváló tulajdonságait hozva fel például –, s meghatározzák az életkortól elvárható erényeket, az öregkor vétkéiről így ír Dante: „Ó nyomorult alávalók, akik dagadó vitorlákkal siettek ebbe a kikötőbe, és ott, ahol meg kellene pihennetek, a szélroham felborít benneteket, és elpusztultok a tengerben, amelyen akkora utat tettetek meg”.²¹ Ami pedig Ulyxes megismerésvágyát illeti, e tekintetben is világosan követhető az igazi és a hiába-való-hívságos tudás megkülönböztetése Danténál, amikor azt írja: „Hagyjanak, hagyjanak hát fel az emberek az értelmüket meghaladó dolgok feszegetésével: kutassák a számukra elérhetőt, hogy – tőlük telhetően – halhatatlan és isteni dolgok birtokába jussanak; az elérhetetlent pedig ne kutassák”²² Herkules oszlopai szimbolikusan ezt jelentik Ulyxes számára, aki nem hajlandó tudomásul venni emberi természetének korlátozottságát, vagyis azt, hogy vannak az emberi értelem számára hozzáférhetetlen és befogadhatatlan titkok is. Amíg a határokon belül hajózik, vagyis az elérhetőt „kutatja”, ha megismert is, a megismertekből nem értette meg, hogy az ész szerint való tudás csak önnön határain belül autonóm, s hogy éppen saját határainak megtapasztalásával, vagyis negatívum is felis-

¹⁹ Beatrice szemrehányása a költőnek, amely szerint az hamis úton jár, „*csalpa képeit követvén a Jónak*” (Purg, XXX. 132), az „álomban tévelygő” Dante-szereplőre, s nem a *Vendégség* szerzőjére vonatkozik. Ez annál is inkább bizonyos, mivel a *Vendégség* annak az Arisztotelésznek a logikai gondolkodásán és etikai rendszerén épül ki, akinek műve a *Színjáték* morális struktúráját alapjaiban határozza meg, vagyis aki *elmozdíthatatlan* tekintély Dante számára. Emellett a *Vendégség*ben a Filozófus társaságában, mintegy igazságait aláhúzó, Ágoston, Boethius és a Biblia könyvei stb. is békésen megférnek. Mert ebben a műben, ugyan megnevezetlenül, de „ott van” Ulyxes, mint a *határt* elvétő gondolkodás képviselője, aki így éppenséggel a helyes gondolkodást fejtegető Dante munkájának egyik „tárgyát” képezi. De beszédes az a tisztelet is, amellyel Dante az Isten műveire irányuló szemlélődést és a hitet magát övezi. Másfelől a *Színjáték*ban is látnunk kell az Ulyxes-féle ész használatának arisztotelészi elítélését erkölcsi (a közép elvétése) és gondolati (a határ elvétése) vetületben is, minthogy a *Színjáték* struktúrája Arisztotelész „testét” a kereszténység erkölcsi értékrendjébe befo-gadott –pogány – filozófiai gondolatként is őrzi.

²⁰ G. PADOAN, i. m. 189.

²¹ DANTE ALIGHIERI, Szabó Magda fordítása. *Vendégség*. 341.

²² DANTE ALIGHIERI, Mezey László fordítása. *Vita a vízről és a földről*. 544.

merheti, hogy „van egy életen túli világ is, amelynek megismerésére vágyakozik”²³.

Érdekes, hogy az Ulyxest tárgyaló kritika nagy része előszeretettel hivatkozik Dantén keresztül Arisztotelészre – mondván, „minden ember természetesen vágyódik a tudásra”²⁴ –, hogy ezzel Ulyxest mintegy a megismerésre törekvő ember exemplumává avathassa. A kritika ugyanakkor megfedkezni látszik arról a Dante által idézett másik arisztotelészi gondolatról, amely szerint „lehetetlen, hogy bölcs legyen az, aki nem jó.”²⁵ Holott ez adja magyarázatát Ulyxes kudarcának: nem úgy áll a helyzet, hogy a hős ugyan visszaélt az ésszel mint isteni adománnyal, ám emellett a világ és az emberek megismerésére törekedett, hanem úgy, hogy Ulyxesből hiányzott a helyes belátás, vagyis az okosság mint azon *értelmi erény*, amely vezetője az *erkölcsi erényeknek* (mind a tizenegynek, amint azokat Arisztotelész felsorolja), vagyis a *középhez tartás* képessége. A mérték a teremtett világnak és önnönmaga határainak megítélésében (hogy ne tudja akarni a jót a rossz révén is) s a visszafogottság a beszédben (hogy ne kísérelje meg „áthazudni magát az igazsághoz”).

Ulyxes kudarca azonban végső soron sajátságos „eredmény”, amennyiben a hős ugyan a szeme előtt feltűnő új világot végül is nem ismerte meg, de egy *másik ismeretlen világot igen: önmaga belső világát*, amint erre a vétkeivel analóg büntetés is utal. Utolsó útjának megnevezése („*folle volo*”, bolond repülés /Babits M. ford./) a vállalkozás képtelenségének utólagos belátásáról tanúskodik. A horizontális utazás a megismerés határainak korlátlan kiszélesítésétől elragadtatva, híján maradt annak a belső útnak, amely az élet univerzális jelentésének megértését kívánja elmélyíteni. A megértés és önmegértés aktusa Ulyxesnél így csak a halál utáni büntetésben mehet végbe: ez magyarázza a hős Pokolban elfoglalt helyét és büntetésének mikéntjét.

²³ L. DERLA, *L'altro Virgilio dantesco*. in: *Testo*. Bulzoni, Roma 1995, 55.

²⁴ DANTE ALIGHIERI, *Vendégség*. Szabó Magda fordítása. 157.

²⁵ DANTE ALIGHIERI, *Vendégség*. Szabó Magda fordítása. 337.

RECEPCIÓ

FRANCESCO PETRARCA

Giovanni Boccacciohoz, védekezés az irigykedők rágalmaival szemben

Sok olyasmi van leveledben, melyre nem szükséges a válaszadás, hiszen ezeket nemrég előszóban megtárgyaltuk. Két dologról azonban nem hallgathatok; elmondom hát róluk a véleményem. Először is, te bocsánatot kérsz tőlem – és nem minden ok nélkül –, amiért oly nagy méltatásban részesítetted egyik honfitársunkat, akinek bár stílusa köznépi, de aki, a mondanivalóját tekintve, kétségkívül nemes költő. Továbbá úgy szabadkozol, mintha én, az ő méltatását, vagy bárki másét, a saját dicsőségem számára károsnak tartanám. Azt is állítod, ha jól értem, hogy mindaz, amit róla mondasz, az én hírnevem javára is válik. Majd bocsánatkérésed igazolására nyomatékosan leszögezed, hogy fiatalkorodban ő volt tanulmányaidban az első mestered és vezetőd. Helyénvaló, hálás illő beszéd ez, s hogy nyíltan kimondjam, kegyelettel teli. Mert ha szüleinknek mindennel, jötevőinknek sokkal tartozunk, miben nem vagyunk adósai azoknak, akik szellemünket nemzették és alakították? Hogy mennyivel inkább méltóbbak hálánkra szellemünk, mintsem testünk nevelői, azt csak azok értik igazán, akik mindkettőt helyesen ítélik, és belátják, hogy az egyik hallhatatlan adomány, míg a másik múlandó és roskatag. Nem csupán engedéllyemmel, hanem pártfogással dicséred és magasztald hát szellemednek ama fáklóját, aki fénnel és melegséggel árasztja el az utat, melyen hatalmas léptekkel haladsz a dicsőséges végcél felé; s akit – bár elgyötört, mondhatnám, ellankasztott a pór nép tapsikolásának szele –, végre igaz, hozzád és hozzá is méltó dicséretekkel az éjig fogsz emelni. Mindez örömmel tölt el engem, hiszen ő rászolgált egy ily méltatóra, s te, miként mondd, tartozol neki e szolgálattal. Ezért helyeslem az őt dicsőítő költeményedet, és azzal egybehangzóan méltatom ama váteszt. Ám a te bocsánatkérő leveledből csak azt hámozom ki, hogy kevésbé ismersz engem, holott én úgy gondoltam, már teljesen megismertél. Engem tehát nem örvendeztet meg, és nem lelkesít a jeles férfiak dicsérete? Hidd el nekem, semmi sem áll távolabb tőlem, semmi sem ismeretlenebb előttem, mint az irigység. S hogy lásd, mennyire messze áll tőlem, biztosíthatlak – és ebben a gondolatainkat ismerő Isten a tanúm –, alig van nagyobb fájdalom az életben, mint amikor azt látom, hogy a jutalmat és dicsőséget nélkülözik az arra érdemesek. És itt nem saját szerencsétlenségem miatt panaszkodom, vagy épp az ellenkezőjéből remélek hasznot húzni, hanem a közös balsors miatt sajnálkozom, látom ugyanis, hogy a dicső művészetek jutalma a gyalázkodóknak adatik. Jóllehet tudom, hogy az arra érdemesek dicsősége hasonló tanulmányokra sarkallja a lelket, az igazi erény mégiscsak –

miként a filozófusok mondják –, önnönmagának ösztönzője, s célját és jutalmát is önmagában nyeri. Mivel most olyan alkalmat kínálsz nekem, melyet én magam soha nem kerestem, szabadjon elidőznöm egy kicsit, hogy tisztázzam magam előtted és általad mások előtt is azzal a közismert rágalommal kapcsolatban, amelyet nem csupán hamisan, hanem álnokul és teljes rosszindulattal terjesztettek el – ahogyan annak idején Quintilianusról és Senecáról – rólam és ama férfiúról adott ítéletemről. A rosszakaróim azt állítják, hogy gyűlölöm és megvetem őt, így akarván ellenem szítani az őt oly nagyon kedvelő nép gyűlöletét. A gáncsolás új fajtája ez, a feslettség bámulatós művészete. Védelmemben az igazság válaszol majd nekik.

Először is: semmi okom gyűlölni egy olyan embert, akit soha nem láttam, ha csaknem egyszer, még gyermekkoromban. Nagypám és apám idejében élt; fiatalabb volt az előzőnél, idősebb az utóbbinál, akivel egyazon napon és egyazon társadalmi vihar következtében úzték el hazájából. A balsorsban osztozók között gyakran szövődnek nagy barátságok; így történt ez esetükben is, hiszen nem csupán sorsuk volt közös, de szellemük és tanulmányaik is. Ámde míg az egyéb gondok felé fordul és családjáért aggódó apám beletörődött a száműzetésbe, ő megkeményedett, és még nagyobb hévvel vetette magát a tanulmányokba: mindent elhanyagolt, s csak a költői dicsőségre vágyott. S ebben nem tudom eléggé csodálni és magasztalni, hiszen sem a honfitársak igazságtalansága, sem a száműzetés, sem a szegénység, sem az ellenfelek gáncsoskodása, sem a felesége és gyermekei iránt érzett szeretete nem tudta a megkezdett útról eltéríteni, holott sok hatalmas, ám érzékeny szellem van, akiket a legkisebb zajocska is munkájuk megszakítására készítet; s ez leggyakrabban a verselőkkel történik, mivel nekik van a legnagyobb szükségük a nyugalomra és a csendre, lévén a mondandón és a szavakon túl a mértékre is ügyelniük kell. Megértheted immár, milyen becsmérő és nevetséges, hogy egyesek azt képzelik, gyűlölöm őt, mert – mint láthatod – semmi okom gyűlölni, annál több okom van szeretni: a közös haza, az atyai barátság, továbbá szelleme és a maga nemében kiváló stílusa, melyek kizárnak minden lekicsinylést. Az ellenem felhozott rágalom másik pontja szerint, én, aki a tanulmányokkal mohón ismerkedő ifjúkorom óta abban leltem örömöm, hogy mindenféle könyveket összegyűjtöttem, csak az övét nem szereztem meg; s miközben hatalmas hévvel kutattam a fellelhetetlen iratok után, azzal az eggyel nem törődtem, amelyet minden nehézség nélkül megtalálhattam volna. Mindezt elismerem, ám tagadom, hogy ennek oka az lenne, amit ők állítanak. Akkoriban én, a költészet általa is művelt ágában tevékenykedvén a köznyelvi ékesszólásban gyakoroltam szellemem, mivel semmi sem tűnt oly fennköltnek, s nem is áhítottam magasabbra törni; ám féltem, ha az ő vagy mások írásaiabban a képlékeny és a csodálatra hajlamos életkorban belemerülnék, akaratlanul és magam számára is észrevétlenül utánzóvá lennék. Ám fiatal lelkem merészségében irtóztam ettől, és oly nagy volt bizalmam, vagy talán vakmerőségem, hogy úgy gondoltam: saját tehetséggemmel és a halandók tanácsai nélkül képes leszek egy

eredeti, saját stílus kialakítására. Ítélik meg mások, hogy helyesen gondoltam-e! De azt nem leplezem, hogy ha az én írásaimban az övéhez vagy máséhoz hasonló esetleg azzal megegyező kifejezés fordulna elő, az nem lopás vagy szándékos utánzás eredménye – ezeket ugyanis köznyelven írva mindig kerülni igyekeztem, mint az írás megméltelyezőit –, hanem véletlen egybeesés, avagy Ciceróval szólva, a szellemeink hasonlatosságának következménye, s így tudtomon kívül jártam mások nyomában. Hidd el, így igaz, s ha valamiben hiszel nekem, hát ettől semmi sem igazabb. És ha ennek nem a szerénység, s nem a szégyen az oka, ahogy hinni kellene, a fiatalos lélek forrongása a vétkes benne. Ma viszont messze vagyok már ama gondoktól, és miután azon költészettől is teljesen eltávolodtam, és eltűnt belőlem minden félelem, magamhoz veszem a többiek munkáit, s mindenekelőtt az övét. Én, aki magamat mások ítéletére bízom, most én ítélek csendesen másokat, és könnyű lesz nekik kiadnom a köznyelvi ékesszólás pálmáját.

Hazudnak tehát, akik azt állítják, hogy én az ő hírnevét kisebbíteni próbálom, hiszen talán én vagyok az egyetlen, aki tudom, sokkal jobban azon ostoba és mértéktelen csodálóknál, hogy mi az, ami számukra megmagyarázhatatlanul gyönyörködteti füleiket, ám nem ér el lelkükig, mert a szellemük útja zárva marad. Azok közé tartoznak ők, akikről Cicero beszél a Retorikájában: „Amikor – mondja – szép beszédek vagy költeményeket hallanak, méltatják ugyan a szónokokat és a költőket, ám nem értik mi készíti őket méltatásra, hiszen nem tudják, hogy honnan származik, mi és miféle elragadtatás az, ami gyönyörködteti őket.”¹ És ha ez képzett férfiakkal, az iskolákban is megesik, miközben Démostenést és Tulliuszt és Homéroszt és Vergiliust olvassák, talán nem így történik az eszetenekkel is a kocsmákban és tereken a mi költőnk olvasásakor? Ami engem illet, csodálom őt és szeretem, nem becsmérlem. És talán joggal állíthatom: ha a mi korunkig élnie adatott volna, kevés nálam jobb barátja lenne –, lévén ha szelleme ennyire elragad, erkölcsseit is csodáltam volna –, s ellenkezőleg, senki sem lenne számára gyűlöletesebb, mit ezek az ostoba csodálók, akik nem tudják miért dicsérnek, vagy miért ócsárolnak, és akik a költőkre nézve a legnagyobb igazságtalanságot követik el vele szemben; írásait szavalva elferdítik és gyalázzák, amiért is én, ha nem lennék mással így elfoglalva, csúfos elégtételt vennék. Immár csak az marad nekem, hogy amiatt panaszkodjam, és azon bosszankodjam, hogy dicső költészetének orcáját amazok nyelve szennyezi és mocskolja; és itt nem hallgatom el, hogy számomra ez volt az egyik legfőbb ok, amiért elhagytam azt a stílust, amelyben fiatalon alkottam. Félttem ugyanis, hogy az én írásaim is olyan sorsra jutnak, mit a másokéi, de leginkább azé, akiről most beszélek; hiszen nem remélhettem, hogy a tömeg nyelve szelídebb és

¹ Cicero, *Rhet. ad Herpenn.*, IV, 2, 3.

szelleme értőbb lesz az én műveimmel kapcsolatban, mintsem azokéval szemben, akiket az idő és az általános tetszés híressé tett a színházakban és városok utcáin. És a tények igazolják, hogy félelmeim nem voltak alaptalanok: azt a pár népnyelven írott művet, melyeket abban az időben, fiatalon szereztem, a tömeg most folyamatosan gyalázza; úgyhogy már gyűlölöm és megvetem mindazt, amit egykoron szerettem, s valahányszor akaratlanul és saját magamra is haragudván a városban forgolódom, mindenhol tudatlanok csapatait látom, és az én Damoetásomat, aki az utakon szokott, „nyöszörgő zab-fütyülőn nyomorú nyikorgást nyekeregni”.²

Már így is túl sokat időztem ily csekélységen, amely nem méltó a komolyabb tárgyalásra, lévén más foglalatossággal kell töltenem a vissza nem térő időt, mindazonáltal úgy vélem, hogy a te bocsánatkérésed hasonló amazok vádjaihoz. Egyesek, mint mondtam, azzal vádolnak, hogy gyűlölöm, mások azzal, hogy megvetem ama férfiút, akinek nevét azért hallgatom most el, nehogy a mindenre fülelő, ám semmit meg nem értő nép azt mondhassa: gyalázom őt; megint mások irigységgel rágalmaznak, holott éppen ők azok, akik rám és nevemre irigyek. Bár én egyáltalán nem vagyok irigylésre méltó, irigyeim mégis vannak, amit egykor nem hittem volna, s amire későn döbbsentem rá. S immár sok éve, amikor a benem munkáló hatalmas hév miatt még megbocsátható volt, nem holmi jelentéktelen írásban, hanem egy jeles férfiúnak elküldött ódában magabiztosan azt mertem állítani, hogy senki emberfiának nem vagyok irigye. S legyen bár, hogy egyesek nem adnak hitelt szavamnak. Mégis, hogyan lehetséges, hogy irigyeljem őt, aki egész életét olyan dolognak áldozta, aminek én csupán fiatalságom első virágát? akinek mindez, ha nem is az egyetlen, de a legrangosabb művészet volt, holott nekem játék, vigasz és szellemi torna. Könyörgöm, hogyan lehet itt irigységről és gyanúsításról beszélni? Mármint amit a dicséreteid között megjegyzel, mármint ha ő úgy akarta volna, más nyelven is alkothatott volna, úgy hiszem – mert nagyra tartom az ő szellemét –, hogy, amit csak akart, bármit megtehetett volna; ám nyilvánvaló, hogy mit kívánt. S bár legyen úgy; teljességgel elérte, amit maga elé kitűzött. És akkor? Miért lenne ez számomra irigység, és nem pedig öröm forrása. Továbbá kit irigyel az, aki még Vergiliusra sem irigy; vagy netán azt képzeli, hogy a ványolók, kocsmárosok és verekedők tapsát és bömbölő ordibálását irigylem, akik miközben dicsérni akarnak, inkább gyaláznak, s akiktől öröm távol maradnom, együtt Vergiliusszal és Homérosszal? Tudom ugyanis, mennyit ér a művelt emberek körében a tudatlanok dicsérete. Vagy talán azt hiszik, hogy nekem kedvesebb egy mantovai polgár, mint egy firenzei, ami, ha másért nem, hát a közös származás miatt lenne méltatlan, noha tudom, hogy az irigység a szomszédok között a leggyakoribb. Ám ez a gyanúsítás, túl az

² Vergilius, *Bucolica*, III. 27.

elmondottakon, a korkülönbség miatt sem állja meg a helyét, hiszen, miként a mindenben választékosan szóló Cicero itt is szépen mondja: a holtak „távol vannak a gyűlölettől és az irigységtől”.³ Ha megesküszöm, elhiszed majd nekem, hogy gyönyörködtet ama férfiú szelleme, s hogy soha nem szólok elragadtatás nélkül róla. Egyetlen dolgot hoztam fel ellene egy folyamatosan zaklató kérdősködőnek válaszolván, miszerint: a tehetsége révén többre volt hivatott, mert-hogy inkább a népnyelvi, s nem a dicsőbb és fényesebb latin költészetben és prózában jeleskedett; ezt sem te, sem bárki más helyesen vélekedő nem tagadhatja, látván, miféle dicsőséget és nagyságot hozott neki mindez. S vajon volt valaha valaki, aki az ékesszólás minden ágában egyaránt kitűnt, nem azt mondom, hogy most, amikor a költészet már régen kihalt és eltemetett, de amikor még a virágkorát élte? Olvasd Seneca Declamatioit: nem mond ilyet sem Vergiliusról, sem Sallustiusról, sem Platónról. Ki áhítozhat olyan dicsőségre, amely még a legnagyobb szellemeknek sem adatik meg. Egyetlen műfajban kitűnni bőven elég. Miután ekképp állnak a dolgok, hallgassanak mindazok, akik rágalmakat szőnek, akik pedig hittek nekik, kérem olvassák el az itt kifejtett véleményemet.

Miután leraktam a terhet, ami lelkemet nyomta, rátérek a másik dologra. Amikor megköszönöd nekem, hogy aggódtam egészséges miatt, művelt emberek módjára és a szokásoknak megfelelően cselekszel, csak azt nem veszed észre, hogy ez fölösleges. Hogy lehet köszönetet mondani valakinek azért, mert törődik önmagával, és gondosan számon tartja ügyeit? A te dolgaid, barátom, az enyéme is. Bár az emberi dolgokban az erény után nincs szentebb, istenibb és égibb a barátságnál, mindazonáltal úgy vélem, különbséget kell tenni az általunk kezdeményezett és az általunk viszonzott szeretet között, és nagyobb hévvel kell ápolnunk azt, amelyiket mi viszonzotunk, semmint azt, amit mi ajánlottunk fel. Hogy több példát ne is említsek, melyek meggyőztek odaadásodról és barátságodról, azt az egyet nem feledhetem, hogy egyszer, amikor télvíz idején sietve utaztam keresztül Itálián, te nem csupán érzéseiddel, (melyek mintegy a lélek léptei) hanem személyesen jöttél elém, ama vágytól hajtva, hogy egy olyan embert ismerj meg, akit annakelőtte mégcsak nem is láttál. Egy ugyancsak dicsérendő költeményt küldtél előzőleg nekem, s így, szeretetedet ajánlva fel, előbb mutattad lelked vonásait, mint testi ábrázatodat. Közeledett az este és már halványultak a fények, amikor hosszú távollét után belépve szülővárosom falai közé, szeretetteljes és érdemeimen felüli tiszteletről tanúskodó köszöntéssel fogadtál. Újraéltük együtt Anchises költői találkozását Árkádia királyával, akinek „fiatal lelke lobogott ama férfit megszólítani és jobbát jobbával ölelni”.⁴ S noha én nem magasztosan, mint ama király, inkább alázattal léptem feléd, te mégis ugyano-

³ Cicero, *In Sall.*, II, 5.

⁴ Vergilius, *Aeneis*, VIII, 163–164.

lyan vágyakozó lélekkel fogadtál. És te nem „Phéneus várába” vezettél engem, hanem barátságod szent oltárába, s én sem „lycus íjat adtam neked, szép puzdrával”,⁵ hanem örök és őszinte szeretetet. S még ha megannyi dologban fölöttem is állnak, ebben az egyben nem érzem magam kisebbnek sem Nisusnál, sem Phintiánál, sem pedig Leliusnál. Élj boldogul!

(Francesco Petrarca: Ad Johannem Decertaldo purgatio ab invidis obiecte calumnie. in: Francesco Petrarca, Familiarum rerum libri XXI, 15; Opere (IV. köt.), Edizione nazionale, Firenze 1942., 94–105.)

Fordította: Mátyus Norbert

⁵ Vergilius, *Aeneis*, VIII, 166.

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ

*Benvenuto da Imola Comentuma és a magyarok*¹

Az általam hozzáférhető könyvek közül az egyetlen monográfia, amely Benvenuto Rambaldi de Imola terjedelmében és jelentőségében is hatalmas Dante-kommentárját feldolgozta, Louis Marcello La Favia könyve.² Meggyőzően érvel amellett, hogy a könyv jelentőségét az adja, egyúttal az teszi még a századunkban is meg-megújuló érdeklődés tárgyává, hogy elődeihez képest ő volt valóban az első, aki azzal a sokoldalú közelítéssel és mondhatni teljes filológiai fegyverzetben magyarázta végig az Isteni színjátékot, ahogyan azt addig kizárólag az antik klasszikusokkal tették. Ezért jellegzetesen kétarcú figura, aki minden használhatót átvesz elődeitől, akiket elsősorban (ha nem kizárólag) Dante tanainak ortodoxiája, illetve a prófétikusnak felfogott költemény teológiai és filológiai magyarázata érdekelt, azonban immár valódi humanistaként ő elsősorban poétika- és esztétikailag tárgyalja a szöveget. Érdekes módon az egyik magyar vonatkozású helyre már La Favia is felhívja a figyelmet: ugyanis Nagy Lajos király említését kiemeli abból a szempontból, hogy ez filológiailag felhasználható a kommentár végső változata (1382 után) kronológiájának megállapításához.³

Aldo Vallone is megfelelő súllyal tárgyalja nagy kétkötetes kézikönyvében Benvenuto-t.⁴ Őnála is található utalást – ha ez nincs is részletesen kifejtve, illetve magyar szempontból kiélezve – a Pokol XII., illetve a Purgatórium VI. énekével kapcsolatban olyan passzusokra, amelyek magyar szempontból rendkívül érdekesek. Vallone számára azonban ezek azért fontosak, mert bizonyítják, hogy Benvenuto a XIV. és a XV. század minden kommentátoránál érzékenyebb volt a korabeli élet és történelem jelenségeire.⁵ Végül kiemelném, hogy az 1987-ben megjelent, és August Buck által szerkesztett „Grundriss”-kötet a Dante-kommentárokról szóló fejezetének szerzője Bruno Sandkühler szintén igen előkelő helyet

¹ Eredetileg előadásként hangzott el olasz nyelven, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karának Italianisztikai Tanszéke, valamint az MTA Irodalomtudományi Intézete által szervezett *Ricerche su Dante* c. nemzetközi konferencián (Piliscsaba, 2000. ápr. 14–15.) Készült az OTKA T022465. sz. pályázata keretében.

² LOUIS MARCELLO LA FAVIA: *Benvenuto Rambaldi da Imola: Dantista*. José Porrúa Turanzas, S. S. Ediciones, Madrid. 1977. (Studia Humanitatis). vö. újabban: CARLO PAOLAZZI: *Le letture Dantesche di Benvenuto da Imola a Bologna e a Ferrara e le redazioni del suo „Comentum”*. IMV XXII (1979), 319–366.

³ i. m. 67.

⁴ ALDO VALLONE: *Storia della critica dantesca dal XIV secolo*. I–II. Editrice Dr. Francesco Vallardi, Padova. 1981. I. 153–170.

⁵ i. m.

juttat Benvenuto da Imola művének és leszögezi, hogy tulajdonképpen az egész későbbi Dante-irodalom bizonyos értelemben e kommentár adója.⁶

Ezen bevezető megjegyzések előrebocsátása után a továbbiakban szeretném idézni és erőim szerint értékelni azokat a helyeket, amelyek a *Comentum*ban magyar vonatkozásúak. (Megjegyzem, hogy természetesen a majd háromezer oldalnyi szövegben akadhat ilyen még máshol is, de egyelőre csak ezeket találtam.)

Az első a Pokol XII. énekéből 55–57. sor magyarázata. Idézem Dantét:

e tra `l più de la ripa ed essa, in traccia
corrien centauri, armati di saette,
come solien nel mondo andare a caccia.⁷

Benvenuto eképpen kommentálja a strófát: „*e centauri armati di saette; de centaurorum origine et violentia dicitur adhuc Purgatorii capitulo XIV, correan 'tra l' pie de la ripa et essa, scilicet fossam, quasi dicat, per illud spatium arenae siccae quod est inter ripam et fossam, idest vallem fluminis, et dicit: Come solean al mondo andar a caccia, scilicet canium vel hominum, sic ibant in praedam cum sagittis, quae sunt arma habiliora ad praedam, quia de longe feriunt et fugant fugiendo, sicut [a szövegváltozat szerint: sicut faciunt] recte faciunt hodie Hungari in Italia.*”⁸ Fordításban: „A kentaurok eredetéről és erőszakosságáról szó lesz még a Purgatórium XIV. fejezetében; tudniillik az „árokban”, mintha azt mondaná, hogy a száraz homoknak azon a területén, amely a part és az árok, azaz a folyóágy között van; kutyás vagy embervadászatról van szó, úgy mentek zsákmányukra nyilakkal, amelyek zsákmányejtésre igen alkalmas fegyverek, mivel messziről ütnek sebet és rohanva üldöznek, mint ahogyan éppen így csinálják manapság a magyarok Olaszországban.” Az előbb idézett Dante-összkiadásban a kommentátorok, már megjegyezték, hogy: „Il Boccaccio e il Benvenuto vedono nei centauri i soldati e i mercenari, che si arruolavano nelle compagnie di ventura, a servizio

⁶ *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance.* Banddirektor: AUGUST BUCK. Band 1; *Dantes Commedia und die Dante – Rezeption des 14. und 15. Jahrhunderts.* Heidelberg. 1987. („Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters.” Bd. X.) e kötetben Benvenutoról ld. BRUNO SANDKÜHLER, 197–199.)

⁷ A következő kiadást használtam: DANTE ALIGHIERI: *Tutte le opere*, Introduzione di Italo Borzi, Commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro: Grandi Tascabili Economici. Newton, Roma. 1993. 100. Magyarul (itt és a következőkben, Babits Mihály fordításában:

*És közte s a szírláb közt hosszú sorban
Centaurhad fut nyilazó szerekkel,
mint a vadászok szoktak hébe-korban.*

⁸ BENVENUTUS DE RAMBALDIS DE IMOLA: *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam.* A cura di Giacomo Filippo Lacaia. D. Barbèra, Firenze. 1887. I–V. kötet. Az idézet: I. k., 395–396. (A következőkben: *Comentum*); az egyes bűnösök mérték szerinti pokolbéli büntetéséről a vérfolyóban először a Dantéra is nagy hatást gyakorolt Jacobus de Voragine írt; vö. STEFANI BERTINI GUIDETTI: *I sermones di Iacopo da Varazze: Il potere delle immagini nel Duecento*, Sismel. Firenze, 1998, 105, 117–118.

dei tiranni; perciò costoro che hanno fatto violenza ai sudditi sono tormentati da quegli stessi che furono strumento nel mondo delle loro iniquità.”⁹ Ez a megjegyzés rávilágít a kentaurok nyilaira hozott hasonlat eredetére is, mert valóban Nagy Lajos két nápolyi hadjárata után még évtizedekig több tízezer magyar zsoldos katona harcolt különböző itáliai színhelyeken, részben Albornoz bíboros szolgálatában, részben a legkülönbözőbb megbízók parancsait teljesítve. A magyar irodalomtörténet szempontjából ez azért rendkívül jelentős tény, mert – mint Mályusz Elemér, majd nyomában többek, köztük Fest Sándor is kimutatta – a magyar epikus költészetben később oly központi jelentőségre emelkedett Toldi Miklós is egyike volt ezeknek az Itáliában szolgáló magyar hadfiaknak; mint tudjuk, ő John Hawkwood, azaz olaszosan Giovanni Acuto angol zsoldos parancsnok alvezére volt.¹⁰ Benvenuto tehát nem csupán általában azonosítja mitológiai metaforával a kentaurokat a zsoldosokkal, hanem kiemeli közülük a magyarokat, akik úgy látszik még a XIV. században is feltűnést keltettek az ősi pogány kori haditechnikából örökölt könnyűlovas taktikájukkal, amelyhez nagyjából a Mátyás király korában újjászervezett huszárságig hozzátartozott az íj és a nyíl.

A második hely a következő tercínára vonatkozik:

Dintorno al fosso vanno a mille a mille,
saettando qual anima si svelle
del sangue più che sua colpa sortille.
(Inferno XII, 73–75.)¹¹

Benvenuto a következő magyarázatot fűzi a helyhez: „*più che sua colpa sortille*, idest ultra poenam, quem culpa destinavit eis; quia, ut statim patebit in sequenti parte, aliquae animae sunt mersae in sanguine usque ad cilia, aliae usque ad ilia, aliae usque ad genua; modo si aliqua animarum vellet se remove ad aliquam relevationem bulloris, statim centauri sagittant et faciunt ipsam subintrare aquam. Et vere, lector, isti stipendiarii sunt illi qui tenent istos in sanguine, idest

⁹ DANTE, i. h. Magyarul: „Boccaccio és Benvenuto a kentaurokban katonákat és zsoldosokat látnak, akik kalandortársaságokba álltak be, a zsarnokok szolgálatában; ezért azokat, akik erőszakot alkalmaztak alattvalóikkal szemben, ugyanazok gyötrik, akik e világban az ő jogtalankodásaik eszközei voltak”. A vonatkozó Boccaccio-helyet ld. GIOVANNI BOCCACCIO: *Esposizioni sopra la comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan. Arnoldo Mondadori Editore, Milano. 1994. I.k. 601.

¹⁰ vö. MÁLYUSZ ELEMÉR: *Toldi Miklós Olaszországban*. It, 1923, 11–23.; *A Toldi-monda történeti alapja*. HTK, 1924, 3–32.; *Toldi Miklós*, ItK, 1926, 225–228.; *A Toldi-monda*, Bécsi Magyar Történeti Intézet Évkönyve, 1934, 126–149.; továbbá FEST SÁNDOR: *A Toldi-monda. = Skóciai Szent Margittól a walesi bárdokig*, Magyar–angol történeti és irodalmi kapcsolatok. Szerk. Czigány Lóránt és Korompay H. János. Universitas Könyvkiadó, Budapest, 2000. 187–208.

¹¹ DANTE: i. m. 100–101. Magyarul:

*S a vérpataknak még sok ezer őre
jár ott nyilazva, ha ki csak kibukkan
jobban, mint bűne engedné, belőle.*

in fusione sanguinis, quia sine istis cessarent cito bella, et per consequens cessarent mortis, violentiae, rapinae. Sed proh dolor! in haec tempora infelicitas mea me deduxit, ut viderem hodie miseram Italiam plenam barbaris socialibus omnium nationum. Hic enim sunt Anglici sanguinei, Alemanni furiosi, Britones bruti, Vascones rapaces, Hungari immundi; qui omnes coniurant in perniciem Italiae, non tam viribus quam fraudibus et proditionibus, provincias vastando, nobiles urbes spoliando. –¹² Fordításban: „azaz túllépve azon a büntetésen, amelyre bűnük kárhoztatta őket; mivel ahogy tüstént kiderül majd a következő részben az egyes lelkek szemöldökükig merülnek a vérben, mások ágyéig, megint mások térdig; ha mármost valamelyik lélek magasabb helyre akar kapaszkodni a bugyogó folyadékban, a kentaurok rögtön rányilaznak és kényszerítik, hogy visszamenjen a vízbe. És valóban, olvasó, a zsoldosok azok, akik emezeket a vérben, azaz a vérfolyamban őrzik, mivel nélkülok gyorsan megszűnnének a háborúk és következésképpen megszűnnének a halálók, az erőszakoskodások, a rablások. De ó fájdalom! Ebben a korban az én boldogtalanságom oda juttatott engem, hogy lássam ma a szerencsétlen Itáliát, amely telis-tele van minden nemzet barbár zsoldosaival. Itt vannak ugyanis a véres angolok, az őrjöngő németek, az állatias bretonok, a ragadozó baszkok és a tisztátalan magyarok; mivel ezek valamennyien összeesküdtek Olaszország vesztére, nem is annyira erővel, mint amennyire csellel és árulással, feldúlva a tartományokat és kifosztva a nemes városokat.” Bizonyos megelegéssel töltheti el a mai magyar olvasót, hogy még aránylag a legenyhébb jelzőt alkalmazta elődeinkre a fonák nemzetkarakterológiát alkotó Benvenuto...

Majd következik a vér folyóban szenvedő egyes zsarnokok leírása. Mint köztudott, két sor vonatkozik Attila hun királyra:

La divina giustizia di qua punge
quell' Attila che fu flagello in terra,
(Inferno, XII, 130–134.)¹³

Benvenuto kommentárja így hangzik: – „*La divina*. Hic ultimo ad perfectum complementum huius materiae nominat quosdam alios violentos in aqua grossa tyrannorum, qui tanquam publici praedones et pestiferi sociales discurrerunt per mundum, per mare et per terram; et primo nominat Athilam. Ad cuius cognitionem oportet breviter scire quod sicut scribit Paulus Diaconus in suo libro de gestis Longobardorum anno Christi CCCXLII, Athila rex Hunnorum [egy szövegvariánsban: Hungarorum] habens sub se Daciam. [szövegváltozatban: Dalmaciam], Hungariam, Macedoniam, et Mesiam, Achaiam et Traciam, ducens

¹² *Comentum*. I. 401.

¹³ DANTE: i. m. 103. Magyarul:

*Erre Attilát, a világ pörölyét
bünteti még, aki büntetni tud.*

secum multos reges et regulos, et plures nationes in septentrionali plaga morantes, cum innumerabili exercitu furibundus intravit in Italiam; et primo Aquilegiam sitam in principio Italiae expugnare tentavit, quae fuit viriliter defensata a civibus per triennium; finaliter capta fuit igne et ferro, eversa crudeli excidio. Tunc quaedam mulier nomine Digna praecipitavit de alta arce in flumen, ne in manus hostium deveniret; mulier indigna quae tali morte periret. Deinde Athila destruxit Concordiam, Altinum, Patavium; deinde per civitates Vicentiam, Veronam, Brixiam, Pergamum nullo resistente discurrit. Mediolanum et Papiam similiter spoliavit abstinens a ferro et igne. Civitates alias Lombardiae, et Romandiolae eodem modo afflixit. Demum pervenit ad locum ubi Mincius fluvius intrat in Padum, et dum deliberaret utrum iret in Romam, supervenit Leo pontifex Romanus, qui obtinuit ab Athila quidquid postulavit; unde salutem urbis et totius Italiae reportavit divino miraculo. Athila demum reversus est in Hungariam, ubi ducta in uxorem Honoria sorore Valentiniani imperatoris, faciens luxuriosa convivium, cum ultra solitum bibisset ex fluxu sanguinis narium animam efflavit; et sic vir sanguinum in sanguine et vino suffocatus est moriens in quo modo est demersus hic usque ad cilia. Falsum est ergo quod vulgus, [a szövegváltozat hozzászólója: dicit] quod fuerit mactatus Arimini. Nunc ad literam autor describit Athilam a cognomine, quod ipsi sibi imposuit in vita. Nam cum Athila pervenisset Mutinam, Geminianus, episcopus illius urbis, vir sanctus, petivit ab eo quis esset; qui respondit: *Sum Athila flagellum Dei*. Tunc Geminianus dixit, *Sum Geminianus servus Dei*; et continuo apertis portis Athila transivit per medium civitatis nemine offenso. Dicit ergo: *La divina giustizia punge di qua*, scilicet ex parte ista tyrannorum, *quell' Attila che fu flagello in terra*, et vere fuit flagellum Dei ad puniendam peccata multorum. –¹⁴ Fordításban: „Itt végül ezen anyag tökéletes befejezésül megnevez más erőszakos zsarnokokat a durva vízben, akik mintegy nyilvános rablóként és romlálshozó zsoldosokként rohantak végig a világon, a tengeren és a földön; és elsőként Attilát nevezi meg. Az ő megismeréséhez azt kell tudni, amit Paulus Diaconus ír könyvében a longobárdok tetteiről Krisztus urunk 442. événél. Attila a hunok (szövegváltozatban: a magyarok) királya volt, aki uralma alatt tartotta Erdélyt (a szövegváltozatban: Dalmáciát) Magyarországot, Macedóniát és Moesiát, Achaiát és Tráciát magával vezetvén királyokat és fejedelmeket, valamint sok nemzetet, akik az északi vidéken laktak, és megszámlálhatatlan seregével őrjöngve rátört Olaszországra. Először is az Itália kapujában elhelyezkedő Aquileiát kísérelte meg kiostromolni, amelyet polgárai férfiasan védelmeztek három évig; végül tűzzel és vassal bevette és kegyetlen pusztítással lerombolta. Volt akkor egy asszony, akinek Digna volt a neve, aki a torony tetejéből a folyóba vetette magát, semmint hogy az ellenség kezébe jusson; nem volt méltó ez az asszony, hogy ilyen halállal vesszen (szójáték!). Azután

¹⁴ *Comentum*. 418–420.

Attila lerombolta Concordiát, Altinumot, Padovát, azután Vicenza, Verona, Brescia, Bergamo városán át rohant végig, úgy hogy senki sem állt ellent. Milánót és Paviát hasonló módon fosztotta ki, megtartóztatván magát a vastól és a tűztől. Lombardia és Romagna más városaira is ilyen módon sújtott le. Végül érkezett arra a helyre, ahol a Mincio folyó belefolyik a Póba és miközben azon töprengett, hogy vajon elinduljon-e Róma felé, odaérkezett Leó római pápa, aki elnyerte Attilától, amit csak kívánt, ezért isteni csoda folytán visszatérhetett, megmentvén a várost és egész Itáliát. Attila végül visszafordult Magyarországra, ahol feleségül vette Honoriát, Valentinianus császár nővérét és pompás lakomát rendezett és mivel a szokásosnál többet ivott, orrvérzés folytán kilehelte lelkét; és így a véres férfiú vérbe és borba fulladt és oly módon halt meg, ahogy most egészen szemöldökéig merül a vérbe. Hamis tehát az az állítás, amit a köznép mesél, hogy Riminiben vágják le. Most ami a szószerinti értelmezést illeti, a szerző leírja Attilát annak a melléknévnek alapját, amelyet ő maga adományozott magának életében. Mert amikor Attila érkezett Modenába Geminianus, azon város püspöke, szent férfiú, megkérdezte tőle kicsoda, mire azt válaszolta: Attila vagyok, Isten ostora. Geminianus akkor így szólt: Geminianus vagyok, Isten szolgája. És tüstént – miután kinyitották a kapukat – Attila keresztülment a városon, úgy hogy senkit sem bántott. Azt mondja tehát: *La divina giustizia punge di qua, tudniillik a zsarnokok azon helyéről, quell' Attila che fu flagello in terra*, és valóban Isten ostora volt sokak bűneinek megbüntetésére. –” Érdekes módon tükröződik ebben a részletben az Attila-monda alapvető kettőssége. Ez világosan elkülöníti az általános nyugat-európai hagyományt, amely általában a legellenségesebb színekkel ábrázolta a hun királyt attól a középkori krónikásaink által meghonosított magyar hagyománytól, amely természetesen a nemzeti dicsőség csúcsát látta Attila világhódításában.¹⁵ A legújabb időkben még két kiadvány jelent meg Attiláról, amelyek szeretném ezúttal felhívni a figyelmet.¹⁶ Ezek tanulmányozásából is derül már némi fény arra, hogy feltétlenül külön alcsoportként kell kezelni az észak-itáliai Attila-hagyományt. Ennek oka feltehetőleg – mint ahogyan erre igen erősen rávilágít Benvenuto főntebb idézett szövege is –, hogy az Észak-Itáliába betörő pogány magyarok (Ungari) kalandozásaitól kezdve egészen Nagy Lajos király hadjárataiig, tehát Petrarca és Benvenuto koráig folyamatosan megújult az itáliai magyar katonai jelenlét; ezért folyton új színekkel tudott gyarapodni a rettenetes, kegyetlen Attila képe ugyanúgy, mint bizonyos esetekben a kegyelmes nagyúr, aki ráadásul adott esetben valóban Isten ostora lehetett.

¹⁵ vö. ECKHARDT SÁNDOR: *Attila a mondában. = Attila és hunjai*; Szerk. Németh Gyula. Magyar Szemle Társaság, Budapest. 1940. (Reprint: Budapest. 1986, előszó: Harmatta János). 143–216.

¹⁶ *Attila. The Man and his Image*. Edited by FRANZ H. BAUML and MARIANNA D. BIRNBAUM. Corvina, Budapest, 1993.; *Attila e gli Unni*. Mostra Itinerante. Gruppo Archeologico Aquileiese. Catalogo a cura di SILVIA BLASON SCAREL. „L’Erma” di Bretschneider, Roma, 1995.

(Megjegyzendő egyébként, hogy az angol nyelvű kötetben közölt elemzések szerint egyáltalán nem tekinthető egyértelműen negatívnak a francia Attila-legendák beállítása sem.)¹⁷ Visszatérve egy percre Benvenutohoz, úgy tűnik hogy a modenai legenda nem lehetett túlságosan ismert a szerző korában. Ugyanis La Favia könyvéből tudjuk, hogy a *Comentum* első változata, amely még a Bolognában tartott előadások nyomán készült diákjegyzet alapján készült, a nevetséges-ségig és a felismerhetetlenségig lerövidítette Benvenutohoz ezt a anekdotáját; a jámbor hallgató annyit fogott fel a tanár előadásából, hogy két úr találkozik és így mutatkoznak be egymásnak, Attila vagyok, Isten ostora, mire a válasz: én meg Geminianus, Isten szolgája. Ez feltétlenül arra utal, hogy még a jegyzetet megőrző kézirat íratásának korában, tehát a XV. században sem volt egyértelmű, hogy mit is jelent az „Isten ostora” kifejezés.¹⁸

A Komédiában ugyan már nem fordul elő többször Attila neve, Benvenuto a kommentárban mégis visszatér egy helyen a hun király említésére. Ez a nevezetes invektívával kapcsolatos, amelyet Dante Itália ellen ír a Purgatórium VI. énekében. Idézzük a vonatkozó tercint:

Cerca, misera, intorno da le prode
le tue marine, e poi ti guarda in seno,
s'alcuna parte in te di pace gode.
(Purg. VI. 85–87.)¹⁹

Most pedig idézzük Benvenuto: „– *Cerca, misera*. Hic poeta revertitur ad exclamandum contra Italiam, et confirmans quod dixit, dicit: *o misera*, scilicet, Italia, cuius nullus miseretur, *cerca intorno dalle prode*, idest, ripas, *le tue marine*, idest, terras maritimas, *e poi ti guarda in seno*, idest, in medio, scilicet, terras mediterraneas, *s'alcuna parte in te di pace gode*. Et hic, lector, me excusabis, quia antequam ulterius procedam, cogor facere invectivam contra Dantem. O utinam, poeta mirifice, revivisceres modo! ubi pax, ubi libertas, ubi tranquillitas in Italia? Faciliter videbis, o Dantes, quod aliqua particularia mala tuo tempore premebant Italiam; et illam quidem parva et pauca; numerus enim inter damna Italiae carentiam principis, et discordiam quarundam familiarium. Nunc autem peiora facta nos premunt, ita ut dicere possim de tota Italia quod Virgilius tuus de una urbe dixit: *Crudelis ubique luctus, ubique pavor, et plurima mortis imago*. Pro certo Italia non

¹⁷ vö. LEENA LÖFSTEDT: Attila, the Saintmaker in Medieval French Vernacular. in: *Attila, the man and his Image*, 65–74.

¹⁸ LA FAVIA: i. m. 51–52.

¹⁹ DANTE: i. m. 267. Magyarul:

*Nyomorult! bár szemeddel körbejáród
tengered partját, s mély öledbe nézel,
békével boldog pontod nem találod.*

talia passa est tempore Hannibalis, non tempore Pyrrhi, non tempore gothorum aut longobardorum. Attila enim non legitur transisse Apenninum, nec Totila Padum, sed solum vastavit regnum et Romam. Quanto ergo excusabilius, si fas esset, possem exclamare ad Omnipotentem, quam tu, qui in tempora felicia incidisti, quibus non omnes nunc viventes in misera Italia possumus invidere? Ipse ergo, qui potest, amodo mittat Veltrum, quem tu vidisti in somno si tamen unquam venturus est. –”²⁰ Fordításban: „Itt a költő Olaszország ellen fordul kifakadásában, és hogy megerősítse, amit korábban mondott így szól: *ó nyomorult, tudniillik Olaszország, amelyen senki sem könyörül, nézzél szét csak kikötőid, azaz a tenger mellett fekvő földek körül, és azután nézzél kebeledbe, azaz középre, vagyis a déli földekre. És itt ó olvasó meg fogsz nekem bocsátani, hogyha mielőtt tovább mennék, arra kényszerülök, hogy invektívát szerkesszek Dante ellen. Ó bárcsak te csodálatos költő egy pillanatra visszatérnél az élők közé! Hol van béke, hol van szabadság, hol van nyugalom Itáliában? Könnyen láthatnád ó Dante, hogy a te idődben csak néhány részleges baj nyomasztotta Itáliát, azok is kicsinyek voltak és kevesen; mert hiszen Olaszország kárai közé számoltad azt, hogy nincsen fejedelme és hogy némely család viszálykodik egymással. Most azonban rosszabb tények nyomasztanak bennünket, úgyhogy elmondhatnám egész Itáliáról azt, amit a te Vergiliusod csak egy városról mondott: mindenütt kegyetlen gyász van, „Mindenféle kegyetlen Rút öldöklés és a halálnak ezernyi alakja.” (Aeneis, II. 368–369., Kartal Zsuzsa fordítása). Az bizonyos, hogy efféle dolgokat nem szenvedett el Itália Hannibál idejében sem, Pürrhosz korában sem, de a gótok, vagy longobárdok idejében sem. Attiláról ugyanis nem olvassuk, hogy átkelt volna az Appennineken, sem Totiláról, hogy a Pón, csupán az országot és Rómát pusztították. Mennyire megbocsáthatóbb módon kiálthatnék fel a Mindenhatóhoz – ha ugyan szabad volna – mint te, aki olyan szerencsés időbe pottyantál, amelyre mi akik ma élünk, valamennyien ebben a nyomorult Itáliában csak irigykedhetünk? Küldje már tehát valaki, ha tudja rögtön azt az Agarat, amelyet te láttál álmodban, ha ugyan az valaha is eljövendő lesz.–” Úgy hiszem, hogy ez a kifakadás – amelyre az általam olvasott szakirodalomban nem találtam utalást – a legerőteljesebb Benvenuto egész terjedelmes művében. Éppen ezért nagyon fontos, hogy a Dantét bálványozó kommentátor itt olyan sötétnek látja saját korát, hogy irigyli Dantétól a magáét és még Attilát is elviselhetőnek találja a maga korának szörnyűségeihez képest.*

Végül két olyan passzust fogunk megvizsgálni, amely Martell Károlyra illetve az Anjou-házra vonatkozik. Az első idézet Danténál:

Fulgiemi già in fronte la corona
di quella terra che 'l Danubio riga

²⁰ *Comentum*. III. 180–181.

poi che le ripe tedesche abbandona.
(Par. VIII, 64–66.)²¹

A kommentár így hangzik: „– *Fulgeami*. Hic Carolus describit tertium regnum, a quo denominatus est rex in vita et pervenit ad manus haeredis sui. Ad quod est sciendum quod Carolus Martellus coronatus est rex Hungariae, vivente patre, per unum cardinalem legatum, mortuo Stephano rege Hungariae sine haerede; et Carolus Humbertus filius eius obtinuit regnum; et ita debet succedere in regno Apuliae si Robertus non exclusisset eum; ideo nunquam fuit contentus. Hic Hubertus pater fuit istius Ludovici potentissimi regis Hungariae, qui diebus nostris tenuit multa regna. Martellus autem describit regnum Hungariae solum ab uno flumine, nec mirum, quia nullus fluvius est maior in toto orbe occidentali, nullus habet longiorem cursum, nullus transit per tot nationes diversam, qui oritur in alpibus Germaniae, et labitur per Austriam in Alamannia, deinde per Hungariam, Moesiam, et innumerabiles gentes infidelium . [...] Dicit ergo in litera: *La corona*, regale diadema, *fulgeami già in fronte*, licet quidam Andreasius de stirpe Hungariae occupaverit regnum, *di quella terra*, scilicet, Hungariae, *che il Danubio riga*, qui alio nomine dicitur Ister, *riga*, idest, balneat, *poi che le ripe tedesche*, Alemanniae superioris, *abbandona*.”²² Fordításban: „Károly itt leírja azt a harmadik királyságot, amely után királynak nevezték életében és amely örököse kezére jutott. Ehhez tudni kell, hogy Martell Károlyt Magyarország királyává koronázta – atyja életében – egy bíboros pápai követ, miután Magyarország királya, István meghalt örökös nélkül; és Károly Umbert (sic!) az ő fia meg is szerezte a királyságot; és így neki Aplya királyságában kellett volna örökösként trónra lépnie, ha Róbert nem zárta volna ki őt; ezért sohasem volt elégedett. Ezen Hubert (sic!) volt az atyja azon Lajosnak, Magyarország leghatalmasabb királyának, aki a mi időnkben birtokolt sok országot. Martellus pedig Magyarország királyságát csupán egy folyónévvel írja le, de nem is csoda, mivel az egész nyugati világban nincsen nagyobb folyó, nincs egynek sem hosszabb futása, egy sem halad át annyi nemzetten, mint az amely Németország havasaiban ered, végighömpölyög Németországon belül Ausztrián, azután Magyarországon, Moesián és a hitetlenek számtalan nemzetségén [...] Ezért a szó szerinti megfogalmazásban így szól: *La corona*, azaz a királyi fejék *fulgeami già in fronte*, tudniillik egy bizonyos András (sic!) egy magyarországi nemzetségből (fordítható így is: a magyar királyi házból) elfoglalta az országot *di quella terra*, tudniillik Magyarországot *che il Danubio riga*, amelynek másik neve Ister, *riga*, azaz megfürdeti, öntözi *poi che le ripe tedesche*, tudniillik Felső-, azaz Dél-Németországot, *abbandona*.” Figyelemreméltó,

²¹ DANTE: i. m. 482. Magyarul: *S a világ látta, hogy homlokomon van ama földnek koronája, hol az osztrák partoktól elvált Duna vize csobban.*

²² *Comentum*. IV. 489–490.

hogy Benvenuto keveri a különben sem egyszerű családi és öröklési viszonyokat az Anjou-házon belül. Nemcsak hogy teljesen átugorja IV., azaz Kun László uralkodását, aki V. István fia volt, hanem még Károly Róbertet is megteszi Károly Humbertnak, illetve Hubertnak, III. Endrénél pedig a nyilván lekicsinylést kifejező *Andreasius* nevet használja az András helyett, ugyanakkor olyan bizonytalan megfogalmazást alkalmaz, amelyből nem világos, hogy csupán magyarnak vagy pedig a magyar uralkodóházból eredetnek tartja-e az Árpádház utolsó „aranyágacsáját”, akinek törvényes származását az Anjou-párt természetesen kezdetből kétségbe vonta. Nagyon érdekes az is, ahogyan elismerőleg nyilatkozik Nagy Lajos hatalmáról, és ez talán azt is megmagyarázza, hogy miért szerepelt előbb – igaz csak *varia lectio*ként – Attila királyi titulátúrájában Dalmácia Dacia helyett. Benvenuto nyilván meg volt arról győződve, hogy Attila körülbelül ugyanazon országokon uralkodott, mint ő korábban Nagy Lajos. (Meg kell mondanom, hogy ezért is vontam be vizsgálódásom körébe az Attila-képzetkört, amelyet eddig magának Danténak és a magyarságnak viszonyát kutató filológusok elkülönítettek a tulajdonképpeni kortárs Magyarországra vonatkozó megjegyzésektől. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy Benvenutonál a hun–magyar azonosság igen erős.)²³

Végül idézzük a kétségtelenül leghíresebb dantei helyet, amely Magyarországra vonatkozik:

O beata Ungheria, se non si lascia
più malmenare!
(Par. XIX, 142–143.)²⁴

Benvenuto kommentárja: „*O beata*. Hic aquila describit duo regna, scilicet Hungariae, et Navarrae, quorum primum vacabat per mortem Andreae, qui fuit filius Caroli Martelli, de quo multa dicta sunt supra capitulo IX huius Paradisi; ideo dicit: *O*, idest, dico, *beata Ungheria*, respectu aliorum regnorum, *se non lascia più malmenare*, scilicet, a rege novo, quasi dicat: si non peiorat...”²⁵ Fordításban: „Itt a sas leír két országot, tudniillik Magyarországot és Navarrát, amelyek közül az elsőben nem volt betöltve a királyi szék Andrásnak halála miatt, aki annak a Martell Károlynak a fia volt, akiről sokat szoltam föntebb ezen Paradicsom IX. énekében; azért mondja azt, hogy *O*, azaz azt mondom, hogy Magyarország boldog más királyságokhoz képest, ha tudniillik nem hagyja magát bántani az új királytól, mintha azt mondaná: ha nem romlik el.” Véleményem szerint erre a passzusra feltétlenül áll az, hogy Benvenuto csupán vázlatosan tudta kidolgozni,

²³ vö. KAPOSÍ JÓZSEF: Dante Magyarországon. Budapest. 1911. 14–34. Attiláról: 32.

²⁴ DANTE: i. m. 554. Magyarul: *Óh boldog Magyarország! Csak ne hagyja magát félre vezetni már –*

²⁵ *Comentum*. V. 251–252.

mint ahogyan monográfusa La Favia éppen a *Comentum*nak a Paradicsomra vonatkozó részéről ezt megállapította.²⁶ Ugyanis egyébként nem keverné össze még jobban a királyi házak genealógiáját, nem tenné meg az itt már szabályosan Andrásnak nevezett III. Endrét Martell Károly fiának, illetve nem vélné úgy, hogy Dante túlvilági utazásának idején éppen egy új király gyötörmé Magyarországot. Valószínű, hogy Benvenuto kevéssé volt tisztában a nápolyi uralkodó ház ügyes-bajos dolgaival, annál világosabb volt viszont előtte Nagy Lajos Magyarországának jelentősége.

Tisztában vagyok azzal, hogy az a picinyke hozzáteétel a Dante-filológiához, amelyet megkísértem vázolni előadásomban, csak akkor tekinthető kereknek, ha Benvenuto Magyarország-képét, illetve a magyarokról – beleértőleg a hunokról – formált véleményét összevetem az előd és közel kortárs egyéb Dante-komentátorok véleményével. Ezt egyelőre csupán a Boccaccio-féle töredékes magyarázattal, illetve a legfrissebben publikált anonim kommentárral tettem meg; remélem azonban, hogy egy más alkalommal teljessé tehetem az összehasonlítást.²⁷

²⁶ LA FAVIA: i. m. 66–69.

²⁷ vö. BOCCACCIO: i. m. I. 587–588, 626–675.; továbbá MASSIMO SERIACOPI: *Un commento anonimo inedito della Laurenziana all' Inferno e al Purgatorio. Parte Prima: Inferno. Letteratura Italiana Antica, I, 2000, 69–188.* Attiláról így ír: „Attila (v. 134): sig(n)re d'U(n) garia, Dazia, Macedonia, Accaia, Tracia e molto reame. Ven(n)oro i(n) Italia, dov'e' fece gra(n)de uccisione di ge(n)te e distrucse molte città, tra le quale distrusse Fiore(n)za fino a' fo(n)damenti (118.) –. Ezúttal is szeretném megköszönni GIUSEPPE FRASSO professzornak (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), hogy baráti gesztusként nem csupán felhívta figyelmemet a régi Dante-komentárokat tartalmazó CD-ROMra (*Comenti danteschi dei secoli XIV, XV, e XVI, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Lexis, 1999*), hanem ki is gyűjtötte nekem a következő címszavakat: „Ungheria”, „Ungaria”, „ungheri”, „ungari”, „Attila”, „Unni”. Ennek az anyagnak a feldolgozása valóban bőséges anyagot nyújt egy új tanulmányhoz. Annyit még megjegyeznék, hogy Guglielmo Maramauro és a Chiose Ambrosiane ismeretlen szerzője az a két kommentátor, akik a nyilazó kentaurokkal kapcsolatba hozzák az Itáliát dúló magyarokat.

Dante klasszicitása a klasszicizmus századaiban

Filippo Villani *Vitája* nyomán (1381–1382), mely megújította a Dante iránti érdeklődést, a Quattrocento firenzei kultúrájában elsősorban a költő tevékeny hazafisága lelt követőkre a magánélet és a közélet közötti harmonikus egyensúly ideálját megálmódó humanista körökben. A *Pokol* első énekéhez fűzött kommentárjában éppen Villani tett nyilvánvaló utalásokat a *Commedia* etikai-nevelői szándékára. Szükségtelen hangsúlyozni mekkora fontosságot tulajdonítottak a humanisták a nevelésnek és az ember etikai formálódásának, amelyben a megfelelően kiválasztott irodalmi művek ismerete óriási jelentőséggel bírt. Dante hazafiságának etikai és közéleti alapon történő megközelítése mögött már ebben az időben az a szándék rejlett, hogy Firenze éppen morális indítatással „szerezze vissza” elűzött költőjét. Emellett a költő dicsőség és hírnév utáni vágya, melyet Boccaccio még annyira rossz néven vett, szintén az érlelődő reneszánsz emberképének meghatározó tényezőjévé válik.

Míg a Villani művét ismerő, sőt átfésülő Salutati szintén dicsőíti Dante retorikai, tudományos, történelmi, nyelvi kiválóságát, a vulgáris nyelv használatát („*in illo stilo*”) már hátránynak tekinti. Az őket követő humanista generáció, Brunival és Niccolival az élen, viszont némi polemikus éllel foglalkozik Dantéval. A polemizálás nem Dante vagy személy szerint a megelőző generáció néhány tagja ellen irányul, hanem az olyan túlzott lelkesedés veszélyeire figyelmeztet, amely a firenzei „hármaskorona” legkevésbé humanista beállítottságú tagja, Dante esetében a legnyilvánvalóbb: bizonyos filozófiai és irodalmi struktúrák meghaladott mivoltáról van szó. Leonardo Bruni *Ad Petrum Paulum Histrum dialogus* című, cicerói hatást mutató műve – különösen annak első könyve – azt fejtegeti, hogy a köznép ítéletével ellentétben a firenzei „triumvirátus” nem tartozhat a klasszikusok közé. A dialógusban Niccoli többek közt a skolasztikus műveltséget veti Dante szemére, valamint azt, hogy nem első kézből ismerte a latin műveket.

Később azonban, 1436-os *Vita di Dante*jában, Leonardo Bruni nemcsak a költő nagyságának adózik feltétlen tisztelettel, hanem még a vulgáris nyelv létjogosultságát is elismeri. A firenzei kultúrában egyre erősödő platóni hatást mutatja, hogy az igazi költészetet ugyanakkor nem a tudományok, a tanulás és a mesterfogások ismeretére, hanem a „költői hévre és lelkesültségre” vezeti vissza. Matteo Palmieri 1430 után íródott (de csak mintegy száz évre rá, 1529-ben megjelentett) *Vita civile*je pedig – immár vulgáris nyelven – számos közvetett és közvetlen utalással Danténak a polgár nevelésében betöltött nagyságát magasztalta. Min-

denesetre nála is – miként Giannozzo Manetti Dante-életrajzában – nyilvánvaló az a szándék, hogy kidomborítsa Firenze irodalmi és nyelvi tekintélyét.

A Quattrocento szinte valamennyi firenzei szerzőjénél nyomon követhető, hogy Dantét saját (politikai, esztétikai, nyelvi, filozófiai) nézeteik alátámasztására használják. További kiváló példa erre Ficino és az általa olaszra fordított *Monarchia* előszava: eszerint, bár Dante nem olvasott görögül, s nem is ismerhette közvetlenül Platónt, mégis számos platóni gondolattal díszítette művét, miután ivott a platóni forrásokból. Maga Lorenzo il Magnifico is azzal érvelt a *Commedia* filozófiai és költészeti nagyszerűsége mellett, hogy a vulgáris firenzei nyelvet Dante emelte irodalmi magaslatokba. Lorenzo esetében nyilvánvaló, hogy mindez a „firenzei imperium” politikai expanzióját is jelentheti.

Poliziano azonban, egy új kritikai felfogás első megfogalmazójaként, annak adott hangot, hogy Dante nyelvezete – firenzeiségével együtt – régies és kezdetleges. Olyan fenntartásokkal élt tehát, amelyek irodalmi és nyelvi közhelyként végig jelen lesznek a Cinquecentóban, s így a dantei mű értékelését hosszú időre meghatározták. Ugyanakkor arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy éppen Poliziánónál (*Stanze*) nem kevés Dantéra emlékeztető nyelvi és stílárius elem mutatható ki, ami azt jelzi (a XVI–XVII. században is egyre jellemzőbb módon), hogy Dante valóban állandóan idézhető és idézendő „klasszikussá” vált, hiszen örökségét minden tudatos imitációtól függetlenül magukévá tették a kor költői és írói.

Az olasz nyelvű humanizmus egyik megeremlítője, Cristoforo Landino, aki Lorenzo il Magnifico, Poliziano és Ficino mestere volt, minden szempontból alkalmas volt arra, hogy Dante világát valóban sokoldalúan, „interdiszciplinárisan” értelmezhesse. Az utóbbi évek filológiai is egyre több újdonságot hozó kutatásai a korábbinál sokkal árnyaltabb képet rajzolnak Landinóról, akit Albertihez, Polizianóhoz, Ficinóhoz és másokhoz viszonyítva középszerű, bár kétségtelenül kifinomult humanistának tartottak, olyan írónak és gondolkodónak, aki mások gondolatainak interpretálásában, illetve a szövegcritikában alkotott igazán jelentőset. Dante-kommentárja, főleg az újabb kutatások fényében, kétségtelenül figyelemre méltó teljesítmény.

Landino származása, neveltetése és társadalmi környezete hatására – minden, egyébként helyes filológiai és kritikai következtetése mellett – arra használta fel a *Commediát*, hogy az itáliai kultúrán belül Firenze nyelvi, irodalmi és ideológiai hegemoniáját nyomatékosítsa. Az 1481-es *Comento sopra la Comedia* a hagyományos irodalomkritika számára egyfajta jól átgondolt militáns programnyilatkozat, amely Firenze „misszióját” volt hivatott hangsúlyozni. Ennek fényében a mű hazafias szemlélete nemcsak a Pazzi-féle összeesküvés utáni firenzei körülményekből táplálkozott, hanem válaszul szolgált azokra a nyelvi, irodalomtörténeti és politikai provokációkra, melyek még a XV. század közepén is tagadták a firenzei nyelv primátusát (pl. Martino Paolo Nidobeato), vagy – még inkább – azokra az állandóan ismétlődő nézetekre, amelyek Dante ellenséges magatartását emelték ki a hálátlan haza, Firenze iránt. Ezek a külső körülmények azonban

semmiképpen sem határozhatták meg a Landino-féle Dante-interpretáció lényegét, mely sokkal inkább neoplatonizmusában keresendő: abban az általános szemléletmódban, amely annyira népszerűvé tette, s oly hosszan tartó pozitív fogadtatást biztosított számára a következő században.

Landino Dante-kommentárja a XVI. századi interpretációk jó részét is meghatározta, hiszen a neoplatonikus irányultságon túl olyan szempontok alapján íródott, amelyek nemcsak a Quattrocento értelmiségét foglalkoztatták rendkívüli módon, hanem – a kétségtelen módszerbeli különbségek mellett – a Cinquecento irodalma számára is támpontul szolgáltak: közélet és magánélet kapcsolata, politikai elkötelezettség, a politikai és társadalmi válság kezelése és ezekkel szoros összefüggésben a nyelv és a kultúra mint fegyver. A *Commedia* 1481-es első firenzei kiadása, Landino kommentárjával, Botticelli illusztrációival, valóban fordulóponthoz jelentett a Dante-értelmezésekben, hiszen a neoplatonista Landino asztrológiai ismeretei lehetővé tették a valóban szakszerű elmélyedést e téren. Ami a politikai megközelítést illeti, Landino szintén könnyen magáévá tehetette Dante pápa-ellenes polémiáit, miközben Firenze humanista-közársasági hagyományával átítatva – bár Dante és nézetei iránti mély tisztelettel – természetesen visszautasította a császárság melletti ideológiai elkötelezettséget.

Landino a klasszicizmus korának valóban első modern exegétája: a legjobb humanista erudíció birtokában a modern kor igényei szerint értelmezte újra Dantét. Kommentárjának sikerére mi sem jellemzőbb, mint az, hogy mintegy húsz éven át – az 1502-es velencei Manuzio-féle kiadásig – egyedüli magyarázóként tartották nyilván. És bár az említett Aldo Manuzio-féle kiadás megtörte a monopol helyzetet, kommentárjai még a XVI. század végéig támpontot jelentettek a legtöbb kiadás számára: népszerűsége csak a XVII. században, a *Commedia* iránt megnyilvánuló átmeneti érdektelenség hatására csappant meg.

A XVI. századi Dante-kritika és -hatástörténet egyik koordináta-rendszerét éppen a *Commedia*-kiadások és magyarázatok kínálják. Az egyes szerzők és Dante viszonyára vonatkozó komparatív vizsgálódások eredményei jobbra azt igazolják, ami e kommentárokból is alapvető: mindegyikükben szükségképpen azok a problémák, viták és interpretációs lehetőségek törnek felszínre, amelyek a század folyamán egyébként is jelen voltak. Érdemes tehát néhány alapvető Dante-kiadásra felhívni a figyelmet, hiszen az e században megjelent mintegy harminc *Commedia*-kiadás közül jó néhány valóban hűen tükrözi a korszak eszmei-szellemi irányultságát. Ilyen az 1502-es Bembo-féle, az 1506-os Benivieni-féle, az 1544-es Vellutello-kommentárral kísért, vagy az 1555-ös Ludovico Dolce által gondozott *Commedia*. (Ludovico Dolcét tartják a címváltozás kiötlőjének, mivel – persze Boccaccio sugallatát követve – először ő jelentette meg a művet úgy, hogy címét kiegészítette a „divina” jelzővel, bár az új cím sikerét csak a Crusca Akadémia által engedélyezett későbbi kiadás fogja biztosítani). Ebbe a sorba tartozik továbbá az 1563-as kiadás, mely a tridenti zsinat után az első volt, illetve az 1564-es kiadás, melyet Francesco Sansovino gondozott, s melyben először szerepel együtt a

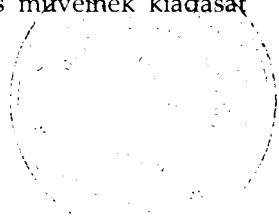
Landino- és a Vellutello-féle kommentár. Említést érdemel még az 1572-es firenzei kiadás, mely már előjele volt a Dante iránt a következő században megnyilvánuló kiadói érdektelenségnek. A sort végül a Crusca Akadémia által engedélyezett 1595-ös kiadással zárhatjuk.

Míg a XV. század elsősorban a politikai és közéleti kérdések megfogalmazásában hívta segítségül Dantét, a XVI. század egészen más jellegű problémákkal szembesült: elsősorban poétikai és nyelvi viták alkották azt a kérdéskört, amelyek a Dante-interpretációt meghatározták. A XVI. század első felének vitathatatlan kulturális „diktátora” – Croce szavaival élve – Pietro Bembo volt, aki az 1502-es velencei kiadással megszabta azokat az alapvető nyelvtani-filológiai normákat, amelyek a mű gondozásának háromszáz éven át alapul szolgáltak. A század másik kiemelkedő jelentőségű kiadása az 1506-os, mely a firenzei Giunti kiadó és Girolamo Benivieni nevéhez fűződik: Dante ezzel immár olasz klasszikussá vált.

Talán nem felesleges – a kiadások közötti irányultságok szemléltetése végett – Machiavelli *Dialogo sulla lingua*-ját megemlíteni, hiszen a „szüreti elfoglaltságok” közepette írt kis értekezés – melyet Baron 1515-re datál – jól mutatja, hogy a Firenzei politikai nagyságát és kiválóságát hangoztató Machiavelli hogyan tekintett az egyébként gyakran idézett Dantéra és a nyomtatásban akkor még meg nem jelent *De vulgari eloquentiára*. Eszerint éppen annyi hitelt érdemelnek a Danténak az aulikus nyelvre vonatkozó állításai, mint amennyire hinni lehet egy hazáját ócsároló, „irigység fullánkjaitól” szított, „hamis rágalmakat” hangoztató ember szavainak. Machiavelli egyoldalú ítéletét sokan pszichológiai motivációkkal magyarázták, mindenesetre az ő esetében, de Varchit és másokat is említhetnénk, nyilvánvaló, hogy a Cinquecento első felében a nyelvi kérdések még (már?) gyakran összefonódtak történelmi-politikai megfontolásokkal.

Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a *Prose della volgar lingua* 1525-ös első kiadása – és Bembo Dante-ellenessége – után a nyelvi viták feléledésével Dante sem kerülhette el sorsát. A *Commedia* nyelvi előítéletek és általános „leértékelődés” tárgya lett, és megosztotta a korabeli szerzőket. Bár az Accademia Fiorentina elfogadja 1548-ban Carlo Lenzoni Dante védelmében elképzelt tervét, a *Commedia* kapcsán megjelent *pro* és *contra* értekezések szép száma élénk irodalmi vitáról tanúskodik. Kétségtelen fordulatot jelentett a dantei-értelmezések kérdésében Vincenzo Borghini műve (*Ruscelleide ovvero Dante difeso dalle accuse di Girolamo Ruscelli*), amely a költő Dante nagyságának állít emléket, akit értelmetlen Petrarccal vagy Homérosszal összevetni. Borghini elveti az önkényes allegorikus interpretációkat is: Dantét és a *Commediát* vissza kívánja helyezni saját kontextusába, melyben nyelvvezete „szabatos nyelvként” jelenik meg, s kivonható minden kanonizálási folyamat hatálya alól.

Az 1544-es velencei kiadás jelentősége abban áll, hogy először tartalmazza Alessandro Vellutello kommentárját. Korábban Vellutello már egy *Petrarca*-kommentárt is megjelentetett (1525), 1533-ban pedig Vergilius műveinek kiadását



gondozta. Amikor a Dante-kommentárba belefogott, igen tudatos filológiai és politikai szándék vezette. A III. Pál pápának ajánlott kommentár – mint az olvasóhoz intézett előszó is kimondja – lázadás Pietro Bembo tekintélye és befolyása ellen. Vellutello ugyanakkor a nagy előd, Landino nézeteit is gyakran kritizálja és javíthatja. A Landinót jellemző gyakori *digressio*kkal szemben szigorúan és pontosan a kommentár szabályaihoz tartja magát és mindenki másnál nagyobb érdeklődést mutat a történelmi háttér iránt. Például Giovanni Villani *Cronicájában*, amely akkoriban jelent meg először nyomtatásban (két részletben: 1537-ben, illetve jóval később, 1554-ben), a *Commedia* interpretálásához nélkülözhetetlen forrást vélt felfedezni. Villani krónikája pontos és dokumentált képet tár az olvasó elé: különösen a XIII–XIV. századi Firenzéről szóló helyzetjelentések szolgálták forrásként nemcsak Vellutello számára. Villani kétségkívül az egyik legrégebbi Dante-életrajzot is beleszötte krónikája pontos és dokumentált adatai közé, és Vellutello számára az információkon túl vonzóvá tette még a művet az a részrehajlástól és nyilvánvaló politikai propagandától mentes hangvétel is, amely Villanit jellemzi. A történelmi háttér precíz felvázolása mellett a kommentár másik jellemzője a nyelvi vitákban való részvételi szándék. A luccai születésű Vellutello szívesen magáévá tette a regionális nyelvek feletti irodalmi nyelv ideálját, ettől is azt remélve, hogy megtöri Landino és a firenzeiek hegemoniáját.

Egy némileg elfeledett *Commedia*-magyarázatról is érdemes említést tenni. Bernardino Daniello kommentárja 1568-ban egy kevésbé ismert velencei kiadó, Pietro Da Fino által megjelentetett *Commedia*-kiadásban látott napvilágot (talán ez is hozzájárult ahhoz, hogy nem tett szert akkora népszerűsége, mint a szintén luccai származású Vellutello magyarázata). Daniellót nem történelmi-politikai vagy teológiai-filozófiai, hanem retorikai kérdések foglalkoztatták egy olyan korban, amely elsősorban a heroizmus, a tragikum és az erkölcs példái iránt mutatott fogékonyságot. Jellemző, hogy horatiusi ihletésre írt *Poeticájában* is nagyrészt Dantéból meríti példáit, ami arról tanúskodik, hogy a *Commediát* a retorikai és poétikai kérdések tárgyalásához tartotta jó segédeszköznek.

Dante tehát a XVI. század közepétől már kevésbé állt a politikai viták és állásfoglalások középpontjában, s a patriotizmus példajaként sem keltett szenvedélyeket. Ráadásul a nyelvi viták is csillapodni látszottak. A vulgáris nyelvű irodalom legnagyobb klasszikusával a Cinquecento poétikai kérdések iránt rendkívül fogékony irodalmárainak ugyanakkor mindenképpen számolniuk kellett, így állt elő az a helyzet, hogy – mint Daniello esetében is láttuk – a *Commedia* sokak számára poétikai és retorikai példatárként vált érdekessé és került ismét a figyelem előterébe.

A Bembo és Machiavelli téziseivel szembehelyezkedő és az „udvari” irodalmi nyelv eszméjét követő irodalmárok kézenfekvő forrásnak tekintették a firenzei születésű Dante aulikus nyelvi nézeteit. Gian Giorgio Trissino, aki a dialektusok keverékéből létrehozott választékos udvari nyelvezet propagálásával az *Il castelano* címet viselő saját dialógusának kívánt elvi alapokat nyújtani, 1529-ben lefor-

dította és megjelentette a *De vulgari eloquentiá*t. Dante nyelvi nézetei a Cinquecento első felében termékeny talajra leltek és a *De vulgari eloquentia* által közvetített sokféle, dialektusok feletti, aulikus jellegű nyelv eszméje széleskörű fogadtatásra lelt az udvari társadalomban. Trissino talán legjelentősebb munkája, a *La Poetica* négy könyve is részben Dante *De vulgari eloquentiáján* keresztül kapcsolódik a verselés poétikai hagyományához. Ugyan a verstani nézeteihez felhasznált idézeteket sokszor az általa felfedezett, a maga korában ismeretlen és nyomtatásban még soha meg nem jelent régi versekből vette, és megállapításait szinte valamennyi régi szicíliai, provanszál, olasz és spanyol trubadur költő ismeretére alapozza, végkövetkezéseit mégis igen gyakran a dantei optika határozza meg. A *De vulgari eloquentiá*-ra való elvi hivatkozások mellett természetesen számtalan idézet olvasható a *Commediából* is, ezzel is alátámasztva a költő Dante példaszerűségét, ha úgy tetszik klasszicitását, a kodifikálások századaiban.

A XVI. századi poétikák egyik sajátos gyöngyszeme Girolamo Muzio *Dell'arte poetica*-ja: sajátos, mert nehezen illeszthető az akár arisztoteliánus, akár neoplatonikus értekezések láncolatába, s nemcsak azért, mert horatiusi imitáció. Tartalmát tekintve igyekszik közös nevezőre hozni a hagyományos poétikai nézeteket úgy, hogy a nyelvi viták aktív részeseként e kérdéskört is becsempészi a poétikai témák közé. Úgy vélte, hogy bár Dante archaikus nyelven írt, a művelt olasz nyelv igényt tarthat néhány dantei kifejezésre és nem föltétlenül a nagy költő firenzei születése miatt.

A XVI. századi poétikai értekezések a *Commediával* kapcsolatban elsősorban a műfaji kérdéseket, illetve a tercina és az allegória problémáját vetik fel. A század második felétől ezek a poétikai megközelítések kiegészülnek az e korszakra oly jellemző morális szempontokkal. Jó példa erre a padovai Alessandro Carriero *Breve et ingenioso discorso contra l'opera di Dantèja*, illetve a *Palinodia nella quale si dimostra l'eccellenza del Poema di Dante* (1583). Jellegetes akadémiai értekezésekről van szó. Az első – a *Divina Commedia* elemzését bevezetendő – általános poétikai kérdéseket is feszeget, de valójában arra a következtetésre jut, hogy minden „költemény”, így a *Commedia* is morális mű, amely az olvasók erkölcsi épülését célozza a kellemesség szükségszerű eszközeivel. Carriero elemzése tulajdonképpen arra irányítja rá a figyelmet, ami az egész olasz irodalomtörténet korabeli helyzetére jellemző: az irodalom egyre inkább a morális-dogmatikus interpretációk irányába hajlik, és szinte nincsen olyan műfaj, amely a kötelező moralizáló befűzésektől megmenekülne.

Az ellenreformációs Itália irodalmárai tehát olyan új szempontokhoz igazodtak, amelyekben nélkülözhetetlenné váltak az allegorikus-metaforikus megfogalmazásban jelentkező morális motívumok. Torquato Tasso és Dante kapcsolata sokféleképpen felvázolható, és a sok találkozási pont közül számos kutató találta meg a maga verzióját. (Szélsőséges, de mindenképpen jellemző pl. Giovanni Papini értelmezése, amely szerint Tasso munkásságában az *Aminta* a dantei *Inferónak*, a *Gerusalemme Liberata* a *Purgatoriónak*, míg a *Mondo creato* a *Paradisónak*

felel meg.) A sokféle összevetési szempont közül figyelemre méltók azok, amelyeket a XVI. század végének szellemi változásai idéztek elő. Ha figyelembe vesszük, hogy a Cinquecento vége az irodalomban már a moralizálások nagy korszakát, illetve az etikai kérdések allegorikus tárgyalását hozza magával, érthető, hogy Tasso is arra törekedett, hogy allegorikusan magyarázza és etikailag igazolja az eposzt. Arra, hogy egyes szereplők allegorikusan értelmezendők (Goffredo di Buglione az intellektus, Rinaldo a szenvedély allegóriája) maga Tasso utal az *Apológiában* (1585), de a *Discorsi del poema eroico* sem mentes olyan megállapításoktól, amelyek az egész hősi eposzt átszövő allegorikus szándékról tanúskodnak. Közismert, hogy Tasso, kortársaihoz képest, igen nagyra becsülte Dante költeményét, különösen az *elocutio* tekintetében állította többször is példaként saját maga és általában a költők elé. Ami a *Liberata* bizonyos szereplőit és magát a *dispositiót* illeti, a modern komparatisztikai kutatások előszeretettel mutatnak rá olyan tassói megoldásokra, amelyek minden valószínűség szerint közvetlenül Dante hatásáról tanúskodnak. Ezek közé tartozik Tancredinek az elvarázsolt vadonban tett útja; Carlo és Ubaldo kalandja Herkules oszlopain túl a végtelen óceánon; Armida kastélyába vezető út leírása; illetve a *Liberata* XIV. énekében az emberi bölcsességet szimbolizáló mágus, a „vecchio onesto” alakja, mely a dantei „veglio onesto” figurájával vethető össze (*Purg.*, I.). A meseszövésen túl számos kritikus a tájak és szereplők leírását is összeveti a dantei allegóriákkal, illetve azzal, ahogyan a *Commediában* megjelenik a természetfölötti. Az óceánnak, a földnek, a vadonnak, a hajnali álmoknak, vagy a számos leíró és elbeszélő részletnek tulajdonított allegorikus jelentés: mindez tanúsítja, hogy milyen bensőséges viszony fűzi Tasso képzeletvilágát a *Commediához*.

A kutatók szívesen hivatkoznak azokra a széljegyzetekre, amelyeket Tasso az *Inferno* első 24 énekéhez írt az 1555-ös Giolito-féle kiadás margójára. Ezeket az 1578-as megjegyzéseket azután később különféle kiadók gyakran felhasználták. Filológiaiilag még érdekesebbek azok a *Commedia* egészét érintő megjegyzések, melyeket Tasso a már korábban említett, a Landino és Vellutello közös kommentárjával ellátott, 1564-es kiadáshoz fűzött. Mindkét széljegyzetelés azt mutatja, mekkora erőfeszítéssel igyekezett Tasso behatolni a dantei szöveg rejtelmeibe: aprólékos retorikai és metrikai megjegyzései pedig különösen a *Discorsi del poema eroico* szempontjából relevánsak.

Míg a XVI. században a *Commedia* mintegy 30 kiadással büszkélkedhetett, a XVII. században mindössze háromszor jelent meg (1613, 1629, Padova ill. Velenec), sőt Dante más művét sem adták ki a *De vulgari eloquentia* kivételével, amelyet 1643-ban egy antológiában tettek közzé. A *Commedia* és a Dante iránti kiadói érdektelenséget több tényező együttes megjelenése okozta. Az ellenreformációs Itália először is némi gyanakvással szemlélte a költőt a neki tulajdonított veszélyes preluteránus nézetek miatt. A *Commedia* 1614-ben indexre került a megszorítással, hogy bizonyos részeit cenzúrázni kellett. Ezek a részek önmagukért beszélnek és az ellenreformációs szellemi elnyomás elé is tükröt tartanak: az *Inferno*

XIX. énekének azon részeit, ahol a szimóniában vétkes pápáról van szó (v. 48–117.), a *Purgatorio* XIX. énekéből a fősvénység bűnében vétkes V. Adorján pápáról szóló sorokat, a *Paradiso* IX. énekéből pedig a vatikáni főpapok fősvénységét taglaló helyeket kellett elhagyni. Természetesen nemcsak Dante művének jutott osztályrészül ilyen sors, a század folyamán iránta mutatkozó csekély érdeklődésnek más okai is voltak.

Irodalomtörténeti és -elméleti szempontból Dante a XVII. században kiment a divatból. A barokk esztétika térhódítása olyan új érzékenységet követelt a kor költőitől, amely nem nagyon tudott mit kezdeni sem a *Commedia*, sem a *Vita nuova* költészetével. A poétikai és retorikai értekezések – a részben Castelvetroval megkezdett irányvonal folytatásaként – „arisztotelészi messzelátóval” vizsgálták a poétikai kérdéseket: a bennük kifejtett tanítás szerint a gyönyörködtetés, a látszat és valóság játéka, az elmeél, a metaforák „fátyla” és „palástja”, a meglepetés, az arisztotelészi valószerűség minduntalan áthágása, s nem utolsó sorban bonyolult retorikai-logikai eljárások révén lehet hatást elérni. A szokatlan és meglepő metaforák láncolatán alapuló költemények, a stílus- és műfajkeverések, a minden lehetséges szabály felrúgásán alapuló poétika nem nagyon tudott mit kezdeni Dante költészetével. Csodálták, de nem tudták asszimilálni, hacsak nem úgy, ahogy Marino tette bevallottan és nemcsak Dante esetében: átváltoztatni, kibővíteni kitérőkkel, leírásokkal, feldíszíteni úgy, hogy még az eredeti szerző sem ismerné fel. Természetesen ez nem jelentette azt, hogy Dante ne tartozott volna Vergiliusszal, Ciceróval, Petrarccal és a többi szerzővel együtt azon klasszikusok közé, akiknek művei, filozófiai és személyes állásfoglalásai állandó idézési lehetőséget nyújtottak szinte valamennyi költő és prózairó számára.

A harmadik okot, amely miatt Dante a XVII. században nem tartozott a kanonizált költők közé, a nyelvi problémában fedezhetjük fel. A Crusca Akadémia 1612-es *Vocabolario*ja, a bembói vonal követésével a XIV. századi klasszikusokra épült a korábbi szerzők, így Dante kizárásával, aki túl archaikusnak és merevnek bizonyult. A nyelvi viták időleges befejezésével a Cruscának az egész Seicento folyamán győztes irányvonala egyfajta virtuális egységesítés felé hatott. Dante annak ellenére került a kánon által mellőzött klasszikusok közé, hogy továbbra is idéztek tőle, s emberi és költői példájára a legkülönfélébb irodalmi alkotások hivatkoztak. Mintegy száz esztendőnek kellett eltelnie, hogy a „moderne és a régiek” közötti harc kifulladásával, a Settecento második felében a korábban – Dionisotti szavaival élve – „igencsak vitatott” Dante helyet kapjon a „feddhetetlen” Petrarca, Ariosto és Tasso mellett.

SÁRKÖZY PÉTER

Babits Mihály Dante-fordításának korszerűsége

Babits Mihály a múlt század első két évtizedében készült *Isteni Színjáték* fordítása a XX. századi magyar irodalom egyik legjelentősebb költői teljesítményét, költői szövegét jelenti, és minden bizonnyal az egyik legművészebb költői újrafogalmazása idegen nyelven a világirodalom egyik, ha nem a legnagyobb költeményének. Babits fordításának jellegzetességeivel, a Dante élmény Babits Mihály életművébe való beépülésével egy másik igen jelentős XX. századi magyar költő és irodalomtörténész, Rába György foglalkozott, először az 1966-ban Kardos Tibor által szerkesztett nemzetközi Dante-kötetbe írt *Két költő: Dante és Babits* című tanulmányában, majd *A szép hűtlenek* címmel 1969-ben megjelent Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításairól írt kötetében, illetve 1983-ban kiadott *Babits Mihály költészete 1903–1920 c. nagymonográfiájában*.¹ Tanulmányaiban Rába György igen nagy filológiai pontossággal és költői beleérzéssel mutatja be Babits útját a Dante fordításig, elemzi a fordítás célját és megformálódásának folyamatát az első stílustanulmányoktól a „szecessziós” *Pokol* fordítás (1912), majd a *Purgatórium* (1920) és a *Paradicsom* elkészültéig (1922). Rába György alapos stílusanalízisekkel mutatja be az első rész „dekadensebb” átültetései jellegzetességeit, a babitsi eltérések, betoldások mibenlétét és okait. Azt is meggyőzően bizonyítja, hogy a háború éveiben készült *Purgatórium* és a világháború és a forradalmak tragédiái után fordított *Paradicsom* babitsi szövegében már kevésbé érezhető a szimbolista és dekadens motívumok jelenléte. A nagy mű három része Babits Mihály három költői korszakának jellegzetes stílusjegyeit mutatja, miközben Dante költői-emberi példája szervesen beépült a magyar költő életművébe. Éppen ezért, hangsúlyozza Rába György „Nem szabad a *Divina Commedia* babitsi értelmezését egy alanyi költő önkényes olvasatának tekintenünk –nemcsak azért, mert Babits kiválóan képzett Dantista volt, hanem azért sem, mert ez a felfogás teljesen egybevágott a magyar századelő individualisztikus Dante képével.”² Rába 1966-os tanulmányának végső megállapítása az volt, hogy „Babits Dante-

¹ RÁBA GYÖRGY: *Két költő: Dante és Babits*, In: *Dante a középkor és a renaissance között*, (szerk.): Kardos T., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, 575–633; *Dante hatása Babits költészetére*, *Az Isteni Színjáték fordítása*, in: uő: *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*, uo., 1969, 112–153; *Babits Mihály költészete 1908–1920*, Budapest, Szépirodalmi, 1983.

² RÁBA GY.: *A szép hűtlenek*. i. m. 117–118.

fordításának szépségei alapján inkább a szecessziót kell újra mérlegre tennünk, mint az ő művét elmarasztalnunk.”³

A *Pokol* 1912. évi kiadásától kezdve mindenki előtt kétségbevonhatatlan tényként állt, hogy Babits Dante-fordítása az új modern magyar irodalom egyik legjelentősebb költői teljesítményét jelentette, mely nemcsak mindenben felülmúlta az összes korábbi magyar fordítást, köztük az akadémiai elismerésben részesült Szász Károly féle átültetést is, de egyúttal a magyar irodalmat egy új költői világgal, Dante Alighieri költészetének világával gazdagította. Dante nagy műve Babits fordításában éppúgy a magyar költészet részévé vált, mint ahogy „magyar” költészetté vált Shakespeare *Lear királya* Vörösmarty, vagy *Hamletje* Arany János fordításában. Ennek ellenére a kortárs Radó Antaltól Képes Géza 1948-ban közölt *Irodalmi babonák* c. tanulmányáig,⁴ sőt, máig érezhető egy határozott tartózkodás; fenntartás Babits fordításával szemben, mert az állítólag nem elég szövegű, mert túlságosan egyéniesített és dekadens. Kézzelfogható példát adnak erre az olasz *Enciclopedia Dantesca* a magyar Dante-fordításokat és Babitsot bemutató szócikkei, melyeket még Kardos Tibor professzor készített, és halála után 1976-ban jelentek meg a Treccani kiadó nagy kiadványában.⁵ Kardos Tibor is kiemeli Babits fordításának költői jelentőségét, hogy ennek köszönhető Dante művének XX. századi nagy magyarországi népszerűsége és olvasottsága, de ugyanakkor nem felejt el hozzátenni, hogy Babits fordítása mesterkéltbb, díszítettebb, nem éri el az eredeti szöveg nyelvének erejét: „il testo dantesco del Babits è più ricercato e complicato dell’originale... Babits inventa locuzioni poetiche, frasi e metafore..., la traduzione di Babits sembra più tortuosa dell’originale, più nervosa, non arriva alla robustezza della lingua.”⁶ Ugyanebben a *Dante Enciklopédiá*-ban Theodor Elwert professzor irt szócikket Stefan George Dante fordításairól. Ebben ugyan ő is elismeri a kritikusok (K. Vossler, H. Elbertzhagen, A. Vezin) igazát, hogy George sokszor igen önkényesen bánt Dante szövegével, hiszen nem folyamatosan fordított, hanem önkényesen válogatott a neki tetsző, lírainak érzett részek közül, melyeket saját ízlése szerint fordított, de George fordítását sokkal többre tartja a kor többi „szövegű” fordításánál, mert minden hibája ellenére visszaadja a nagy költő igazi hangját („Per quanto sia giustificata la critica negativa da parte di coloro che esigono la fedeltà al testo originale, ciò non toglie che, con tutti i suoi errori, nel testo del George sentiamo la voce di un poeta.”), és Curtiushoz hasonlóan George Dante-fordítását a dantei költemény csodálatos és egyedülálló költői asszimilációjának nevezi egy nagy modern költő részéről

³ RÁBA GY.: *Két költő*. i. m. 630.

⁴ RADÓ A., Babits Dante fordításáról, in: *Egyetemes filológiai közlöny*, 1913, 112–115; Képes G.: *Irodalmi babonák*, „Magyarok”, 1949, 2, 88–92.

⁵ T. KARDOS, Babits Mihály, La fortuna di Dante, Ungheria, in: *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1976, I. 492, V. 824–825.

⁶ *uo.*, I. 492.

(„magnifica e unica assimilazione -parziale- dell’opera dantesca da parte di un grande poeta moderno.”)⁷

Az olasz *Dante Enciclopédiában* érezhető hangsúlyeltolódás, megítélésem szerint máig jellemzi a magyarországi dantológia Babits fordításával szembeni viselkedését, melyben keveredik a század eleji konzervatív akadémizmus tartózkodásának és a Lukács György által 1945 után elindított Babits ellenes kampánynak nem egy eleme. Csak az „eltéréseket” veszik észre, ahelyett, hogy „önálló” költői alkotásként olvasnák a magyar *Színjátékot*, úgy ahogy a német kritika Stefan George Dante-átültetéseit („le traduzioni del George vanno considerate come opere autonome, parte della poesia georgiana”).⁸ Jelen tanulmányunkban azt szeretnénk illusztrálni, hogy Babits Dante-fordítása nem „dekadens”, „szecessziós” jegyei ellenére, hanem épp ezek miatt számít a magyar századelő egyik legértékesebb költői szövegének, hiszen Babits Dante-interpretációja teljesen megfelelt a kor legmodernebb Dante-képének, mindenek előtt a századforduló olasz irodalmárai, Carducci, Pascoli, Graf, Gozzano, D’Annunzio és Benedetto Croce Dante-értelmezéseinek.

Babits Mihály Dante-fordítása nem valamiféle véletlen választás eredményeként született meg, hanem szervesen illeszkedett bele a saját egyéni hangját kereső költő stílusanulmányaiba. A fiatal Babits tudatosan kereste maga számára azokat a költői példákat, amelyek fordításával, tanulmányozásával nemcsak csiszolhatta egyéni költői nyelvét, stílusát, de mindenek előtt kialakíthatta saját költői világképét. Egy olyan igazi költői-emberi modellre volt szüksége, melynek asszimilálásával megszabadulhatott minden mesterkélttség és epigonizmus vádjától. Egy ilyen költői példát nyújtott számára az egyetemi tanulmányai végén megismert, és egyre többet tanulmányozott Dante, akiben Lamartine nyomán felfedezi a „modern költőt”, ahogy a nagy olasz irodalomtörténész, De Sanctis mondta: „Dante è il poeta dei nostri tempi”.⁹ Hogy miért volt szüksége Dante átültetésére, önmaga vallja meg *Dante fordítása* című „műhelytanulmányában”: „az utolsó évben elcsüggedt bennem a költő. Az irodalom csüggesztette el. Most Dante szikláiból várat építetek lelkem köré. Megutáltatták velem szegény hangszeremet. Amikor hát olyat kellett kimondanom, amit csak zenével lehet kimondani, Dante nagy százhúrú hárfájához nyúltam. És e hárfának volt húrja hangomra rezonálni... Lemondok arról a hiúságról, hogy színeredeti költőnek tartsanak. Megpróbálom a legszebb könyvet adni nemzetemnek, amit tudni adok.”¹⁰ Dante fordítása ugyanazt jelentette Babits számára, mint Longfellow-nak, Stefan Georgénak, Ezra Poundnak, T. S. Eliotnak, vagy a Dante tanulmányokat író, Dante témákat újraköltő Pascolinak, Arturo Grafnak, D’Annunzionak, Papininek. Mindannyi-

⁷ T. ELWERT, Stefan George, in: *Encicloipedia Dantesca*, i. m. II. 121.

⁸ uo. II. 121.

⁹ vö.: B. CROCE: *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1966, p. 193.

¹⁰ BABITS M. *Összes művei, Esszék, Tanulmányok*, szerk. Belia Gy., Budapest, Szépirodalmi, 1978, 285.

uknak az volt a meggyőződése, melynek elsőként Benedetto Croce adott irodalomtörténeti, esztétikai megalapozást, 1920-ban – Babits Dante-fordításával egy időben – írt *La poesia di Dante* című monográfiájában, hogy Dante a világirodalom legnagyobb lírai költője. Croce az *Isteni Színjáték* totális művészi kifejezőeszkénti értelmezését tartja csak lehetségesnek („il carattere della totalità dell’espressione artistica”), mert a mű igazi titka, nem más, mint maga a költészet: „la poesia costituisce il centro del libro dantesco”,¹¹ „Eterna nella forma della poesia la *Commedia* è.”¹² Megítélésünk szerint Babits Dante-fordítását is úgy kell megközelítenünk, mint a kor többi nagy költőjének Dante-fordításait, átköltéseit, úgy, ahogy az egyik legnagyobb Dante-filológus, Gianfranco Contini közeledett Croce „egyoldalú” Dante monográfiájához, melyet többre tartott az egész korábbi évszázad összes papírosszagú Dante-értelmezésénél, mert képes volt felmutatni Dantében a nagy költő mindenkori modernségét („la molesta valanga di interpretazioni avvocatistiche... non può far dimenticare che il saggio crociano è stato il primo richiamo all’intelligenza moderna dell’opera, più pertinente... di tutta la secolare ermeneutica messa insieme.”)¹³ Hasonlóképp mondhatjuk, hogy Babits múlt századelőn készült Dante fordításai és tanulmányai jelentik az egyik legmodernebb, máig pótolhatatlan Dante-értelmezést Magyarországon. Természetesen egy olyan Dante-értelmezést és olyan Dante-magyarítást, mely a lehető legmélyebben kötődik saját korához, a századelő legmodernebb művészetértelmezéseihöz.

A XIX. század végén egész Európát és az észak-amerikai irodalmi közvéleményt is átfogó Dante-kultusznak több megnyilvánulását különböztethetjük meg. A század utolsó évtizedeiben egymás után alakulnak meg a különböző nemzeti Dante-társaságok (Deutsche Dante Gesellschaft, 1865; The Oxford Dante Society, 1876; Società Dantesca Italiana, 1888; Società Dante Alighieri, 1889) saját folyóiratokkal, Dante szótárakkal, újabb és újabb kommentált *Színjáték* kiadásokkal, mindenütt előkészítve egy új Dante összes művei kiadást, és egy nagy Dante monográfia elkészültét. Így jelent meg Richard Zoozmann négy kötetes kétnyelvű *Dante összes költői művei* kiadása (Freiburg, 1908), az Olschki kiadó monumentális *Comoedia Dantis* 1909-ben, melyhez D’Annunzio írt előszót, Nicola Zingarelli négy kötetes *Dante-ja* (1899–1903). A századfordulón egymást követik a különböző nyelven készült „teljes” *Divina Commedia* fordítások, Franciaországban és Németországban négy-négy, orosz és angol nyelven három (ezek között Longfellow 1891-ben Londonban kiadott fordítása), illetve egy-egy fordítás Hollandiában, Csehországban, Lengyelországban, Spanyol- és Svédországban. Ezen fordítások közé illeszkedett bele a kor egyik legnagyobb tekintélyű magyar nem-

¹¹ B. CROCE, *i. m.*, 163.

¹² *uo.*, 168.

¹³ G. F. CONTINI: *Un’interpretazione di Dante*, Paragone, 1965, 138.

zeti költőjének számító Szász Károlynak 1985-1999 között készült, terzinában fordított rimes magyar Dantéja.¹⁴

Az akadémiai, pozitivista Dante-tanulmányok és fordítások mellett az egész európai kultúrát elárasztó Dante-kultusz másik fő tényezői és terjesztői a képzőművészek voltak. A század első felének romantikus festői által kedvelt Dantetémák, az Ingres-től Doré-ig terjedő Dante illusztrációk nagy népszerűsége mellett új jelentést nyert a Dante-tematika az angol preraffaeliták, mindenképp előtérbe a Dante Gabriele Rossetti által egész Európában elterjesztett Beatrice és Francesca kultuszával, melynek révén Dante a középkor és a vallás költőjéből a szerelem nagy énekesévé vált.¹⁵ Ugyanez tapasztalható a zeneművek terén is, ahol Liszt Ferenc Dante-szimfóniáját a századvégén Csajkovszkij, Rahmanyinov és más zeneszerzők Francesca da Rimini témától ihletett balettzenéi, szimfóniái és operái követik, melyek között ott találjuk a magyar Ábrányi Emil operáját is.¹⁶

Dante magyarországi „fortunájá”-nak történetét Kaposi József írta meg *Dante Magyarországon* 1911-ben kiadott munkájában, míg a XIX. századi magyar Dantefordítások mérlegét, Péterfy Jenőt követve Szauder József vonta meg az 1966-os nemzetközi Dante kötetbe írt tanulmányában.¹⁷ Ezek tükrében nemcsak az állapítható meg, hogy Dante a kor tudományosságának egyik kedvelt témája volt, melyben az Akadémia mellett a katolikus és református egyházak egyaránt kivették részüket, hiszen már Angyal János és Szász Károly versengése sem csak két fordító, de egyúttal a két felekezet harca is volt Dantéért, hanem az is, hogy Cs. Papp József fiúmei, majd kolozsvári magántanár¹⁸ és Láncki Gyula budapesti professzor Dante előadásain és tanulmányain túl a századvég Dante kultuszát nem annyira ezek a dantológiai munkák, mint az Itáliai reneszánsz művészetet népszerűsítő művek, Symonds, Carlyle, Burckhardt, Ruskin középkori és reneszánsz Itáliáról írt monográfiáinak magyar fordításai alakították és terjesztették el a magyar századforduló műveltségében is.¹⁹

¹⁴ G. L. PASSERINI-C. MAZZI, *Un decennio di bibliografia dantesca, 1891-1900*, Milano, Hoepli 1907, 668.

¹⁵ F. ULIVI, Dante e l'arte figurativa, in: *Dante, a cura di U. Parrichi*, Roma, Treccani, 1965; G. Locella, *Dante in der deutschen Kunst*, Dresden, 1890.

¹⁶ G. LOCELLA, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, Bilden-Kunst und Musik*, Eisslingen, 1913.

¹⁷ SZAUDER J., Dante a XIX. század magyar irodalmában, in: *Dante a középkor és a renaissance között*, szerk. Kardos T., i. m., 499-574.

¹⁸ Triesztben és Fiumében a századfordulón több neves Dante-kutató élt és dolgozott. Ezekkel és a Società Dantesca Italiana-val a Fiuméből a pesti illetve a kolozsvári egyetemre került Pietro Zambra és Cs. Papp József tartotta a kapcsolatot. A trieszti Dante kutatók közül legnagyobb hírnévre Luigi Polacco tett szert Dante szótáraival: *Rimario perfezionato del poema dantesco*, Milano, 1896; *Tavole sinottiche della Divina Commedia*, Milano, 1897, Vö.: Sárközy, *La presenza delle opere di Dante nella cultura ungherese del Novecento*, in *Atti del Convegno internazionale della Società Dantesca italiana, 1888-1988*, a cura di G. Mazzone, Milano, Ricciardi, 1995, 557-564, és P. Sárközy, *Roma, la patria comune*, Roma, Lithos, 1996, 68-84.

¹⁹ J. A. SYMONDS, *Reneszánsz Itáliában*, 1882; J. A. SYMONDS-A. BARTOLI, *Az olasz nép története*, 1883; J. BURCKHARDT, *A reneszánsz művészet Itáliában*, 1895; T. CARLYLE, *Hősökről*, 1900; J. RUSKIN, *Velence kövei*, 1903; DINO COMPAGNI, *Krónika*, GIOVANNI VILLANI, *Firenzei történetek*, 1905; MISKOLCZI I., *Itália a XIII. században*, 1909.

A magyar képzőművészek is igen hamar reagálnak a századvég európai festészetét meghatározó Dante-lázra. Than Mór és Zichy Mihály Dante-illusztrációi után Szoldatics Ferenc és György, Paczka Ferenc, Kacziány Ödön, Fémes Beck Vilmos, Tichy Gyula művei képviselik a Dante-témát a századforduló magyar művészetében, és Dante lesz központi alakja Körösfői Kresch Aladár a budapesti Zeneakadémia előcsarnokába készített *Az élet forrása* (1907) freskójának is, míg Gulácsy Lajos Itália-mámorban festett képeinek egyik visszatérő motívuma Dante és Beatrice, illetve Francesca és Paolo szerelmi találkozása.²⁰ Gulácsy Lajos és a Holnap antológiai fiatal költőinek baráti kapcsolata ismeretes,²¹ és nem közömbös az a tény sem, hogy az új költői antológia 1908. évi kolozsvári bemutatójára épp Gulácsy Lajos tárlatának termeiben, Gulácsy Dante-képei (*Francesca da Rimini és Paolo Malatesta, Extázis, Elhangzott dal a régi fényről, szerelemről, Dante találkozása Beatricével*) között került sor. Ennél kevésbé foglalkozott a kritikai irodalom azzal a kérdéssel, hogy milyen szerepe volt a Milleniumi kiállítás Molnár-Trill féle *Dante-körképének* a századforduló magyarországi Dante-kultuszának megerősödésére, elterjedésére. A Milleniumi kiállítás egyik fő látványossága volt a városligeti fasor végén Márkus Géza építész és Molnár Árpád és Trill Károly színházi díszletfestők panoráma körképe Dante *Pokláról*, melyben természetes és mesterséges sziklák által szegélyezett folyosókon a korabeli legmodernebb díszletfestői és elektrotechnikai eszközökkel 24 képben varázsolták a látogató elé a dantei *Pokol* legborzongatóbb jeleneteit, melyhez külön magyarázó füzetet, és Gárdonyi Géza népies ízű prózafordítását mellékeltek. Ennek a *Pokol-körképnek* igen nagy publicitása volt a korabeli sajtóban, és minden bizonnyal igaza van Kaposi Józsefnek, aki szerint „Akik a milleniumi kiállítás alkalmából Budapesten jártak, az úgynevezett Pokol-körképet is kétségtelenül megtekintették. ... Hisz alig volt ember Budapesten, a kit a mesterségesen fölszigázott érdeklődés el ne vitt volna a Molnár-Trill féle körképbe, hol a bűnös szerelem áldozatai közt épp a Paolo és Francesca bús története csalt a legtöbb könnyet a nézők szemébe.”²² Mindenesetre azt maga Babits vallotta meg 1940-ben Cs. Szabó Lászlónak adott rádió interjújában, hogy egyik első találkozása Dantéval épp ez a *Pokol-körkép* volt, amikor édesapja felvitte Pestre, hogy megtekintsék a Milleniumi kiállítást.²³

²⁰ KESERŰ K., „Légi semmi” és „Állandó alak”. *Dante a magyar szecesszióban*. in: *Irodalomtörténet* 1986. 4. 851–876., „Nulla aereo” e „figura costante”. *Dante nell’arte figurativa ungherese*, in: *Venezia, Italia e Ungheria tra decedentismo e avanguardia*, a cura di Zs. Kovács e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 349–362; SZIJ B., *Gulácsy Lajos*, Budapest, 1979; Szabadi J., *Gulácsy szemtől szemben* Budapest, 1983.

²¹ FÜST M., *Párbeszéd Gulácsyval*, „Nyugat” 1909, 454–455; JUHÁSZ GY., *A szépség betege*, „Magyarság”, 1925. február.

²² KAPOSI J., *Dante Magyarországon*, Budapesten 1911, 265–270; GÁRDONYI G., *A pokol*, Budapest, 1996.

²³ *Babits hangja*, Budapest, Hungaroton, 1984, b/5. BABITS M., „Itt a halk és komoly beszéd ideje”. *Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, szerk. Téglás J., Pauz–Westermann, Celldömölk, 1997, 420–422.

Ebben a századfordulói magyar Dante-kultuszban szinte természetes, hogy a Négyesy szeminárium tudatosan költőnek készülő diákjainak, Kosztolányi, Juhász Gyula és Babits Mihály levelezésében minduntalan felbukkan Dante alakja és az *Isteni Színháték* említése.²⁴ Az is megállapítható, hogy ez a Dante élmény náluk is kezdettől fogva keveredett az Itália-élménnyel, mindannyiuk közös vágya az itáliai út volt, ahogy Babits írja 1904 augusztus 20-i levelében Kosztolányinak: „Soha, mint ma, nem volt igazabb a közmondás – már bizonyos méterekkel a tenger (nép tenger) színe felett: minden út Rómába vezet.” – szinte folytatva az általuk szeretett és tisztelt Péterfy Jenő mondását „vonzódunk Olaszország felé, szemmel Flórencnek”.²⁵ Elsőként Kosztolányi jutott el Itáliába 1907-ben, és útjáról nemcsak leveleiben – részben olaszul írt leveleiben – számol be barátainak, hogy olasz versekben „fürdik”,²⁶ de ennek az olasz útnak gyümölcse az 1907-ben írt négy Dante verse is (*Inferno, Én is, Pokol felé, Dante a Croce del Corvóban*). Juhász Gyula korai költészetének is egyik vissza-visszatérő élménye Itália és az olasz művészet (*Modern Divina Commedia, Anch'io, Beato Angelico, Giorgione!, Gioconda, Filippo Lippi, Boccaccio énekel, Így szólt Michel Angelo, Sandro Botticelli Savonarola halála után, Az örök Beatricénk, Trecento, Tiziánnak, Io sono pittore*). És ez lesz nagy élménye Babits Mihálynak is, aki első olaszországi útja után Szekszárdról Fogarasra való átköltözése előtt 1908 augusztusában hosszú levélben számol be barátjának, Juhász Gyulának „Itália-mániájáról” és az ekkor megszületett nagy tervéről, egy új formahú Dante-fordításról: „De: per correr miglior acque alza le vele – (amint látod, italomániában szenvedek és egyre Dantét idézem) – ami magyarul annyit akar itt tenni, hogy beszéljünk okosabban. Kedves barátom, megjártam egy kis karajt a szép Itáliából és úgy érzem, hogy megnöttem egy fejjel. ... Konstatáltam, hogy a mi szép dunántúli egünk épp oly kék, dombjaink éppoly zöldek és enyhén gömbölyűek, mint az olasz ég és az olasz dombok... Nagy kedvvel, lelkesedéssel olvasom, fordítom, tanulmányozom a világnak kétségtelenül legnagyobb költőjét Dantét. ...Dante egy világot átfoglaló zseni, azonkívül a nyelv, verselés, hangulat rendkívüli művésze. Ez utóbbiakról a Szász-féle fordításból gyenge fogalmunk lehet. ...Mindezekben bár igazoltam egy új Dante fordítás szükségességét: egyáltalán nem igazoltam saját jogosultságomat e feladatra. Ezt, félek, nem is tudnám igazolni: egy mentségem, hogy magamnak, s teljes lelkemmel csinálom.”²⁷ A levél nyomán fog megszületni az *Itália* c. szonett, melyet majd több más olasz témájú verse (*San Giorgio Maggiore, Zrinyi Velencé-*

²⁴ Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, szerk. Belia Gy., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959; Vö.: Gy. RÁBA, *Al crocevia del decadentismo e delle avanguardie*: Mihály Babits, in: *Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, i. m., 281–288.

²⁵ Péterfy Jenő, Dante, *Budapesti Szemle*, 1886, Péterfy Jenő összegyűjtött munkái, Budapest, Franklin, 1928, 186.

²⁶ Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, i. m., 100, 156.

²⁷ uo., 173–175.

ben, *A Campagna éneke, Merceria, Settecento, Ottocento*) követ egészen az *Esti* kérdés-ig és a Dante-élményből született versekig (*Nel mezzo, Nunquam revertar*).²⁸

Fogarason kezdődik el Babits Mihály „együttélése” Dante költészetével, melynek eredménye nemcsak az 1912-ben elkészült *A Pokol*, hanem saját költői hangjának és emberi magatartásának végső kiformalódása is. Barátaival folytatott levelezésből kitűnik, hogy erről a Dantéval folytatott párbeszédéről, szimbiózisról társai is tudtak, akik minduntalan a Dante fordítás elkészült részeit kérik tőle,²⁹ illetve, mint Balázs Béla, mindig erre a munkájára utalnak hozzá irt leveleikben: „most megint csak azért kezdtem el írni, mert szerettem volna benyitni magához. Tágas csend – Dante és görögség.”³⁰ Babits Dantéval való több éves „együttélése” egyébként nem egyedüli a kor világirodalmában. Ugyanez jellemezte Stefan George Dante iránti kötődését, aki 1890-től fordította maga számára Dantét, és saját szerelmi élményét Dante Beatrice iránti szenvedélyéhez hasonlítja verseiben, melyek tele vannak Dante reminiscenciákkal.³¹ Ezt Babits is jól tudta, hiszen *A Paradicsom* előszavának híres passzusában, azt hangsúlyozva, hogy „Büszke vagyok nyelvemre!”, a német költőtársra hivatkozik: „ez az első érzésem, amikor befejezem a nagy munkát, melyre Stefan George alig tart elegendőnek egy emberéletet”.³² De ugyanez jellemezte az olasz Giovanni Pascolit is, aki a *Minerva oscura* címen 1898-ban megjelent Dante-tanulmánykötete 1917-es kiadásához mellékelte előszavában megvallja, hogy öt-hat éven át Dante volt igazi társa életében és költői munkásságában: „Era da cinque o sei anni il mio lavoro segreto e prediletto: lo meditavo per giorni interi e ne sognavo la notte. Era la mia compagna, il mio conforto, il mio vanto. Dai disprezi che mai mi son mancati, io mi rifugiavo nell’oscuro Tesoro delle mie argomentazioni e divinazioni; le contavo e le ripetevo, e ne uscivo di solitario orgoglio.”³³ Pascoli, D’Annunzio, Gozzano és más olasz költők számára a Dantéval való azonosulás útja a dantei költészet beható tanulmányozásán túl az *Isteni Színjáték* egyes témáinak újraköltésében állhatott,³⁴ ezt a külföldi költők számára a fordítás tette lehetővé, ahogy Babits fogalmazza meg Dante-fordítását bemutató 1912-es *Műhelytanulmányában*: „Azt hiszem, a

²⁸ RÁBA GY., *Babits Mihály költészete, 1903–1920*, i. m., 108–110, 110–111, 113–115, 231–234, 310–311, 315–322, 408–409, 450–453, 555.

²⁹ *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*, i. m. 183, 201.

³⁰ uo., 306, 309.

³¹ L. BIANCHI, *Dante und Stefan George*, Bologna, 1936; G. LUZZATO, Stefan George traduttore di Dante, in: *Cenobio*, 1953, 31–43.

³² BABITS M., *A Paradicsom*, 1923. *Babits Mihály Művei, Dante, Isteni Színjáték*, Budapest, Szépirodalmi 1986, 571.

³³ G. PASCOLI, *Minerva oscura*, Livorno, 1917, VII–VIII.

³⁴ A. GRAF, *Ultimo viaggio di Ulisse*, in: *Poemetti drammatici*, 1905; G. Pascoli, *Ultimi viaggi*, in: *Poemi conviviali*, 1904.

festő nem ért meg igazán egy képet, amíg nem próbálja lemásolni... Előttem az egyetlen teljes asszimilálása valamely költőnek, ha megpróbálom lefordítani.”³⁵

Babits és Dante költészetével való együttéléséről és Dante művészetének és emberi példájának Babitsra tett hatásáról Rába György összehasonlító tanulmányán túl is, részletesen szólt Babits Mihály költészetéről írt monográfiájában, kiemelve a terzina stilisztikai alkalmazásának jelentőségét Babits költészetének „intellektualizálódásában”, az egyes versekben (*Danaidák, Alkonyi prólogus, Naiv ballada, Téli dal, Miatyánk, Az Isten kezében*) felbukkanó Dante-motívumokat, Dante-reminiscenciákat, és elemezte a Dante-ihletettségből született két vallomás verset, a *Magamról* ciklusba tartozó *Nel mezzo-t* és a *Szimbolumok Nunquam revertar* darabját, kiemelve, hogy Babits többször is „Dante álarca alól vallja meg érzéseit”. Rába György szerint Babits költészetében „Dante volt a kezdet és a vég”. Nemcsak „a fiatal Babits képzeteit itatta át Dante látásmódja”, hanem „a Jónás könyve is keletkezését részben annak az ars poeticának köszönheti, melyet Babits Dante művészetének megismerése során szűrt le... Babits fiatalkori Dante-képének visszfényét vehetjük észre a Jónásban.”³⁶ Egyetlen ponton kell, megítélésem szerint, bizonyos mértékben módosítani Rába György igen pontos fejlődésrajzát, amikor Babits két Dante szonettjét tartja a „teljes azonosulás” pillanatának. Ami igaz is, amennyiben az első hommage vers „méltó párja Arany János Dantéjának”, míg a másik szonett „közvetlenül áradó vallomás arról, hogy mit is jelentett Babitsnak az *Isteni Színjátékkal* folytatott párbeszéd.”³⁷ Ám a két Dante szonettet megelőzi, igaz, nem versben, egy másik teljes azonosulás Dantéval, a *Magyar költő 919-ben* fájdalmas, dantei öntudatú vallomásában: „Ezeké vagyok vagy azoké? Mindenkié vagyok! És senkié! „Magamból csinálók pártot magamnak” – mondta Dante. Nem szégyellem, és nem bánom, hogy lázadtam gyilkos szavak ellen; büszke vagyok, hogy egy napig sem kiáltottam őket! Sárral dobtok, kitagadtok, száműztök derékségeimért? Jól van, Dantét is száműzték. Magyar vagyok és úr, mint akárki. Sárral dobhattok; de én magam nem fekszem a sárba. Túrtem ám már tőletek máskor is! Hányszor éreztem, hogy nekem szól Dante jóslata: „a gonosz nép háladatlan alja/... mert jó léssz, hozzád rossz fog lenni majdan...” és keserűn idézi saját fordításában a *Pokol XV. énekének* sorait.”³⁸

Babits Mihály mielőtt kiadta volna *A Pokol* fordítását a „Nyugatban” közlő *Dante fordítása* című tanulmányát, melyben pontosan leírja, hogy mi vezette arra, hogy tíz évvel Szász Károly fordítása után maga is Dante-fordításába kezdjen. Kaposi József és Péterfy Jenő nyomán ő is állítja, hogy Szász Károly fordítása rossz, nemcsak azért mert egy mélyen katolikus költőt nem lehet protestáns lel-

³⁵ BABITS M., Dante fordítása, in: *Esszék, tanulmányok*, i. m., I. 275.

³⁶ RÁBA GY., *A szép hűtlenség*, i. m. 124, 103, 123, 124.

³⁷ RÁBA GY., *Két költő: Dante és Babits*, i. m., 582, 583.

³⁸ *Nyugat*, 1919, II., 919–929; BABITS M., *Esszék, tanulmányok*, i. m., I., 664–665.

külettel fordítani,³⁹ hanem mert költőileg nem képes visszaadni a dantei szöveg költői erejét és szépségét, „a tudós püspök nem győzte le a sárkányt.” Hiszen Dante nyelve „minden századok dacára tökéletesen friss és modern.” Ezért vállalkoztak „oly eredeti költők, mint Longfellow, Ratisbone, vagy újabban George, ily lekötő igába hajtani nyakukat”. Tanulmányában sorba veszi az összes magyar és a legjelentősebb külföldi fordításokat, hogy aztán saját fordításával igazolja, hogy magyar nyelven lehetséges az eredetivel egyenrangú költői szöveg létrehozása. Tanulmánya végén büszke öntudattal vallja: „Nem érzem magamat műfordítónak. Dantét csak költő fordíthatja. Hogy e költő méltó-e, rokon-e Dantéhoz? Nem tudom, de ha nem hinném, egy terzinát sem írtam volna le. Lemondok arról a hiúságról, hogy színeredeti költőnek tartsanak. Megpróbálom a legszebb könyvet adni nemzetemnek, amit adni tudok. Hogy mint a középkori másolók, odairhassam az elejére: olvassák szívesen, mert igen szép.”⁴⁰ A tanulmányhoz szemelvényként közli a *Pokol* V. és XXV. valamint a *Paradicsom* XXXIII. énekének új fordítását.

Babits számára a *Színjáték* fordítása „izgató” feladat, „egy irodalmi környégszögesítés, bölcsék köve”, igazi kihívás volt. Egyrészt kihívás a konzervatív irodalmi ízléssel szemben, hogy megmutassa, hogy jobb költő, mint a korban egyértelműen elismert Szász Károly⁴¹ de kihívás volt a duk-duk affér idején őt támadókkal, és költészetét Ady-epigonként értelmezőkkel szemben is, hogy képes a világ legnagyobb költőjét magyarul megszólaltatni, akit pedig Péterfy Jenő Taine és Symonds nyomán „idegen nyelven visszaadhatatlan” költőnek tartott. De Dante fordítása költő baráttal szemben is kihívás, versengés volt. Ahogy Kosztolányi 1913-ban kiadott *Modern költők* fordításkötete versenyre kelt Radó Antal 1891-es *Idegen költők* című kötetében közölt fordításaival, úgy az ő Dante-fordítása volt hivatott megmutatni igazi műfordítói képességeit helyettesíteni Szász Károly művét. Hasonló okokból vállalkozott 1916-ban a Szász Károly által fordított Shakespeare dráma *A Vihar* újrafordítására is.

De a legnagyobb kihívást minden bizonnyal Péterfy Jenő 1886-ban irt, a századelőn kétszer önálló könyv alakban is kiadott Dante tanulmánya jelentette

³⁹ Már a katolikus pap-tudós Kaposi József is hangsúlyozta, hogy Dante igazi megértéséhez mélyen hívő lélekkel kell rendelkezni (i. m., 260). Giovanni Papini szerint Dantét igazán csak egy költő értheti meg, aki firenzei és katolikus: „Per intendere pienamente Dante ci vuole un cattolico, un artista, un fiorentino” in: G. PAPINI, *Dante vivo*, Firenze, 1933, 14; Paul Claudel is Dante katolicizmusának rá gyakorolt hatását tartotta fontosnak: *Ode jubilaire pour 600 anniversaire de la mort de Dante*, Copenhagen, 1921; *Oeuvre complètes*, Paris, 1952.

⁴⁰ BABITS M., *Esszék, tanulmányok*, i. m., I. 269–285.

⁴¹ Gyulai Ágost az Egyetemes Philológiai Közöny 1901. évfolyamában közölt recenziójában azt állította, hogy „Szász Károly örök időkre szóló munkát végzett”. 1909-ben a Kisfaludy Társaság emlékülést rendezett Szász Károly tiszteletére, mely alkalmából a Budapesti Szemle terzinában írt köszöntő verseket közölt.

számára,⁴² hiszen Péterfy Dantét épp azért tartotta lefordíthatatlannak, mert nyelvének naiv erejét, a maihoz mérten szokatlan kifejezésmódjában látta meg az *Isteni Színjáték* igazi „modernségének” titkát. Péterfy Jenő volt az egyik legvonzóbb példa a Négyesy szeminárium fiatal filológus-költői számára. Juhász Gyula Kosztolányinak 1905 július 20-i levelében „szellemrokonának” nevezi Péterfyt, Babits még az „italo-mánia” érzését is Péterfytól „örökölte”, hiszen Riedl említi ezt az Itáliai útvjáról hazatérés közben öngyilkosságot elkövető barátjáról 1900-ban írt tanulmányában, akiről azt is megemlíti, hogy útipoggyászából sosem hiányzott a *Divina Commedia*. A nagy filológus elődről a „Nyugatban” először Babits barátja, Szilasi Vilmos írt tanulmányt 1909-ben, majd maga Babits is megemlékezett róla 1910-ben közölt *Az irodalom halottai* című tanulmányában. Rába György és Szauder József egyszerre publikált tanulmányaikban⁴³ egyaránt rámutattak arra, hogy a „stilizált”, „szecessziós” Dante-fordítás stíluslehetőségeire Babits magától Péterfy Jenőtől kapott ösztönzést, tudós barátja, a dantista Kaposi József mellett. Valóban, amikor Babits *A Pokol* fordítás előszavában arra figyelmezteti az olvasót, hogy „Dante nyelvének tömörségét és különységét nem enyhítettem”, szinte Péterfy Jenő szavait ismétli: „mesterkedéssel kell pótolnunk az eredetinek naiv erejét, a maihoz mérten szokatlan kifejezésmódját, s az esztetikai hatást abban összegezzhetjük, hogy a fordított Dante nem fönnségesnek, mélynek, hanem elsősorban s mindennek előtt különösnek, mondhatnám különnek fog elénk tűnni.” Péterfy szerint Dante rímeinek visszaadása is csábító feladat, mely „mindig csalogatni fogja a virtuóz tehetségű fordítót”.⁴⁴

Babits Dante fordításának értékeit és az eredeti szövegtől való tudatos eltéréseit Rába György igen nagy filológiai pontossággal mutatta ki tanulmányaiban. Ezek végső summája, hogy Babits nem azért nem fordít elég „hűen”, mert nem tudott volna elég jól olaszul, vagy mert nem értette volna meg a dantei szöveg értelmét, hiszen Kaposi József tanítványaként⁴⁵ máig az egyik legfelkészültebb

⁴² 1900-ban jelent meg az *In memoriam. Emlékezések Péterfy Jenőről* c. kötet Léderer Béla szerkesztésében. 1902-ben két kötetben jelentek meg *Péterfy Jenő összegyűjtött művei*, 1905-ben külön könyv alakban is megjelent a Dante tanulmány. Vö.: NÉMETH G. B., *Péterfy Jenő*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1991.

⁴³ *Dante a középkor és a renaissance között*, i. m., 499–574, 575–633.

⁴⁴ *Péterfy Jenő Összegyűjtött munkái*, Budapest, 1902, II., 334.

⁴⁵ Babits Mihály a következő ajánlással adatta ki *A Pokol* fordítását 1912-ben: „Ajánlom e könyvet nagy tisztelettel és hálával Kaposi Józsefnek, a kiváló magyar dantistának, ki nagy munkámban megbecsülhetetlen tudásával és Dante könyvtárának kincseivel támogatott. Ha e könyvnek érdeme van, az az ő érdeme is.” Hasonlóképp *A Paradicsom* kiadásához 1922 karácsonyán írt *A fordító megjegyzései* című jegyzetében ismét megemlékezik mesteréről: „Mielőtt e sorokat lezámám, még egy kegyeletes kötelességet kell teljesítenem. Az emberi sorsnak kísérteties véletlene folytán épp az a nap, amikor a *Paradicsom* kommentálásának munkáját befejeznem, megszólalt a telefon csengője, mely Kaposi József halálát jelentené. Az ő nevével indult útjára ez a munka – éppen tíz esztendővel ezelőtt – az ő nevével kell most végződnie... Nélküle talán sohase készült volna el. A tudós tanácsai, a barát biztatása, a törhetetlen idealista lelkesedése lebegett könyvről könyvre a fiatal csüggeteg

dantistának, az olasz irodalom egyik legmélyebb ismerőjének, olvasójának és fordítójának számít,⁴⁶ hanem azért, mert az egyes „cantica”-kat az akkori művészeti felfogásának megfelelően fordította. Ezért lett *A Pokol* „dekadensebb”, díszítettebb, míg a húszas évek fordulóján készült *A Purgatórium* és *A Paradicsom* „kiegyensúlyozottabb”. Mindenesetre negyed évszázad távlatából mindenképp igazat kell adnunk Rába Györgynek, hogy „Babits-fordításának szépségei alapján inkább a szecessziót kell újra mérlegre tennünk, mint az ő művét elmarasztalnunk.”⁴⁷

Babits Dante-fordítása a magyar irodalmi szecesszió és modernizmus egyik legjelentősebb költői szövege, ezen belül pedig *A Pokol a Pávatollak* korszak „jellegzetes darabja”.⁴⁸ Babits Mihály Dante fordítása nem „szép, de hűtlen”, hanem azért ilyen (szép), mert hűtlen, mert a fordító tudatosan törekedett az eredeti szöveg díszítésére, feldúsítására. Ahogy Rába György megállapítja: „Dante stílusa... színesedett és mindenek előtt szubjektívebb érzelmekkel telítődött... a Dante fordítás felgazdagított, ékített stílusában.”⁴⁹ A fiatal Babits egész költészetére jellemző a szecessziós ízlés, a szecesszió fokozott szépségkultusza, a mesterkéltég és a dekorativitás fokozott érvényre juttatása, melyre az első kötetének versei és a *Pávatollak* fordításai egyaránt gazdagon szolgáltatnak példát. Ebbe illeszkedett be a Dante-fordítás is, hiszen már maga a választás is jellegzetesen „szecessziós” ízlésre utalt, mivel az új művészeti irányzat egyik első megnyilvánulása épp Dante Gabriele Rossetti Dante-kultusza volt, melynek jegyében születtek meg híres festményei, a *Beata Beatrix* és a *Dantis Amor* és a *Vita Nuova* illusztrált angol fordítása. Babits esetében nem valamiféle stíluszavarról van szó, hanem tudatos választásról. *A Purgatórium* előszavában nyíltan kimondja, hogy Dante „dolce stil nuvoját” saját „új stílusában” kívánta visszaadni,⁵⁰ és a szecessziós jelleget hivatott hangsúlyozni a Révay féle kiadás Zádor István által megtervezett piros-fekete cizellált keretbe foglalt szövege is, mely határozottan emlékeztet a „Giornale Dantesco” piros-fekete keretes címlapjára és D’Annunzio

munkája fölött. Aratását annak, amin oly szeretettel csüggött, nem érthette meg. De van valami örök a szeretetben; s hiszem, hogy ez a könyv, melyben ami jó van az az övé is, ami rossz, az csupán a magamé; nem méltatlanul fog járulni neve emlékéhez.”

⁴⁶ Már Rába György is lényegesnek tartotta kiemelni, hogy Babits kora egyik legfelkészültebb dantistája volt. Valóban, az egyes részekhez írt bevezetői és jegyzetei mellett két nagyobb önálló Dante tanulmányt is írt (*Dante fordítása*, 1912; *Dante és a mai olvasó*, 1929), melyekhez járul az 1929. évi „teljes” kiadás Dante-életrajza és jegyzetapparátusa. Az *európai irodalom története* (1934) újabb Dante tanulmányokat eredményezett, (*A túlvilági utas*, *A túlvilági út*, *Miért nem latinul?*). Mái az összes új *Isteni Színháték* kiadás Babits jegyzetapparátusával jelenik meg, igaz, ezekhez Kardos Tibor az 1957-es és 1962-es kiadásban kiegészítéseket is mellékel.

⁴⁷ RÁBA GY., *Két költő: Dante és Babits*, i. m., 630.

⁴⁸ uo., 630.

⁴⁹ RÁBA, *A szép hűtlenek*, i. m., 138.

⁵⁰ *A Purgatórium*, 1920, 292. „A Komédia nem archaizáló költemény: Dante stílusa. Stil nuovo: s mindenütt stil nuovo-val kell visszaadni.”

híres darabja, a *Francesca da Rimini* 1902. évi Treves féle kiadásának szintén pirosfekete keretes díszített lapjaira, melyről maga a szerző vallotta meg a szecessziós szándékot, hogy a szöveg tipográfiai megformálásában ugyanazt a hatást kívánta elérni, mint a darab 1901 évi római bemutatójának színpadi megjelenítésében, melyben a címszerepet az „isteni” Eleonora Duse játszotta: „all'apparato della tragedia concorse insolitamente l'opera del pittore, del cisellatore, dell'orafo, dell'armaiuolo, del drappiere, condotta con disciplina e con amore sagaci, cosicché tutte le arti maggiori e minori furono chiamate a porre la propria impronta di bellezza e di ricchezza sulla suppellettile scenica. La medesima cura fu perseguita nella stampa di questo volume perché rimanesse come documento di uno sforzo sincero e animoso che due volontà concordi compirono in patria per testimoniare almeno la loro aspirazione verso quelle molteplici forme ideali che un tempo fecero della vita italiana l'ornamento del mondo.”⁵¹

Ahogy a szecessziós építészek tornyokkal, álkupolákkal, külső ornamentikai elemekkel kívánták hangsúlyozni az új épületek újszerűségét, különösségét, ugyanígy díszíti a fiatal Babits saját verseinek nyelvi világát jelzőkkel, határozószókkal, szokatlan szókapcsolatokkal, a Swinburne-től is kölcsönzött „indázó” mondatfűzéssel. Hasonlóképp fogott Dante fordításához is, ahogy Rába György mondja, „elsősorban élő és vonzó költészetnek akarta olvastatni a művet”,⁵² míg végső célja egy új modern költői nyelv kiformalása és elfogadtatása volt. Babits Dante-fordítása a szecesszió jellegzetes stilizáló igényével jött létre, Halász Gábor szavaival: „a valóság minél színesebb, részletesebb, árnyaltabb ábrázolása” szándékával.⁵³ Ezt vették észre a „Nyugat” körének kritikusan is, akik, mint Révay József a *Babits emlékkönyv*-ben közölt *A magyar Dante* című tanulmányában kiemeli Babits fordításának „stílussteremtő” erejét, vagy mint Király György, aki szerint Babits fordítását „az újság ingere” vezette a különös szövegek alkalmazásához fordításában.⁵⁴

Babits Dante-fordításával, és elsősorban *A pokol* fordítással kapcsolatban épp ezek a stilizálások miatt merült fel a „dekadencia” vádjá. Rába György is rámutat *A Pokol* babitsi szövegének jellegzetes „dekadens” túlzásaira, hogy a lelkek „sírva lakják” a „fájdalmas völgyet”, ahol mindent megtölt „a földi lelkek fáradalma, bűja”, ahol a „hússal nem ruházott „lelkek „felvacognak”, amikor a rémes szó „fülükbe fázott”, ahol a bűnösök „bús szorongók”, akiket „a vágy unalma untat”. Rába azt is kimutatja, hogy az első rész fordításakor Babits gyakran téved „stilromantikába” és nem egyszer szándékosan megduplázza az eredeti szöveg zenei lehetőségeit, mélyíti annak lírai árnyalatait, melynek fő eszköze a sűrű,

⁵¹ G. D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, Milano, Treves, 1902, 290; N. MATTEUCCI, *Francesca da Rimini, mito, arte*, Bologna, 1965.

⁵² RÁBA, *A szép hűtlenek*, i. m., 184.

⁵³ HALÁSZ G.: *A szecesszió*. „Nyugat”, 1935, I., 318.

⁵⁴ KIRÁLY GY.: *Babits Dantéja*. „Nyugat”, 1920, 869.

szinte felbonthatatlan mondatfűzés. Azaz, Babits „az eredetnél szubjektívebben, sőt dekadensebben fordítja” Dantét.⁵⁵ Ezen a ponton azonban feladat nem Babits fordításának „dekadens” elutasítása, hanem, ahogy Rába György is tette, ezen dekadens elemeknek értelmezése, annak megértése, hogy mit jelentett a fiatal Babits és költőtársai számára a „dekadens költészet”.⁵⁶

A modern magyar irodalomtörténetben bizonyos irodalmi jelenségek és fogalmak használatával szemben, megítélésünk szerint teljesen indokolatlanul, határozott ellenérzés, elutasítás tapasztalható, így a „preromantika” vagy a „dekadencia” terminusok használatával szemben. Ez főleg az olasz irodalomtörténettel való összehasonlításban látszik furcsának, ahol a marxista történelemszemlélet talaján álló irodalomtörténészeknél, így Walter Binni esetében is, mindkét terminusnak jogosultsága van, így jelentette meg 1959-ben *Preromanticismo litaliano* című tanulmánykötetét, mely az 1936-ban írt *La poetica del decadentismo* monográfiáját követte. Megítélésem szerint, ahogy a „stíluskomponensként” értelmezett „preromantika” fogalmának használata segíthet a XVIII. századvég magyar irodalmának nem egy jelensége értelmezésében,⁵⁷ hasonlóképp a Walter Binni és a Mario Praz által⁵⁸ az olasz irodalomtörténetírásban meghonosított „decadentismo” fogalmával lehet leginkább jellemezni a XX. század eleji magyar irodalmi szecesszió nem egy megnyilvánulását. Walter Binni szerint az irodalomban megnyilvánuló dekadentizmus egy önálló, egész Európát elárasztó poétikai világ volt, mely tudatosan kívánt elszakadni a klasszicizmus és a romantika poétikájától: „Il decadentismo, nato da un bisogno europeo precisatosi nel cerchio francese, si è nuovamente sparso, come una poetica *koiné* in fine di secolo in tutta l'Europa. ...Si è formata così una *civiltà poetica* che si distacca poeticamente... dalle precedenti civiltà classiche e romantiche.”⁵⁹

Ugyanezt a „dekadencia” értelmezést olvashatjuk ki a Négyesy szeminárium fiatal költőinek század eleji levelezéséből is. Amikor Kosztolányi 1904. augusztus 11-i levelében elítélően ír a dekadensekről (az „üres Mallarméről”, s a „nyavalyás Verlaineről”) akiket a pokolba kíván, és akik „nem versenyezhetnek” Dan-

⁵⁵ RÁBA GY., *Két költő: Dante és Babits*, i. m., 585.

⁵⁶ Rába György Babits dekadentizmusáról írt megállapításait mindenben érvényesnek látjuk, kivéve *A szép hűtlenek*, Dante és Babits fejezetének lezárását, melyben Rába azt feltételezi, hogy ennek a dekadentizmusnak oka az lehetett, hogy „Babits Ady szemével látja s helyenként tolmácsolja Dantét, illetve Dante világát egy középkori Ady világának érzi. ... de ez a felfogás nem mindenben vezet eredményre... Babits időként Ady fantáziájába éli bele magát, amikor Dantét fordítja, de a nagy költőtársa romlékonyabb stílusában fejezhette csak ki ezt a kivételes képzeletet: a kettő művészi ötvözése egyedül csak Adynak sikerülhetett.” 153–154.

⁵⁷ P. SÁRKÖZY, *La questione de preromanticismo*. in: *Popolo, nazione e storia nella cultura italiana e ungherese dal 1789 al 1850*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze, Olschki, 1985, 35–53; Dante, come modello del decadentismo ungherese, *La questione del „decadentismo” della traduzione di Mihály Babits*, in: *Italia, Venezia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, i. m., 289–312.

⁵⁸ M. PRAZ, *La carne, il diavolo e la morte nella poesia romantica*, Firenze, 1936.

⁵⁹ W. BINNI, *La poetica del decadentismo*, Firenze, 1969, 30, 31.

téval vagy Arannyal,⁶⁰ Babits közismert szeptember 15-i válaszlevelében fejt ki véleményét a dekadenciáról, melyet azonosít az igaz művészettel, mert „titokban az a meggyőződés, hogy minden nagy poéta dekadens, és minden igazi költői nyelv dekadens nyelv.”⁶¹ Ugyanezt a gondolatot fogalmazza újra 1909-es Swinburne tanulmányában is: „Könnyű kimutatni, hogy minden költészet, mert művészet, már azért, dekadens... Minden nagy költő dekadens volt. Horatius nyelve nem dekadens-é? A görög anthológia legtöbb darabja modern nyelvre fordítva: dekadens költemény.”⁶² Babits 1936-ban a „Nyugat”-ban közölt Kosztolányi búcsúztatójában úgy emlékezik vissza fiatalkori választásukra, hogy az új és régi nagy költőket egyaránt a századvégre jellemző „dekadens vágyakozással” olvasták, mert „az újra, soha nem ismertre szomjaztak”.⁶³ Így nem maradtak meg a századforduló „dekadens” költőinek példájánál, akiket a fiatal Babits is „kis kaliberű poétának” nevezett,⁶⁴ hanem épp a régi korok költőiben fedezik fel maguk számára a költészetüket megújítani képes, követni érdemes költői példákat, akik a korabeli provinciális irodalommal szemben egy kifinomultabb érzésvilágot közvetítettek számukra. Ahogy Babits írja Kosztolányinak 1904 augusztusában: „Mindannyian keressük az új formát és azt egy nagyon régi formában találjuk meg.”⁶⁵

Babits, Juhász és Kosztolányi „dekadens” költői példái között igen hamar megjelenik Carducci és Dante, ugyanakkor határozatlan ellenérzéssel olvassák D’Annunzio „dekadens” regényeit és drámáit. Babits már 1904 tavaszán nagy szeretettel említi, hogy „eldaloltam »in Horatium« s az öreg Carducci módjára klasszikus himnuszát „a soha meg-nem-elégedésnek”,⁶⁶ míg D’Annunzio regényét a *Fuoco*-t „erőlködő és impotens munkájának” tartotta, melynek „önállótlan dagálya a modern költészet sok kedves jelszavát megutáltatta velem.”⁶⁷ Az olasz költészet és ebben Dante „dekadens” értelmezését a „Nyugat” fiatal költői számára elsősorban Elek Artúr közvetítette, aki mindvégig a folyóirat „italianista” kritikusának számított.⁶⁸ Nem mellékes körülmény, hogy a „Nyugat” első számának első tanulmánya Ignó *Kelet népe* című programcikkét követően Elek Artúr írása volt az olasz *decadentismo* legjelentősebb alakjáról, Arturo Grafról, akinek művészetét Schopenhauer pesszimizmusából eredezteti, és úgy jellemzi,

⁶⁰ Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, i. m., 25.

⁶¹ uo., 41.

⁶² BABITS M., Swinburne, „Nyugat” 1909, 114.

⁶³ *Nyugat*, 1936, II., 396.

⁶⁴ Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, i. m., 41.

⁶⁵ uo., 29–30.

⁶⁶ uo., 10, ill. BABITS M., Carducci magyarul, Vörösmarty olaszul és más dolgok, in: *Nyugat*, 1911, I., 983.

⁶⁷ Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, i. m., 174–175.

⁶⁸ P. SÁRKÖZY, Ungheresi in Italia da Jenő Péterfy a László Cs. Szabó, in: *Italia ed Ungheria dagli anni trenta agli anni Ottanta*, a cura di P. Sárközy, Budapest, Universitas, 1998, 139–150.

hogy „A feketeséget látomásokká gyúrta.”⁶⁹ Arturo Graf másik jellemző vonása az „autentikus dantizmus” volt, hogy versek sorában költötte újra Dante nagy költeményének témáit, motívumait.⁷⁰ És Elek Artúr magyarországi Graf-kultusza⁷¹ határozottan érezhető az új magyar költészetben. Így nem lehet véletlen az egyezés Babits és Graf klasszikus témaválasztásaiban, hogy Graf 1897-ben kiadott *Le Danaïdi* versciklusában két vers is „babitsi” hangulatvilágú (*Ricordo di Tomi, Iride*), és Babits is nagy költeményt szentelt az „emberi küzdelem hiábavalóságának” a *Danaidák*-ban, míg Kosztolányi Dezső konkrétan Graftól kölcsönzi *Dante a Croce del Corvóban* című versének témáját és hangulatát, hiszen mintája, a *Dante in Santa Croce del Corvo* egy folyóirat-közlés után az 1905-ben már megjelent Graf *Poeetti drammatici* kötetében.

Rába György szerint annak kulcsa, hogy Babits „az eredetnél szubjektívebben, sőt dekadensebben fordítja” Dantét abban rejlik, „Ha elfogadjuk, az *Isteni Színháték* elsődlegesen lírai alkotás”,⁷² amit Babits nyíltan meg is fogalmazott 1929-ben írt nagy Dante-tanulmányában „Az *Isteni Színháték* voltaképp lírai költemény... Dante... saját lelkének belső történetét mondja.”⁷³ Ezzel kapcsolatban a magyar kritikai irodalom hangsúlyozza Babits fordításának és Fülep Lajos Dante-tanulmányának egyidejűségét,⁷⁴ hiszen Fülep tanulmánya 1921-ben jelent meg a „Nyugatban” együtt Babits csodálatos Dante-sonettjével, és ebben Fülep is azt írja, hogy „Minden kör egy-egy lelkiállapotot jelent...”⁷⁴ Véleményem szerint épp ez a „lírai költemény”-ként való értelmezés jelenti Babits Dante-fordításának egyik titkát. És ebben Babits elsősorban a kor olasz költőinek, és a nagy esztéta, Benedetto Croce rokona és kortársa.

Az olasz századvégén elsőként Giovanni Pascoli emeli fel szavát a költőt, és költészetet elnyomó, háttérbe szorító iskolás-akadémikus értekezésekkel szemben Dante tanulmányaiban (*Minerva oscura. Prolegomeni: la costruzione morale del poema di Dante*, 1898; *Sotto il velame. Abbozzo di una storia della Divina Commedia*, 1902; *La mirabile visione*, 1912; *Conferenze e studi danteschi*, 1914), majd Guido Gozzano foglalkozott igen mélyen a Dantei költészet líraiságának elsajátításával, újból és újból átköltve az *Isteni Színháték* leglíraibbnak érzett részeit, melynek végső gyümölcse a *Dante* című 37 rímes endecasillabóban, terzinában írt verse.⁷⁵ Dante költészetének védelméért léptek fel az új olasz irodalom „Leonardo” című folyóirat köré tömörült fiatal írói is, mindenek előtt Prezzolini és Papini. Gio-

⁶⁹ ELEK A., Arturo Graf, in: *Nyugat*, 1908, I., 4–9.

⁷⁰ M. GUGLIEMINETTI, Arturo Graf, in: *Enciclopedia Dantesca*, i. m., II., 259.

⁷¹ Elek már korábban is foglalkozott Arturo Graf művészetével, vö.: *Figyelő*, 1905. 441–448; *Szerda*, 1906, 193–195.

⁷² RÁBA GY., *Két költő: Dante és Babits*, i. m., 585.

⁷³ BABITS M., Dante és a mai olvasó, in: *Arcképek és tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi, 1977, 368.

⁷⁴ FÜLEP L., Dante, in: *Nyugat*, 1921, II., 17. KAPOSÍ M., Fülep Lajos és Lukács György Dantéről, in: *Magyar Filozófiai Szemle*, 1998/1–2.

⁷⁵ A. VALLONE, Dante in Gozzano, in uő.: *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, 1944, 72–74.

vanni Papini az „Il Regno” 1905. október 20-i számában közli *Dantéért a dantisták ellenében* című vitairatát, és ezt követően is fellép a költő Dante védelmében, akit ő is modern költőnek tart: „L’ultima prova della modernità di Dante è nella sua poesia... Si accusa Dante d’un eccessivo amore per l’uso dei simboli e delle oscure allusioni. Ma la poesia moderna da Mallarmé a Rimbaud in poi non è tornata a vedere nell’universo naturale una selva di simboli quasi soprannaturali? Si dice che Dante crea talvolta vocaboli strani e nuovi... E non fa lo stesso, specie nell’ultima opera sua *Work in progress* colui ch’è ritenuto dai raffinati l’arcimoderno degli scrittori, James Joyce?”⁷⁶

Ilyen előzmények után jelent meg 1920-ban a Dante centenárium előtt Benedetto Croce Dante költészete védelmében írt monográfiája, a *La poesia di Dante*, melyben Crocét elsősorban az a cél vezérelte, hogy ismét a „művészi kifejezés totalitásában” határozza meg az *Isteni Színjáték* igazi jelentőségét. Croce műve természetesen provokáció volt, amikor a költészet nevében elkülönítette a *Színjáték* epikai struktúráját, a „teologikus regényt” a lírai részeketől, és a mű örökérvényűségének titkát a „formában” látta meg: „Eterna nella forma della poesia la *Commedia* è”, melynek titka a *terzina* dantei alkalmazásában rejlik: „la *terzina* viene ricordata ... in quanto richiama tutto l’ethos e il pathos della *Commedia*, la sua intonazione o tonalità, lo spirito di Dante.” A líraiság áthatja az egész költeményt: „La liricità ... non è un genere di poesia, ma è la poesia stessa.” Dantét ő is „szubjektív” költőnek tartja: „Dante... è sommamente soggettivo, sempre lui, sempre dantesco”. Éppen ezért Croce is „modern” és „aktuális” költőnek tartja Dantét: „può essere a noi moderni il maestro e la guida della vita spirituale, degli ideali politici e morali e di ogni altra cosa.”⁷⁷

Babits Dante-fordításának „önkényessége”, „dekadenciája”, díszítettebb, szecessziós jellege tehát nem valamiféle ízlésficam, vagy provincializmus következménye volt, hanem Dante költészetének legmodernebb korabeli európai szemléletének volt zseniális költői megfelelője magyar nyelven. Ugyanúgy értelmezi Dante költészetének jelentőségét a modern költészet számára, ahogy a kor legnagyobb költői és esztétái tették Stefan Georgetól Ezra Poundig, Giovanni Pascolitól Benedetto Crocégig. Nincs tehát semmi mentegetni való Babits fordításának „szép hűtlenségén”. Babits zseniális fordításának tükrében igazat kell adnunk Benedetto Croce szellemes mondásának: „A fordítások olyanok, mint a nők, vannak közöttük csúnyácskák, melyek hűségeseek, és vannak közöttük hűtlenek, de gyönyörűek.”⁷⁸

⁷⁶ G. PAPINI, *Per Dante contro il dantismo in uó.*: *Eresie letterarie*, Firenze, 1932, 61.

⁷⁷ B. CROCE, *La Poesia di Dante*, i. m., 168, 167, 25, 168. vö.: M. FUBINI, Benedetto Croce, in: *Enciclopedia Dantesca*, i. m., II., 271–275.

⁷⁸ B. CROCE, *La poesia*, Bari, Laterza, 1971, 194. („Le traduzioni sono come le donne: quelle fedeli brutte e quelle infedeli nellissime.”)

Babits Dante-fordításának „hűtlenségét”, az eredeti szövegtől eltérő, annak szellemével és stílusával állítólagosan összeférhetetlen „dekadens” jellegét mindenek előtt *A Pokol* V. énekének a „szerelem halottai” epizód babitsi átköltésével szokták illusztrálni. Valóban, Babits fordítása a halálon túl is szárnyaló szerelem vallomásának visszaadásakor saját költői hangján szólal meg:

„Szerelem gyenge szívnek könnyü méreg
társamat vágyra bujtá testemért, mely
oly csúf halált halt – rágondolni félek.

Szerelem szeretettnek szörnyű métel
szivemet is nyilával úgy találta,
hogy látod, itt se hágy keserve még el.

Szerelem vitt kettőnket egy halálba,
ki vérünk ontá, azt Kaina várja.”
A gyászos pár ily szavakat kiálta.

Ám akik az V. ének fordításának babitsi túlzott stilizáltságát használják ki az egész fordítás érvényességének megkérdőjelezésére, megfelelnek arról, hogy nem véletlenül ez az ének szerepelt az 1912-es bemutató tanulmány első illusztrációjaként. Azaz, részét képezte a babitsi „provokációnak”, annak, hogy felhívja az irodalomkedvelők figyelmét az új fordítás másságára, újdonságára, „különös” jellegére. Ugyanez volt az eljárása Kosztolányinak a *Modern költők*, és neki is a *Pávatollak* kötet előszavában. Meghökkeneni akartak, felhívni a figyelmet fordítói eljárásuk különbözőségére. Nem egyszerűen fordítani akartak, hanem „zsákmányolni”, kihasználni saját költészetük számára a fordítandó szöveg által nyújtott költői lehetőségeket. De már Rába György is figyelmeztetett arra, hogy komoly különbség van a műfordításkötetek előszavainak programszerű kinyilatkoztatásai, és a kötetekben közölt műfordítások konkrét megformálása között, melyek nem annyira önkényesek, mint beköszöntöik hirdetik.⁷⁹ Így nem az egész *Pokol* fordításra, és főleg nem az egész *Isteni Színjáték* fordításra lesz jellemző az eljárás, mellyel Babits Francesca szavait saját „új stílusában” magyarra ültette. Ugyanakkor nem is volt véletlen ez a megoldás, és az sem, hogy épp az V. ének esetében kezdett el legszabadabban szárnyalni Babits költői fantáziája. Benedetto Croce is ezt a részt érezte az egyik legelső és leglíraibb résznek a *Comediá*-ban: „nelle terzine consacrate alla pietà dei due cognati, al tragico amore di Francesca da Polenta e Paolo Malatesta, si ha la prima e compiuta poesia di Dante. ... tosto che Dante si rivolge a „quei due che insieme vanno”, la scena si anima... un

⁷⁹ RÁBA GY., *A szép hűtlenek*, i. m., 12.

gentile sentire regna in quei due peccatori per amore...⁸⁰ Hasonlóképpen e rész kapcsán említi Péterfy is Dante „gyengédségét”, hogy Dante is „szenvedélyes olasz ember” volt: „Egészen különös lágysága lesz a nyelvnek, ha Dante melegül, vágyat, örömet fejez ki... A képzelem e gyöngédsége rámutat a Francesca da Rimini költőjére”.⁸¹ És az sem lehetett közömbös, hogy már Szász Károly is az V. éneket olvasta fel, amikor készülő új fordításáról beszámolt a Kisfaludy Társaság 1877. évi ülésén.

Kosztolányi még a Dante-fordítás gondolatának felmerülése előtt, 1904-ben írta barátjának, Babits Mihálynak: „a nyelvnel maradva a hanyatlásos költők finomsága – a sokat bámult is sokat hirdetett – szintén gyenge lábbon áll, ha a nagyokéval összemérem... vegye a *Pokol* V. énekét. Francesca da Rimini szerelmi történetét, melyen annyi ember sírt a XIV. századtól kezdve mostanáig, és sírni is fog az idők végezetéig...”⁸² Valóban, főleg a romantika óta a Francesca da Rimini epizód az egyik legtöbbször idézett, fordított, és újból és újból feldolgozott Dantetémának számított az egész XIX. század során. Ebben egyaránt szerepet játszott Ingres híres *Francesca* festménye (1819), mely Böcklinig (*Francesca da Rimini és Paolo Malatesta*, 1893) oly sok festőt megihletett, és Silvio Pellico *Francesca da Rimini* címmel írt tragédiája (1914), amit Császár Ferenc 1848-ban ültetett át magyarra, és amelynek szintén több követője volt (Stephen Philips és Fernandez Shaw drámái, Conrad Ferdinand Meyer kisregénye, Carducci *La chiesa di Polenta* c. verse, 1897; A. Fogazzaro tanulmánya (1903) Gabriele D’Annunzio századfordulón írt híres drámájáig, amit Elek Artur a „Nyugat” 1908. március 16-i számában közölt recenziójában a „bujaság költeményének” nevezett, amit „a bomlás szaga lebeg körül”. D’Annunzio feldolgozása alapján és Rossinit követően több új opera és zenemű is született: Csajkovszkij zenekari fantáziája, Rahmanyinov, Luigi Mancinelli, Riccardo Zandonati és a magyar ifjabb Ábrányi Emil operája (1912). G. Locella e témáról 1913-ban külön monográfiát írt, és ebben 42 Francesca da Rimini operát sorol fel,⁸³ míg R. Zoozmann az V. ének Babits fordításában idézett sorainak 52 német változatát sorolja fel 1909. évi nagy Dante kiadása IV. kötetének mellékletében, melyet Babits mestere, Kaposi József is említi Dante monográfiája előszavában.⁸⁴ A század elején Tormay Cecil és Berzeviczy Albert novellában írják át a szerelmes pár tragédiájának történetét (*A Malatesták városa*, 1900; *Rimini*, 1903).

⁸⁰ B. CROCE, *La poesia di Dante*, i. m., 73–74.

⁸¹ Péterfy Jenő *Összegyűjtött művei*, Budapest, Franklin, i. m., 194, 212, 216.

⁸² Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése, i. m., 45.

⁸³ G. LOCELLA, Dantes Francesca da Rimini in: *Literatura, Bilden-Kunst und Musik*, Essling, 1913; N. MATTEUCCI, *Francesca da Rimini, Storia, mito, arte*, Bologna, 1965.

⁸⁴ R. ZOOZMANN, Dante in Deutschland, in: *Dantes Werke*, Leipzig, 1909, IV. 63–123. KAPOSI J., *Dante Magyarországon*, i. m., 270–278.

A Rossetti család író és festő tagjainak köszönhetően a Francesca da Rimini kultusz a század közepétől Dante és Beatrice szerelmének motívumaival keveredett. Ebben egyaránt játszott szerepet Dante Gabriele Rossetti híres festménye *Dante és Beatrice találkozásáról* (1842), majd a *Beata Beatrix* és a *Dantis amor*, melyeket az illusztrációkkal ellátott *Vita Nuova* fordítás követett. Az egész Európára kiterjedő Beatrice-láz nemcsak Olaszországot, de Magyarországot is elérte a századfordulón. Már Reviczky Gyula több írásában foglalkozott Dante Beatrice iránt érzett szerelmével, Ferenczi Zoltán, a *Vita Nuova* új magyar fordítója 1908-ban az Akadémián tartott előadást Dante „szerelmi regényéről”, Zoltán Vilmos 1905-ben 16 szonettet közölt *Beatrice* címmel a *Vita Nuova*-ból a „Budapesti Hírlapban”, nem is szólva a különböző „akadémiai” értekezésekről (Csak 1890-ben három tanulmány született e témakörben: Teveli Vargha Dezső, *Dante és Beatrice*; Darvas Móric, *Dante szerelmei*, Kontur Béla, *Beatrice*). Babits közeli barátja, Juhász Gyula már a Dante-fordítás idején írja *Örök Beatricénk* című versét, melyben a híres *Milyen volt* motívuma bukkan fel:

„Hol van Bicének szőkesége, hol van?
Keressük őt egy mosolya nyomán
A boldog égben és borús pokolban.”

majd ezt követően a „Nyugat” 1909. évfolyamában *Dante Beatricéje* címmel közölt tanulmányt. De a magyarországi Beatrice és Francesca kultusz legnagyobb művésze; és legnagyobb hatású terjesztője minden kétséget kizáróan Gulácsy Lajos volt extatikus festményeivel, rajzaival, melyek között olvasták föl a „Holnap” antológia fiatal költői verseiket Nagyváradon Gulácsy 1908. évi kiállításán. Ilyen környezetben más jelentést kapnak Babits szándékos stilizálásai, és semmiképp sem tüntethetők fel többé tévedésként, vagy Babits „dekadens” magyarkodása megnyilvánulásának. A *Pokol* híres énekéhez érve ő is emléket akart állítani az egész kort átható nagy szerelem „szörnyű mételeyének”, és ezt csak a kor legmodernebbnek érzett stílusában tudta elképzelni.

Dante születése 700. évfordulójára készülve Kardos Tibor professzornak sikerült rávennie Weöres Sándort, hogy segítségével fogjon hozzá egy új, szöveg- és stílushű magyar *Isteni Színjáték* fordítás elkészítéséhez, melynek célja az lett volna, hogy „helyreállítsa a Színjáték epikus karakterét”.⁸⁵ Magunk részéről nem tartjuk véletlennek, hogy a Babits-tanítvány Weöres Sándor épp a *Pokol* ötödik énekéhez érve hagyott fel a munkával, mintegy belátva volt mestere, Babits igazát: „Más remekműveknek el tudom képzelni több jó fordítását. Dante egy-egy terzináját olyan találynak érzem, melynek minden nyelven csak egy tökéletes megoldása lehetséges”.⁸⁶

⁸⁵ *Filológiai Közöny*, 1966, 1–2.

⁸⁶ BABITS M., Dante fordítása, in: *Esszék, tanulmányok*, 274.



BIBLIOGRÁFIA*

Az ebben a számban található tanulmányok igen gazdagok hivatkozásokban, melyek kellő kiindulópontot adhatnak ahhoz, hogy az olvasó tájékozódni tudjon a Dantéről szóló szinte áttekinthetetlenül széles szakirodalomban. Ezért az alábbiakban csak néhány nélkülözhetetlen művet sorolunk fel. A listára – néhány kivételtől eltekintve – nem vettünk fel olyan műveket, melyek a közölt tanulmányok jegyzeteiben is szerepelnek.

1. Bibliográfiák, repertóriumok, enciklopédikus kiadványok

- *Enciclopedia Dantesca*, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970–1978 (6 voll).
- N. D. Evola, *Bibliografia dantesca* (1920–1930), Firenze, Olschki, 1932.
- N. D. Evola, *Bibliografia dantesca* (1931–1934), in: „Bibliografia degli studi sulla letteratura italiana”, Milano, 1938.
- N. D. Evola, *Bibliografia dantesca* (1935–1939), *AevM*, 15,1 (1941).
- H. Wieruszowski, *Bibliografia dantesca* (1931–1937) e (1938–1939 e supplemento 1937), in *Giornale Dantesco*, a. XXXIX 1938, 341–410, e a. XLI 1940, 219–50.
- A. Vallone, *Gli studi danteschi dal 1940 al 1949*, Firenze, Olschki, 1950.
- A. Vallone, *La critica dantesca contemporanea*, Pisa (1953) 1957.
- E. Esposito, *Gli studi danteschi dal 1950 al 1964*, Roma, CEI, 1965.
- G. Mambelli, *Gli annali delle edizioni dantesche* (Bologna 1931), Torino 1965.
- E. Esposito, *Edizioni e commenti. Traduzioni di opere dantesche. La critica dantesca dal 1921 al 1965*, in: „Dante” (U. Parricchi gondozásában), Roma 1965.
- E. Esposito, *Bibliografia analitica degli scritti su Dante, 1950–1970*, Firenze, Olschki, 1990.
- „BiGLI. Bibliografia Generale della Lingua e della Letteratura Italiana”, s. v. *Alighieri Dante* (voll. I–VI, 1991–1995-re vonatkozóan).

* L'elenco che segue non contiene i titoli che appaiono nelle note dei saggi pubblicati in questo volume. Esso ha una funzione meramente complementare.

2. Szakfolyóiratok

- „Giornale Dantesco”, Firenze, Olschki, majd Roma, 1893–1915, 1921–1940 (1917 és 1921 között „Nuovo Giornale Dantesco”).
- „Studi Danteschi”. Firenze, Sansoni, majd Le lettere, 1920–.
- „L’Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca”, Ravenna, Longo, 1960–.
- „Annual Report of Dante Society, Cambridge, Mass., USA, 1882–1965.
- „Dante Studies”, Dante Society of America évkönyve, Cambridge, Mass., USA, 1966–.
- „Deutsches Dante-Jahrbuch”, Deutsche Dante Gesellschaft évkönyve, Köln, Böhlau, 1916–.

3. „Lectura Dantis”-periodikák

- *Conferenze e letture dantesche a cura della Società Dantesca Italiana di Milano*, Milano, Hoepli, 1898–1944.
- *Inferno. Letture degli anni 1973–76*, Casa di Dante in Roma, Roma 1977.
- *Lectura Dantis*, E. Esposito, ED VI.
- *Lectura Dantis Modenese*, Comitato Provinciale Dante Alighieri, Modena 1984–.
- *Lectura Dantis Scaligera*, Centro Scaligero di studi danteschi di Verona, (M. Marazzan) Firenze, Le Monnier, 1967–1968.
- *Letture classensi*, Ravenna, Longo, 1966–.
- *Letture dantesche* (G. Getto gondozásában), Firenze, Sansoni, 1961, 1964, *Letture classensi* (G. Getto gondozásában), Ravenna, 1966–.
- *Nuova Lectura Dantis*, S. A. Chimenz (Hrsg.), Roma 1950–1959.
- *Nuova Lectura Dantis, Lectura Dantis Romana és Nuove Letture dantesche*, Casa di Dante in Roma, A. Signorelli, 1950–1959, 1959–1965, 1966–1976, ill. Torino, SEI, 1959–1965, ill. Firenze, Le Monnier 1966–.

4. Az Isteni Színjáték néhány jelentősebb kommentárja, illetve kommentált kiadása

- A. Momigliano (Firenze, Sansoni, 1946–1951).
- M. Barbi, *Problemi fondamentali per un nuovo commento alla Divina Commedia*, Firenze, Sansoni, 1956.
- N. Sapegno (Milano–Napoli, Ricciardi, 1957, in: *LIR*).
- F. Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla „Divina Commedia”* (a Pokol első három énekéről), Firenze, Sansoni, 1967.
- C. S. Singleton (Princeton, Princeton U. P., 1970–1975).
- A. M. Chiavacci Leonardi (Milano, Mondadori: *Inferno*, 1991; *Purgatorio*, 1994; *Paradiso*, 1997).

5. Szövegpárhuzamok, megfelelések, intertextualitás

- Spogli, Società Dantesca Italiana – Il Mulino, Bologna (*Vita Nuova*, 1971; *Rime*, 1972; *Convivio*, 1972; *Commedia*, 1971).
- *Concordanza della Commedia di D. A. condotta sul testo critico stabilito da G. Petrocchi* (L. Lovera gondozásában), Torino, Einaudi, 1975.
- M. Roddewig, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.

6. A Dante-kommentárok történetéről

- A. Vallone, *La critica dantesca del Novecento*, Firenze, Olschki, 1976.
- A. Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV. al XX. secolo*, Padova, Fr. Valardi, 1981.

7. Általános Dante-kritikák

- E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin–Leipzig 1929.
- D'A. S. Avalle, *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano, Bompiani, 1975.
- M. Barbi, *Dante. Vita, opere e fortuna*, Firenze 1933 (*Vita di Dante* címen: Firenze, 1963).
- T. Barolini, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the „Comedy”*, Princeton, Princeton U.P., 1984.
- T. Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton U. P., 1992.
- T. Barolini, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della „Commedia”*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- S. Battaglia, *Esemplarità e antagonismo nel pensiero di Dante*, Napoli, Ricciardi, 1967–1974.
- U. Bosco, *Altre pagine dantesche*, Caltanissetta–Roma, Sciascia, 1987.
- F. Brambilla Ageno, *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990.
- A. D'Ancona, *Scritti danteschi*, Napoli, Perrella, 1912; *Nuovi studi danteschi*, Napoli, Federico & Ardia, 1921.
- F. D'Ovidio, *Scritti danteschi*, Firenze, Sansoni, 1901; *Nuovi studii danteschi*, Milano, Hoepli, 1907; *Nuovo volume di studii danteschi*, Caserta–Roma, APE, 1926.
- T. S. Eliot, *Dante*, London Faber & Faber, 1929 (olasz k.: Modena, Guanda, 1942).
- G. Fallani, *Dante poeta teologo*, Milano, Marzorati, 1965.
- G. Fallani, *L'esperienza teologica di Dante*, Lecce, Milella, 1976.

- F. Fergusson, *Dante's Drama of the Mind. A Modern Reading of the „Purgatorio”*, Princeton, Princeton U. P., 1953.
- M. Fubini, *Il peccato di Ulisse e altri saggi danteschi*, Milano–Napoli, Ricciardi, 1966.
- R. Hollander, *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980.
- M. Marti, *Realismo dantesco e altri studi*, Milano–Napoli, Ricciardi, 1961.
- M. Marti, *Studi su Dante*, Galatina, Congedo, 1984.
- J. A. Mazzeo, *Structure and Thought in the „Paradiso”*, Ithaca, Cornell U. P., 1958.
- J. A. Mazzeo, *Medieval Cultural Tradition in Dante's „Comedy”*, Ithaca, Cornell U. P., 1960.
- G. Mazzotta, *Dante's Vision and the Cycle of Knowledge*, Princeton, Princeton U. P., 1993.
- N. Mineo, *Dante*, Bari 1971.
- E. Moore, *Studies in Dante*, Oxford 1896–1917.
- B. Nardi, *Lecturae e altri studi danteschi*, Firenze, Le Lettere, 1990.
- G. Petrocchi, *Itinerari danteschi*, Bari, Adriatica, 1969.
- A. Pézard, *Dans le sillage de Dante*, Paris Société d'Études Italiennes, 1975.
- L. Pietrobono, *Dal centro al cerchio. La struttura morale della Divina Commedia*, Torino, SEI, 1923; *Saggi danteschi*, (Roma, Tip. Don Guanella, 1936) Torino, SEI, 1954.
- P. Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Clermont-Ferrand, De Bussac 1954.
- V. Russo, *Esperienze e di letture dantesche (tra il 1966 e il 1970)*, Napoli, Liguori, 1971.
- V. Russo, *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori, 1975.
- V. Russo, *Il romanzo teologico. Sondaggi sulla „Commedia” di Dante*, Napoli, Liguori, 1984.
- N. Sapegno, *Dante Alighieri*: in: „Storia della letteratura italiana”, Milano 1965.
- A. Tartaro, *Forme poetiche del Trecento*, Bari, (1971) 1980.
- A. Tartaro, *Lecture dantesche*, Roma, Bulzoni, 1980.
- A. Vallone, *Dante*, Milano (1971) 1981.
- N. Zingarelli, *La vita, i temi e le opere di Dante*, Milano 1931.

Összeállította: Kelemen János és Nagy József

KÖNYVEK

Jacques Le Goff: A purgatórium születése és Dante. Paris, Gallimard, 1981.

„Le meilleur théologien de l'histoire du Purgatoire, c'est Dante.”

Jacques le Goff

Dante *Purgatóriuma* költői szintézise egy eszme, a túlvilág „harmadik helye” kifejlődésének, benne mint egy szimfóniában összekomponálva találjuk a korábbi századok során felvetett témák nagy részét. Minden fontosabb elméleti mozzanat megtalálható a dantei felfogásban: a purgatórium átmeneti, vagyis nem örök jellege, a pokol és a paradicsom közötti közvetítő szerepe, a tűz motívuma, a bűnök hierarchiájának elve, a bűnbánat eszméje, a holtak és élők közötti kapcsolat. Bármilyen szorosan kötődik is azonban a költő az érvényes vallási doktrínákhoz, az *Isteni Színjáték* szuverén művészi alkotás, és benne a *Purgatórium* egyéni ihletből született vízió. Az ő koncepciójában a purgatórium egy dinamikus világ, amely ugyan messze nem derűs, de amelyben a reménység uralkodik, és amelyet a fény felé való felemelkedés ideája hat át.

Igy foglalható össze Jacques Le Goff interpretációja Dante szerepéről, amelyet a költő a purgatórium eszméjének diadalra juttatásában játszott. Le Goffot persze történészként érdekli a kérdés. Úgy érdekli, mint a kereszténység dualisztikus szemléletében megjelenő harmadik elem, s mint a társadalomban megszülető hármass rétegződés eszkatológikus tükröződése. Mint a clunyi és ciszterci szellemiség, majd a párizsi egyetem domonkos és ferences légkörének doktrinális kifejeződése, vagy mint a bűn és bűnbánat újszerű dogmatikai, liturgikus és kánonjogi felfogása. Egyszóval a kor érdekli: a latin Európa XII. századi nagy „robbanása” (*explosion*), majd XIII. századi szervező munkája (*organisation*), amelynek az *Isteni Színjáték* nem eredménye, hanem része.

A kereszténység a korábbi vallásoktól örökölte a túlvilág „földrajzát”; a halottak egyenlőségén

alapuló koncepciót (a zsidó *shéol*), és egy halál utáni kettős univerzum eszméjét, amilyen a Hadesz és az Elyziumi Mezők a rómaiaknál, amelyből a dualista modell származott. „Harmadik hely” azonban nincs a korai keresztény hitben, vagyis mindaddig, míg végbe nem megy a gondolkodás térhez kapcsolódása (*la spatialisation de la pensée*), nincs „harmadik lehetőség”. A XII. század végéig a *purgatórium* szó mint főnév sem létezik, sőt, maga a purgatórium sem létezik.

A „harmadik hely”, ahogy a purgatóriumot Luther nevezte, nem igazi közbenső (*intermediaire*) hely a pokol és a paradicsom között, mivel az utóbbi felé hajlik és ahhoz is van közelebb. Átmeneti jellegű, nem rendelkezik a pokol és a paradicsom örökkévalóságával, s csakis a másik kettő függvényében képzelhető el. Az eredeti dualista rendszertől való eltérés a túlvilágról való gondolkodás radikális megváltozásának eredménye, ami a klerikusok válasza volt a társadalomban végbement változásokra, amelyek megteremtették a harmadik rendet. Lehetővé tette a túlvilág „demokratizálását”, amennyiben a bűnbánat intézményével az üdvözülésből eddig eleve kizártak számára is megnyitotta a kárhózatból kivezető utat, s előre vetítette az individualizmust, az egyén kiszabadulását a középkor közösségi jellegű világából.

Le Goff arra vállalkozik, hogy bemutassa ennek a „harmadik helynek” az eredetét a zsidó-keresztény antikvitásban, megállapítsa születésének időpontját a XII. század második felében, és szemléltesse diadalát a következő évszázadban. (Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, Paris, 1996; első kiadás: 1981, 509.) Megkísérel magyarázatot találni arra, vajon miért kifejeződése ez az eszme az említett szellemi virágkornak, és melyek azok az ideológiai és politikai erőviszonyok, amelyek közepette a keresztény túlvilág-kép átalakulása végbemegy. Igyekszik teljes képet alkotni a jelenség minden összetevőjéről, a teológiai nézetek mellett tanulmányozza a népi vallásosság hiedelmeit, a purgatórium eszméjét szinte azonnal felkaroló egy-



ház hivatalos álláspontját és az azzal szemben álló eretnek és ortodox nézeteket. Mindehhez hatalmas mennyiségű és változatos dokumentum-anyagot idéz, a legendáktól az *Isteni Színjátékok*-ig.

A könyv három része közül az első a túlvilágról alkotott nézeteknek a purgatórium előtti történetét, a második a purgatórium születését, a harmadik pedig a purgatórium diadalát tárgyalja. Az utolsó fejezet az *Isteni Színjáték*-ot úgy vizsgálja, mint a purgatórium eszméjének költői diadalát.

A purgatórium eszméjének eredetét a kereszténység első két századából való rabbinikus szövegekben találhatjuk meg, melyek a túlvilági „helyek” leírásában az előzőekhez képest nagyobb pontosságot mutatnak: „... de même aux deux premiers siècles de l'ère chrétienne, en rapport avec la structure sociale et l'évolution des cadres mentaux des communautés juives, le développement de l'enseignement des rabbins, de l'exégèse rabbinique, a conduit les juifs au bord de la conception du purgatoire.” (i. m. 63.) Eszerint van egy közbenső hely, a *shéol*, a gyehenna és az Éden kertje között, azok számára, akik sem nem teljesen jók, sem nem teljesen rosszak, és akik a halál utáni átmeneti büntetés után az Édenbe jutnak.

Le Goff szerint a purgatórium igazi „atyja” Augustinus, aki fontos megkülönböztetést tesz a bűnök súlyosságáról, de ezeket nem definiálja a purgatóriumi illetve pokolbéli bűnhődés szempontjából. A *De civitate Dei*-ben két fajta tüzet különböztet meg, az egyik az örök és büntető, a másik a tisztító, erről azonban bizonytalanul nyilatkozik. A bűnök esetében is megkülönbözteti a súlyosakat (*crimina*) és a kicsiny, könnyű vétkeket (*levia, minuta*, stb). A purgatórium utolsó „atyjának” Le Goff Nagy Szent Gergelyt tartja, aki a *Moralia*-ban alsó és felső pokolról beszél, az egyik *Dialogus*-ban pedig a tisztító tűzzel kapcsolatban megismétli a kisebb bűnök augustinusi tételét.

A Nagy Szent Gergely és a XII. század közötti mintegy fél évezredet a doktrína stagnálása és a víziók növekvő száma jellemzi. A Karoling-korban bontakozik ki a későbbi purgatóriumot előkészítő műfaj, a vízió, amelynek irodalmi formája a túlvilági utazás. Ezt a látomásos irodalmat a zsidó-keresztény apokaliptikus-traktátusok hatása befolyásolta, főként Péter és Pál Apoka-

lipszise, de fontos említeni másik két hagyományt is, a keltás és a germán pogány kultúrák túlvilág-utazásait. Ennek a műfajnak a kiteljesedése a *Szent Patrick Purgatóriuma* a XII. század végén.

A purgatórium születését Le Goff összefüggésbe hozza a XII. századi európai „robbanással”, amelynek társadalmi és spirituális vonatkozásait is igyekszik feltárni. A társadalom nagy változáson ment keresztül, az új középosztályok megváltoztatták az egész szisztémát, amely mostantól a munka és a béke értékein nyugodott. A Gergely-reform révén az egyháziak privilegizált helyzetbe kerültek, ők alakították ki az új, három osztályra tagolódnó társadalom-képet: a klérus imádkozik, a nemesség harcol és a harmadik rend dolgozik. Így jön létre az *oratores, bellatores, laboratores* hárompólusú beosztása a XI. században. Ugyancsak az Egyház megnőtt jelentőségével függ össze a földrajzi és ideológiai expanzió. A kereszties hadjáratok kora ez, de egyben spirituális felvirágzás is, aminek látványos jele az új szerzetesrendek (ciszterciek és premonstriei) létrejötte. A purgatóriumot is ennek az expanzióknak a részeként foghatjuk fel, azaz úgy, mint a túlvilág egy újabb területének meghódítását.

A purgatórium mint meghatározott hely és a „purgatórium” mint főnév a XII. század végén születik meg. Az utóbbinak az első előfordulását Le Goff egy prédikáció szövegében azonosítja, amelynek szerzője Perre de Comestor, vagy Manducator, azaz Mangeur. A szöveg arról szól, hogy Isten a kisebb bűnben vétkeket nem hagyja örökké szenvedni, de a bűnt nem hagyja büntetlenül. Pierre le Mangeur a párizsi Notre-Dame iskolájában működött, amely – mint Le Goff kijelenti – megteremtette a szellemi közeget, ahol a purgatórium eszméje megfogant. Ezzel szinte párhuzamos, hogy a purgatórium mint „harmadik hely” is világosan elkülönül. Ennek legkorábbi dokumentuma egy Szent Bernátnak tulajdonított szöveg, mely azonban nem tőle származik, s szerzőjét ezért „Pseudo-Bernát”-nak célszerű nevezni.

A purgatórium eszméje 1170 és 1200 között, talán az 1170–1180 közötti évtizedben született meg, de bizonyosan a század utolsó évtizedeiben. (i. m. 229.) Két központ játszott ebben szerepet: Párizs és Cîteaux. A Notre-Dame iskolájával, majd az új egyetemen a kolduló-rendi (domonkos és

ferences) mesterek körével az előbbi volt az aktívabb. A purgatórium-eszme megalkotói a cisztercierek voltak, akik sajátos figyelmet szenteltek az élők és a holtak közötti viszonyoknak, s lendület adtak a november eleji liturgiának (Cluny nyomán, ahol ez Mindenszentekkel összefüggésben megszületett).

A század fordulóján az egyházi szerzők nagy része hozzájárult a purgatórium megszületéséhez, melyet az eretnység elleni harcban fegyverként érvényesítettek. Nem csupán pozitív, intellektuális szerepet szántak tehát neki, hanem negatívát is, azokkal szemben, akik nem hittek benne. Szent Bernát például eretneknek nevezte azokat, akik nem hittek a halál utáni tisztítóztásban (még nem a purgatóriumot használva érvként). Logikus ezek után, hogy az Egyház hamarosan magáévá tette az új koncepciót (erről tanúskodik III. Ince pápa egy 1202-ből származó levele), ami a purgatórium legitimitációját eredményezte.

E két – intellektuális városi és szerzetesi – környezet mellett létezik a korban egy harmadik szféra is, és ez a népi vallásosság, amelyben kialakulnak a túlvilágon tett imaginárius utazás különféle típusai. Az egyik ilyen, a XIII. században elterjedt típust az élők látomásai alkották a halottakról, akik purgatóriumi büntetésüket töltik, és kéri az élőket, hogy könyörögjenek szenvedéseik enyhítéséért. Itt említendő a *Szent Patrick Purgatóriuma*, amely egy ciszterci szerzetes túlvilági utazását beszéli el, és amely a század legnagyobb bestsellerévé vált. Dante minden bizonnyal ismerte és használta.

A purgatórium diadala Le Goff kutatásai szerint a skolasztikának köszönhető. Az egyetemen a koldulórendek teológusai lettek az új doktrína terjesztői, amely ugyanakkor nem aratott korlátlan győzelmet, hiszen az eretnekek és az ortodoxok elutasították.

A ferences teológusok – Pierre Lombard, Halési Alexander, majd Bonaventura – főként a purgatóriumi büntetés sajátos jellegén elmélkedtek. Itt a fő probléma a büntetés akarása vagy nem akarása volt, mert, ahogy például Halési Alexander fejtegette, a halál után a szabad akarat mozdulatlan és az érdem lehetetlen.

A domonkosok ugyancsak biztosak voltak abban, hogy létezik a purgatórium, s bizonytalanok abban, hogy hol a helye. Aquinói Tamás számára ez nem volt lényegi kérdés. A jók illet-

ve a különféle bűnösök kategorizálásánál a „status” kifejezést használja, mely később igen népszerű lett. Úgy látja, hogy a túlvilágon a lelkek a jó kiérdemlésére a paradicsomba mennek, míg a büntetés elszenvédésére a pokolba. Azok, akik csak az eredendő bűnben maraszthatók el, a gyermekek limbusába kerülnek. Az a lélek, amelynek „állapota” nem engedi meg, hogy részesüljön a végső jutalomban (*retribution finale*), a purgatóriumba kerül, amennyiben vétsége személyes jellegű. Ha vétkének csak természeti oka van, akkor a pátriárkák limbusába kerül, bár ez – miután Krisztus lent járt a pokolban – már nem létezik. Mindezt Pszeudo-Dionysos és Arisztotelész (*Etika*, II, 8, 14) alapján igazolja, kijelentve, hogy a jó kompenzálására csak egy hely van, de többnek kell lennie a bűnök büntetésére. Minthogy tisztán, keveredés nélkül, nincs sem jó, sem rossz, ahhoz, hogy elérjük a boldogságot, mely nem más, mint a szuverén jó, szükség van az összes rossztól való megtisztulásra. Ha ez a halál pillanatában nem lehetséges, akkor léteznie kell egy helynek a halál utáni teljes megtisztuláshoz. Ezt Tamás a föld alá teszi, s így – Le Goff kifejezésével élve – részt vesz a purgatórium „poklosításában” (*infernalisation*).

A purgatórium eszméjének a társadalomban aratott győzelmet jelzi a túlvilági utazások növekvő száma. Népszerűvé válik az „*exempla*”, a példázatok műfaja: ezekben a történetekben a bűnökre és a purgatóriumi bűnhődésre kerül a hangsúly. Ilyen történet a liège-i uzsorásé, aki halála után – özvegye buzgó imádsága révén – a purgatóriumba kerül, és megmenekül. Nagy jelentőségű ez a megoldás, hiszen az uzsorát a középkori Egyház következetesen elítélte. Le Goff éppen abban látja a purgatórium legfőbb társadalmi funkcióját, hogy megment a pokoltól olyan bűnösöket, akik bűneik természeté vagy mesterségük alacsonyrendűsége miatt korábban ezt nem is remélhették, és ezzel felszámol egy társadalmi előítéletet.

A tan evolúcióját tekintve Dante egyszerre hagyománytisztelő és újtó. Költői leleménye mindenekelőtt a purgatórium elhelyezésére és szisztémájára vonatkozóan teremt új elemeket az érvényben lévő elképzelésekhez képest.

Le Goff a dantei purgatórium szisztémájában azt vizsgálja, hogy mennyire „időszerű” annak teológiai problematikája és hogy a költő meny-

nyire tudja érvényesíteni költői invencióját az érvényes keresztény orthodoxia megsértése nélkül. Itt van mindjárt a limbusok kérdése, amelyek látszólag kimaradtak a három „királyságra” (*regno*) osztott dantei túlvilágból. Persze a limbusok azért megvannak, mégpedig úgy, hogy az egyikben az ókori bölcsek és a pátriárkák, a másikban a keresztény világ megkeresztetlen gyermekei vannak. Dante tiszteletben tartja azt az elvet, hogy senki sem kerülhet a mennybe, aki nem volt megkeresztelve. A bölcsek, az igazak (Krisztus előtt) és a gyermekek sorsa ebből a szempontból közös, azokat azonban, akik a régi törvény alatt éltek, Krisztus megmentette, és a pátriárkák limbusát ezután már sohasem zárta be. Bár csodálattal viseltetik az ókor nagy pogány szellemei iránt, akik közül Platónt, Arisztotelészt, a költő Juvenalist név szerint is említi (*Purg.* XXII, 14), őket a pokol első körében helyezi el, egy nemes kastélyban (*nobile castello*), ahol a keresztelésük előtt meghalt gyermekek is vannak.

A purgatóriummal összefüggő teológiai (és kánonjogi) problémát jelentett a bűnök hierarchiája és büntetésük helye is. Dante ebben a vonatkozásban figyelmen kívül hagyja a teológusok tanítását, mert az ő esetében nem a bocsánatos bűnökért vezekelnek a purgatóriumban, hanem a hét főbűnért, mint a pokolban. Dante mindig tudatában van a purgatórium logikájának, hiszen időszakos, átmeneti jellegű poklot lát benne. A purgatóriumban kisebbek a szenvedések, mint a pokolban, de a bűnök ugyanazok, csak kevésbé súlyos módon követtek el őket. Hierarchiájukat tekintve Dante tradicionalista – első helyre a kevélységet teszi, holott a XIII. században a fősvénység ezt már megelőzte –, de újít is, mivel a másik ember ellen elkövetett vétkeket (kevélység, irigység, harag) súlyosabbnak tekinti, mint azokat, melyeket az ember maga ellen követ el (fősvénység, torkosság, bujáság).

A purgatórium teológiai hagyományában a tűznek egyszerre van büntető és megtisztító funkciója, s ez a kettőség Dante koncepciójában is érvényesül. A hetedik és utolsó körben például a tűz égeti a bujákat (*Purg.* XXV, 112–117). Tisztító a tűz a trubadúr Arnaut Danil esetében, aki végül elvész benne (*Purg.* XXVI, 102). Dante azonban hangsúlyozza, hogy ez természetesen

különbözik a pokol tüzetétől: „Az örök tüzet, s az időlegeset / láttad, fiam» – szólt –” (*Purg.* XXVII, 127–128). (Babits Mihály fordítása. Az általunk használt kiadás: Dante, *Isteni Sztinjáték*, Bp., Európa, 1957.)

Az élközbenjárása a halott rokon lelkéért a népi vallásosság hiedelemkörében alakult ki, s ezt Dante is gyümölcsözteti. Az ég felé emelkedés nagyban függ a rokonok vagy barátok imájától, melyet a lelkek néha egyenesen sürgetnek: Jacopo del Cassero Fano városa egész lakosságának könyörgéséért üzen, Nino Visconti pedig arra kéri Dantét, siettesse kislányát, Giovannát, hogy segítsen neki: „kérd értem Giovannám, hogy esdjen/ ott, hol szent ima sohse lesz rejtve” (*Purg.* VIII, 70–72).

Érdemes kitérni az idő kérdésére, amelynek két aspektusa van, az egyik Dante és Vergilius felfelé haladásának tartama, a másik a purgatóriumi idő provizórikus jellege. Mint Le Goff megfigyeli, már abban is különbség van, ahogyan Dante az egyes „királyságokban” az időt érzékelteti: a purgatóriumi utazás négynapos időtartamát (Húsvét vasárnapja a purgatórium tornácán, hétfő és a kedd a Purgatórium hegyén, szerda a földi paradicsomban), szándékosan rekonstruálhatóvá teszi, aprólékosan közölve a nap és a csillagok állását, míg a pokol esetében alig, a paradicsomban pedig egyáltalán nem tesz ilyen utalást. Az idő másik aspektusa a lelkek purgatóriumban való tartózkodásának tartama, amely a haláltól legfeljebb az Utolsó Ítéletig húzódik: „ne a kín módját nézd [...], nézd a végét: csak ítéletnapig hull itt a könnyű!” (*Purg.* X, 109–111). Magát az időtartamot is a lelkek folyamatos megtisztulása ritmizálja. Időről-időre remegés érezhető, ami azt jelzi, hogy ilyenkor egy lélek megtisztult, és ezáltal felszárnyal a mennybe. A remegést és a zajt az átmenet idézi elő, amelynek során a lélek átmegy az időből az örökkévalóságba.

Az orthodoxiához hűen a purgatórium nincs egyenlő távolságban a másik két „királyságtól”, hanem közelebb van a paradicsomhoz. Ez a remény helye, az öröm kezdete, a belépés a fénybe. Egész dinamikus szisztémája folytonos felfelé való törekvés. A pokol sötétje és a paradicsom világossága között folyamatosan kivilágosodik a helyszín, ahol a fény az angyalok arcából árad.

Végül az utolsó megtisztulást két folyó, a Léthe és az Eunoé vize szimbolizálja (a második Dante leleménye). Az előbbi eltünteti az ember vétkeinek emlékét, az utóbbi a jó cselekedeteket idézi az emlékezetbe (*Purg.* XXVIII, 127–132). Ez Dante konklúziója a bűnbánatról és a lélek megtisztulásáról, amelyben az emlékezet oly nagy szerepet játszik. Az emlékezet véglegesen átalakul, ahogy maga is megtisztult a bűntől. A rosszat elfelejtve csak azt őrzi meg, ami halhatatlan az emberben, a jót. Miután Dante ivott az Eunoé vizéből, megtisztult lélekkel érkezik el a Purgatórium utolsó verséhez: „tisza, s röplüni kész a csillagokhoz.” („puro e disposto a salire alle stelle.”)

A purgatórium története nem zárult le a XIV. század elején. Mint Le Goff rámutat, további fejlődésének egyik iránya a misztika lett, melynek egyik legnagyobb művelője Genovai Szent Katalin (1447–1510) volt (ő írt is egy traktátust a purgatóriumról). A másik irány a teológiáé, ahol e dogma mindinkább fegyverré vált a nyugati Egyház ellenségeivel, a görögökkel majd a protestánsokkal folytatott harcban.

HAJNÓCZI GÁBOR

Gianfranco Contini (a cura di): *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*. Milano, Mondadori, 1984.

A Dante kutatások egyik rendkívül érdekes, bár sajnos kevésbé ismert területe az úgynevezett „kétes” szerzőjű, ám nagy valószínűséggel Danténak tulajdonítható művek vizsgálata.

Ennek a kérdéskörnek egy sokat vitatott része az a két szöveg, amelyek kritikai kiadását most bemutatjuk. Arra, hogy e művek esetében Dante szerzősége kétségbe vonható, a kötet címében a *Dante Alighierinek tulajdonítható* megjelölés utal.

A nagyobb terjedelmű szöveg egy szonettfűzér, amely felfedezése után kapta az *Il Fiore* (A Virág) címet; a másik vitatott mű pedig egy 480 soros költemény, amely a szakirodalomban *Detto d'Amore* (Szerelmi Költészet, a továbbiakban *Detto*) címmel szerepel. Az olasz nyelvet ismerők számára két ok miatt is különleges olvasmányélmény lehet ez a könyv. Egyrészt a szövegek gondozója, Contini tanulmányait olvasva

részletesen megismerhetjük a két XIII. századi szöveg történetét, illetve betekintést nyerhetünk azokba a vitákba, amelyek a kéziratok XIX. századi felfedezése óta folynak filológusok és dantisták körében Dante szerzőségét illetően. Másrészt figyelemre méltó Contini kutatási stratégiája, az a tudományos gondolatmenet, amelyek eredményeképpen kialakul álláspontja, egyszersmind a kötet sajátos szerkezete.

Bevezető tanulmányában Contini az eddigi vizsgálatokat áttekintve megállapítja, hogy azok általában a probléma egy-egy aspektusának tanulmányozására korlátozódtak, és nem ritkán szubjektív elemeket is tartalmaztak. Contini felfogása szerint a szerzőség megállapítására vonatkozó tudományos kutatás eredményeinek érvényességét a szövegek nyelvészeti-stilisztikai elemzése biztosíthatja, mivel minden műben kimutathatók olyan stílusjegyek, amelyek a szerzőre utalnak. Ebből kiindulva két hipotézist fogalmazott meg. Az első szerint a *Fiore* Danténak tulajdonítható, a második szerint a *Fiore* és a *Detto* szerzője azonos.

A két szöveg elemzését történetük ismertetésével vezeti be. A *Fiore* története 1878-ban kezdődött, amikor Franciaországban, a montpellier-i egyetem könyvtárában Alessandro D'Ancona egy még ismeretlen kéziraatra bukkant. A kéziratban 232 olasz nyelven lejegyzett szonett szerepel, azonban nincs feltüntetve sem a szerző neve, sem a mű címe. Az azonnal megállapítható volt, hogy az olasz szonettegyüttes témájában szorosan összefügg a francia *Rózsaregény*el, sőt, tulajdonképpen annak rendkívül fordultatos feldolgozása. A két mű között azért is volt ilyen nyilvánvaló az összefüggés, mert ugyanabban a kódexben, az olasz szonettek 30 lapját megelőző 110 lapon a *Rózsaregény* szövegeit jegyezték le. Az olasz kézirat szövegét három évvel később, 1881-ben Ferdinand Castets, a montpellier-i egyetem romanista professzora tette közzé; ő adta a műnek a *Fiore* címet. A cím a szonettekben szereplő „virágra” utal, amely megfelel a francia tankölteményben leírt „rózsának”. Mindkét mű a szerelmi allegória keretei között, a testi szerelem jogosultságát hirdelve beszél el a „virág” – azaz a *kedves* – meghódítását.

Nem sokkal a *Fiore* felfedezését követően, 1888-ban Salomone Morpurgo a firenzei Laurenzianában, a Mediciek híres könyvtárában egy

olyan – szintén még ismeretlen – kézíratra bukkant, amely rengeteg hasonlóságot mutatott a Franciaországban fellelt kézírral. Morpurgo a kéziratban szereplő ismeretlen szerzőjű költeménynek a *Detto d'Amore* címet adta.

A *Fiore* és a *Detto* kéziratával kapcsolatos legkorábbi kutatások feltételezték a két szöveg eredeti összetartozását, ami a külső jellegzetességek (pergamen, versek elrendezése az oldalakon, díszítőelemek, kurzív kisbetűs írás) alapján be is bizonyosodott. Contini feltételezése szerint a kézirat egyik korábbi tulajdonosa, Guglielmo Libri gróf (1803–1869) tépte ki, és lopta el a kódex utolsó négy, a *Detto* szövegét tartalmazó lapját.

A két olasz szövegnek egymással illetve a *Rózsaregény* mutatott párhuzamai további kutatásra ösztönöztek, hiszen arra engedtek következtetni, hogy a két mű szerzője azonos. Contini gondolatmenetét követve tekintsük át röviden a *Fiore* és a *Detto* közötti közös vonásokat feltáró elemzések eredményeit. Mindkét műben egyértelműen kimutathatók olyan lexikai, morfológiai és szintaktikai gallicizmusok, tükörfordítások, amelyek a *Rózsaregényt* idézik, és a toszkán komikus költészet jegyeit viselik magukon. Mindezek mellett a gúnyos, szarkasztikus hangvétel, illetve a népies nyelvezet szintaktikai szerkezetei ugyancsak a toszkán komikus realistákra utalnak. A legnyilvánvalóbb analógia azonban maga a témaválasztás: a kolduló szerzetesrendek és a korrupt papság szatirikus ábrázolása, a szegénység megvetése, a pénz dicsőítése, a testi szerelem éltetése. A fentiek alapján néhány kutató a toszkán komikus költők valamelyikében vélte felfedezni a két mű alkotóját, ez ellen szólt azonban az a tény, hogy a *Fiore* szerzője kétszer is *Ser Duranteként* nevezi meg magát, ami többek szerint megfontolhatóvá teszi Dante szerzőségét. Mások összeférhetetlennek tartották a hagyományos Dante-képpel a versek erotikus hangvételét. Contini ezeket az érveket felületesen tartja; a szerzőség eldöntéséhez összetettebb, adatokkal alátámasztott vizsgálatokat tart szükségesnek. Ebből következően kiinduló hipotéziseinek igazolásához a *Fiorét* és a *Dettót* összeveti Dante műveivel és a *Rózsaregénnyel* (annak öt, bizonyítottan XIII. századi kéziratával).

Első hipotézise (mely szerint a *Fiore* szerzője Dante) bizonyítása során összehasonlítja a *Fiore* szövegének stílusjegyeit Dante műveivel. Ennek

eredményeképpen egyértelműen kitűnik, hogy a vizsgált stílusjegyek jelentős része kimutatható az *Isteni Színjátékban*, az *Új Élet* szonettjeiben és a *Versekben* is. Az említett Dante-művek és a *Fiore* stílusjegyeinek ilyen mértékű egyezése Contini szerint nem lehet véletlen, tehát a *Fiore* Danténak tulajdonítható. Második (a *Fiore* és a *Detto* szerzőjének azonosságára vonatkozó) hipotézisének igazolásakor, kiegészítve a korábbi kutatási eredményeket, bemutatja a *Rózsaregény* hasonló feldolgozásában megmutatkozó stílusjegyeket.

A *Fiore* és a *Detto* szerzőjének azonosságát alátámasztó legmeggyőzőbb bizonyíték azonban az, hogy a két mű azon részei is hasonlóan, amelyek eltérnek a *Rózsaregénytől*. Mindezeket figyelembe véve megállapítható, hogy mind a *Fiore*, mind a *Detto* Dante művének tekinthető.

Contini bevezető tanulmányának gondolatmenete nyomon követhető a *Fiore* és a *Detto* javított szövegét kiegészítő jegyzetekben is. A három részre tagolt jegyzetapparátus első részében ismerteti az általa javított szövegrészek eredeti változatát. A második rész az eredeti szöveg javítására vonatkozó korábbi megoldásokat tartalmazza. Végül a *Fiore* és a *Detto* szempontjából jelentőséggel bíró részleteket közöl a *Rózsaregény* különböző változataiból, valamint Dante alkotások szövegeiből.

Contini vitathatatlan érdeme, hogy objektivitásra törekvő, komplex kutatási módszere révén új szempontokat vezetett be a „kétes” szerzőjű Dante művek vizsgálatában. A kötetet a bevezető tanulmányok és a szövegvizsgálatok mellett a *Fiore* és a *Detto* kutatására vonatkozó, tartalmi kivonatokkal kiegészített bibliográfia teszi teljessé.

RÓNÁKY ESZTER

Maria Pia Pozzato (szerk.): *L'idea deforme – Interpretazioni esoteriche di Dante*. Milano, Bompiani, 1989. 330.

Ha az első pillanatban, ahogy kezünkbe vesszük a könyvet, nem volna nyilvánvaló, hogy milyen összefüggés van a főcím és az alcím között, a borítólap figyelmesebb megtekintésével kétségtelenné válik, hogy nem ezoterikus Dante-interpretációkat olvashatunk, hanem ezoterikus

Dante-interpretációkról. Ezeket jelölik a szerzők „A torz gondolat” címmel. A kötet a „Studi Bompiani” nevet viselő kiadványok egyik, Umberto Eco által irányított, „Il campo semiotico” című sorozatában jelent meg. Eco mellett – az utószó írójaként – egy másik nagy név jegyzi a kötetet, Alberto Asor Rosáé, az olasz irodalomtörténet-írás vezető személyiségéé.

A kötet közös munka eredménye. Eco a nyolcvanas évek végén a bolognai egyetem általa irányított intézetében (Istituto di Discipline della Comunicazione) a hermetikus szemiózisiról tartott előadás sorozatot. Ezzel párhuzamosan Maria Pia Pozzato annak a – szemiotikai és irodalmi körökben régóta vitatott – kérdésfeltevésnek a keretében, hogy mi tekinthető érvényes interpretációnak, és abból kiindulva, hogy legalább azt lehet tudni, mi egy rossz interpretáció, rossznak tartott Dante-interpretációkat vizsgálta a diákjaival. Ezek az értelmezések, amelyek a XIX. század első évtizedeiben jelentek meg először, és ma is a Dante-kritika perifériára szorult, de élő irányzatát jelentik, nem az ő önkényes értékelésük alapján rosszak, hanem a „hivatalos” Dante-kritika utasította és utasítja el, okkultistának, hermetikusként, ezoterikusnak bélyegezve, betegesnek, önkényesnek, irracionálisnak nevezve őket.

A következő szerkezeti vázra épül a könyv: bevezető, előszó, 7 tanulmány, következtetések, utószó és bibliográfia, amely látványosan tesz különbséget ezoterikus és nem ezoterikus értelmezések között (Három részből áll: az első rész egyértelműen azokat a műveket sorolja fel, amelyek allegorikus, ezoterikus Dante-interpretációkat tartalmaznak. Ebben a felsorolásban találjuk a vizsgált szerzők műveit, illetve hasonló jellegű írásokat. A második rész azokat a Dante-tanulmányokat tartalmazza, amelyek tárgyalják, de nem alkalmazzák az allegória és az ezotéria kérdéseit. A harmadik rész a konzultált Dante-kiadások felsorolása). A kötet felépítése nem véletlenül kelti azt az érzést – már a tartalomjegyzékkel –, hogy az alkotók inceskednek az ezoterikus tanok híveivel, hiszen Eco bevezetőjének utolsó sorai leplezetlenül törnek borot az illetők orra alá. Ecót idézve:

„MEGJEGYZÉS – E könyvnek a címe, *L'idea deforme* (A torz gondolat) a *Fedeli d'Amore* (a Szeretet Hívei – bővebben róla lentebb) anagrammája (szerzője Stefano Bartezzaghi).

Bízom benne, hogy a gyanakvó olvasók nem vovnának le ezoterikus következtetéseket abból a tényből, hogy 7 női írója van a kötetnek. Plusz két férfi írója, egy az elején, egy a végén, ez már 9. Előszó, vizsgálat és függelék együtt: 3.”

A továbbiakban szóvá teszi Eco, hogy Alberto Asor Rosát szaktudása miatt kérték fel a kötetben való közreműködésre, és nem a nevében szereplő chiasma miatt, amely „csodálatraméltóan foglalja össze a fátyol híveinek misztikus rögeszméjét”. Végül, semmit nem bízva a véletlenre – ettől az élvezettől is megfosztva azt, aki mégis titkos jelentések után kutatna ebben a könyvben is –, arra is ő maga hívja fel a figyelmet, hogy az Um(berto) betűi az ábécé második, míg az Al(berto) betűi az ábécé első feléből vannak – és ez pusztán véletlen.

Ecónak „A hermetikus szemiózis és »a fátyol paradigmája«” című bevezetője a már említett előadássorozaton elhangzott gondolatoknak az összefoglalása, annak a világ- és szövegértelmezési módnak a bemutatása, amely szerint szimpátia-kapcsolatok kötik össze a mikro- és makrokozmoszt. Eco különösen a „Corpus Hermeticum” II századbeli felbukkanásától vizsgálja ezt a vonalat, és ábrázolása nem egyszerűen leíró jellegű, hanem értékelő is. Ahogy más írásai alapján is várható, Ecót csak a logikai érvek győzik meg, és bár elismeri a racionális megismerési minta határait, a logikai rendet fejtetőre állító hermetikus írásokat irányító megismerési mintára, a végtelen metamorfózis, a folytonos hasonlósági kapcsolatok gondolatára épülő interpretációt paranoidnak tartja, és mint állítja: „az egészséges interpretáció és a paranoiás interpretáció között az a különbség, hogy elismerjük-e a kapcsolat csekély voltát, vagy éppen ellenkezőleg, ebből a csekélységből a lehető legtöbbre következtetünk” (11–12). Az utóbbi olvasatok mozgatórugója a beteges, állandó jellegű gyanakvás, amelynek az értelmezésben megmutatózó következményeit Eco sok példával és jó adag humorral felvértezve mutatja be. Következtetése jól ismert az irodalomelméleti és szemiotikai munkáiból: az értelmezések sora lehet végtelen, ám az értelmezésnek (az értelmezés módjának) határai vannak.

Ezeket a határokat kutatják az elemzések segítségével, a szerkesztő előszavának és következtetéseinek keretébe ágyazva a kötet szerzői,

hiszen ha elméleti szinten nem is sikerül meghúzni, a gyakorlat azt mutatja, hogy megállapítható, ha egy interpretáció átlépi azokat. Hat olyan szerző nézeteit veszik górcső alá, aki túllépett e képzeletbeli határon: Gabriele Rossetti, Eugéne Aroux, Givanni Pascoli, Luigi Valli, Rodolfo Benini és René Guénon elméleteit. A lista lehetne sokkal hosszabb is; aki szerepel, azt ama szempont alapján választották, hogy az általa alkotott elmélet mennyire radikálisan helyezkedett szembe születésének korában az akkor éppen „hivatalos” Dante-kritikával. Bár az egyszerűség kedvéért egységesen ezoterikus interpretációknak nevezik a fentiek elméleteit, többször figyelemzetnek a kötet írói, hogy szűk értelemben véve szinte egyik esetben sem lehet ezoterikus szerzőről beszélni (az egyetlen kivétel Guénon, egyedül ő kapcsolódik szorosan a hermetikusan hagyományokhoz), ellenkezőleg: ezek az írók komoly filológusoknak vallották magukat. Gabriele Rossetti írt először arról, hogy Dante szövegeiben, elfátyolozva különös rímében, van egy rejtett nyelv, amelynek ha megfejtjük a jelképeit, akkor Egyház elleni szidalmakat olvashatunk. Maria Pia Pozzato kis csapata ennek az elméletnek az alapján nevezi fátyolhívőknek a kötetben vizsgált interpretációk szerzőit: mindannyian hiszik, hogy van Danténál olyan jelentés, amely el van fátyolozva, hogy a beavatatlanok elől rejtve maradjon. Ez a hit az egyetlen közös jellemzője ezeknek az értelmezőknek: a fátyol alatt mindannyian másvalamit vélnek megtalálni. Az „összeesküvők”: Rossetti, Aroux és Valli egyházellenes titkos szektát találnak itt, amellyel Rossetti rokonszenvez, Aroux elítéli, Valli pedig ennek a bizonyos, a Szeretet Híveinek nevezett titkos társaságnak még külön, saját, belső nyelvet is tulajdonít. Pascoli és Benini egyszerűen a Színjáték szerkezetét, felépítését vizsgálja, de nekik is vesszőparipájuk marad a kutatás a titok után, amelyet a struktúrában illetve a numerológiai jelentésekben találnak meg. Guénon Dante-interpretációja az ezoterikus irodalom teljes jogú része: eszerint Dante ismerte az okkult Hagymányt, és valódi beavatottként úgy közölte a tudást a művein keresztül, hogy senki más ne férhessen hozzá, csak az arra jogosult többi beavatott. Az ezoterikus értelmezéseknek ez a szemlélete végtelenül kényelmes és kifizetődő: én, mint állítólagos beavatott, gyakorlatilag bár-

milyen szövegről állíthatom, hogy titkos tudást rejt, hiszen, mint egy okkult tudás beavatott részese, nem mondhatom el, amit kiolvasok (vagy kiolvasni vélek) a szövegből, csak legfeljebb ugyanolyan homályosan, hogy az én szavaimat se érthesse meg bárki, csak a beavatottak, és így tovább. Éppen ezért még az is előfordulhat, hogy jön valaki, aki azt mondja, hogy a „L'idea deforme” készítői is beavatottak és valamilyen tudást közvetítenek, amely annyira titkos, hogy ebbe a megtevesztő köntösbe kellett bújtatniuk, a távolság- és mértéktartó irodalomelmélet „fátyolába”. Az ilyen feltételezés ellen nem lehetne védekezni, hiszen az ezoterikus meggyőződést a hit táplálja és semmi szerepet sem játszanak benne az észérvek.

A kötetben szereplő elemzések az elemzések-ről monografikus jellegűek. A vizsgált szerzők és az életmű bemutatását követően bizonyos előre megfogalmazott, közös kérdésekre keresnek választ: milyen módszert követtek ezek az értelmezők, mi okozta az irányukban megmutatóköző heves visszautasítást (jobb esetben) vagy a teljes mellőzést (rosszabb esetben), mi volt hibás a feltevésükben, ha mégis meggyőzőknek tűnnek, ezt mi okozza, volt-e olyan meglátásuk, amely az elutasítás ellenére idővel mégis a hivatalos kritika elfogadott részévé vált? A kérdéseket módszeresen, következetesen megvizsgálják és végül a kezdetben feltett interpretáció-elméleti kérdést is megválaszolják. A vizsgálatukból kibontakozó következtetés szerint az interpretáció sohasem függetleníthető az értelmező közreműködésétől: a személyes tapasztalattól, a tárgyi ismeretektől, felkészültségtől, nyelvi kompetenciától, ideológiai szempontoktól, nemtől, származástól, társadalmi-gazdasági helyzetétől, mindama körülménytől, amely meghatározza az értelmező személyiségét. Éppen ezért a jó interpretáció egyetlen lehetséges ismerve a kritikusok többségének egyetértése, helyeslése lehet. Vagyis szerződéses viszonyon alapul az interpretációk helyességének megállapítása, ami azt jelenti, hogy az elfogadhatatlan és az elfogadható interpretációt elválasztó határ: változó vonal. Az értelmezés határai továbbra is csak virtuálisan léteznek, és hogy pontosan hol húzódnak, azt csak akkor látjuk, ha felismerjük, hogy egy gondolat „torz”.

Az elemzéseket végzők határozottan elzárkóznak attól, hogy a Dante-értelmezések sorát

bővítsék saját munkájukkal, űket kifejezetten a jelzett irodalomelméleti szempontból érdeklík az elméletek. Az elhatározáshoz sikerül tartaniuk magukat. Egyedül az utószót jegyző Alberto Asor Rosa az, aki Dante-kutatóként is megszólal, és az ő mondanivalója is egybecseng a többi szerzővel. Pedig ő is beszél titokról, ez a titok azonban szemiotikai, irodalomelméleti jellegű, minden olvasó előtt feltárulhat: „A hermeneutika nem tekinthet el a költői alkotás ontológiájától: ha eltekint tőle, az a semmi olvasata. Ez az egyetlen, de hatalmas titok, amellyel szembe kell néznie minden Dante-olvasónak (...): a jel titkával, annak a jelrendszernek a titkával, amely egy egész világot zárt bele a többértelmű képek összességébe. Ezzel a titokkal kell megbirkóz-nunk” (316). Bárki – az egyszerű Dante-olvasótól kezdve a legképzettebb kritikusig – aki érdeklődik az ilyen titkok iránt, haszonnal és élvezettel forgathatja a könyvet, hála a benne meg-megcsillanó humornak, a közérthetőségnek, a következetességnek is.

SZ. MÁRTON IBOLYA

Dantes Commedia und die Dante-Rezeption des 14. Und 15. Jahrhunderts. in: Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance. Band X. Banddirektor: August Buck. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1987. 285.

A Hans Robert Jauss és Erich Köhler alapította francia–német közös kiadói elképzelés eredményeként létrejött nagy volumenű sorozat X. kötetének első részkötetét gondozó és részben író August Buck kettős célt tűzött ki maga elé. Egyrészt arra vállalkozik, hogy áttekintést adjon a dantei főmű értelmezéseit leggyakrabban formáló szempontokról, amelyeket aztán egy saját, de a recepciótörténetet nem forradalmasító interpretációvá is ötvöz, másrészt – jóval szerényebb terjedelemben – társszerzőket felkérve, ismertetni kívánja a XIV. és XV. században íródott *Színjáték*-kommentárokat (B. Sandkühler), valamint az ekkor keletkezett kommentárirodalom kívüli recepciót (H. Felten).

A kiadói koncepciónak megfelelően lábjegyzetekben, illetve a kötet végén részletesen és körültekintő pontossággal dokumentált fejezetek az eredeti tervtől eltérően kizárólag a dantei korpuszsal és elsősorban a *Commediával* foglalkoznak, méghozzá az irodalom- és hatástörténetet leginkább lázba hozó kérdés, a korszakküszöb kijelölése felől közelítve mind a műhöz, mind befogadásához. A kiadói előszóból kiderül: a lexikon korábbi, a kiadás folyamatában elvetett strukturális elképzelése az „italiai triumvirek” együttes bemutatása lett volna, ám végül Petrar-cának és Boccacciónak – éppen a korszakhatár szigorúbb figyelembe vétele miatt – nem jutott hely a sorozatban. A döntés mindenképpen üd-vözölendő, hiszen egy a középkort tárgyaló iro-dalomtörténetnek csak előnyére válhat, ha nem foglalkozik nem a középkorhoz tartozó témák-kal.

A kötetért felelős Buck, aki maga is elismert Dante-kutató, abban a ritka helyzetben van, hogy nem kell az előszók frázispuffogató, a be-mutatandó mű iránt érdeklődést és tiszteletet ébresztő gyakori túlzásait elkövetnie. Maradék-talanul egyetérthetünk azzal a már másoktól is hallott megállapításával, hogy az *Isteni Színjáték* mind a latin, mind az újlatin nyelveken fennma-radt középkori irodalmi hagyomány csúcását ké-pezi, valamint azzal is, hogy Dante e művével az olasz irodalom arculatát messzemenőig meg-határozó alkotás született, amelyet szinte azon-nal másolandó mintának tekintettek és már befejezése után néhány évvel kommentárokkal láttak el. Az e sorokból kivilágó lelkesedést is megértjük: a sorozatszerkesztők nem titkolt re-cepciótörténeti érdeklődéséből és a *Színjáték* egé-szen különleges hermeneutikai adottságaiból sejt-hető, hogy a mű számukra nemcsak nagy meg-mérettetést jelent, hanem ugyanakkor saját disz-pozícióik viszonylatában is igen kecsgetető fel-adatot, sőt, valószínűleg vállalkozásuk egyik csúcsteljesítményét ígerte.

A „középkor vs reneszánsz” vitában már ma-ga a sorozatcím is perdöntő, de az értő olvasó különben sem várhatott mást, hiszen ma már nem divat Dantét az újjászületés korába szám-úzni. Bár Buck szerint a *Színjáték* nem sorolható be egyik középkori műfajkategóriába sem, fi-gyelmeztet: nem szabad elhamarkodottan arra következtetni, hogy a mű a reneszánszba való

átmenetet valósítaná meg. Ha függetleníti is magát a középkori műfaji tradícióktól, szellemiségében, poétikai elméletében és gyakorlatában, úgy, mint doktriner részleteiben, gyökeresen középkori marad. Mindazonáltal el kell ismerni, hogy a dantei művészi öntudat – az isteni igazságok és gyógyírok birtokába jutott, kiválasztott költő önképe és ennek folytán az, hogy Dante költészetének filozófiai megismerési képességet tulajdonított – olyan egyéniséghez tartozik, amely a középkorban csupán elvétve akadt, és amely mint jellegzetes vonás (mondhatnánk: paradigma) csak a reneszánszsal jelenik majd meg.

Míndezzel Buck azt látszik állítani, hogy Dante úgy mond „megelőzi” korát, ami persze csak akkor válik elfogadhatóvá, ha környezetéről, a kor Közép- és Felső-Itáliájáról is elmondjuk ugyanezt (a szerző meg is teszi: fel nem róható rövidséggel, de tartalmasan eleget téve a szociotörténeti háttér megrajzolásának). A *Színjáték* keletkezését közvetlenebbül motiváló tényezőként először is Danténak azt a nyelvi elkötelezettségét jelöli meg, amely a költőt minduntalan arra indítja, hogy az olaszt a másik két konkurens nyelvvel (a franciával és a provanszállal) szemben védelmébe vegye, és fölnyét deklarálja. Később pedig az igazságtalanul elszenvedett számvetést és az igazságosság, vagy egy jobb világ utáni vágyakozást nevezi a legfontosabb inspiráló hatásnak. Mindkét premíssa (a nyelvi-nemzeti elkötelezettség és a jó vágya), mint öntudat és mint érzelmi szál, beleillik Buck értelmezésének abba a szövedékébe, amelyet a tanulás/tanítás és tudás szenvedélyétől fűtött poeta doctus alakjának feltételezéséből kezd kidolgozni.

A szempontok szerinti elemzésekről és a komplex elemzésről is elmondhatjuk, hogy a lexikon műfaji kritériumainak megfelelően a szerző több oldalról, a kutatás különböző irányait magáévá téve közelít a műhöz. Kézikönyvszerűen, inkább a nagy konszenzussal elfogadott értelmezésekhez csatlakozik és a tág spektrum nem tartalmaz meghökkentően izgalmas felfedezéseket. Azt viszont kifogásolhatónak érezzük, hogy a költő alakjának mint személyiségnek előtérbe állításával – amelyet inkább reneszánsznak, mint középkorinak ítélt – interpretációja minduntalan tételének ellentéte felé sodródik.

Buck először is a Dante-kutatás nagy témáit járja be: a költő szellemi fejlődésútjával indítva a műfaj, a források, a szerkezet, a szereplők, a nyelv, a költői önértelmezés és az olvasó-elképzelések szempontjait pásztázza végig, történeti-filológiai szakértelemmel foglal állást a Dante-kutatást foglalkoztató fő kérdésekben, és olykor betekintést enged a kutatókat megosztó vitákba is. Leginformatívabbnak és legsikeresebbnek a Dante forrásait tagláló fejtegetések tűnnek, melyek a *Színjáték*hoz vezető út lépéseit rekonstruálják. A szerző az út fő állomásainak Dante kisebb műveit tartja: az *iter poeticum ad commediam* Buck szerint állandókon – mint amilyen a művekbe belefoglalt önreflexió vagy az önéletrajzi irányultság – és változókon át vezet.

A forrásokról szóló részek azonban a komplex értelmezés által nyernek igazán jelentőséget. Ez a (legalábbis August Buck részéről) végszóként megkísérelt („Versuch”) interpretáció módszerében ahhoz a tradícióhoz kapcsolódik, amelynek első szószólója a XIV. századi *Ottimo commento* szerzője, Andrea Lancia volt, és amely a XIX. században „Dante spiegato da Dante” (Dantét Dantéval magyarázni) címszóval vonult be a kutatás történetébe.

Buck a *Színjátékot* az egyes ember boldogságához vezető út bemutatásaként olvassa, vagyis a korabeli olvasó „Hogyan jussak el a boldogsághoz?” kérdésre adandó válaszként. Az értelmezés felépítése követi azt a már a *Convivio*ban is megjelenő kettős perspektívát, amely részben mint ellentétet, de sokkal inkább mint egymást kiegészítő ellentétet kezeli a földi és az égi szférát. Földi és égi, a vita activa és vita contemplativa viszonya, melyet a bibliai alakok Márta-Mária, illetve előképük Lea-Rachel is allegorizálnak. Az előbbi, a megváltást megalapozó földi boldogság dantei koncepciója válik végül is a kifejlesztettség főszereplőjévé, ami viszont, főleg a végki-fejlet tekintetében, már a modern átlagolvasó felé intézett gesztusnak tűnik.

Az idézőjelben értett intentio auctorisra hivatkozva Buck a *Convivio* és főképpen a Monarchia szöveghelyeit hívja segítségül ahhoz, hogy az evilági boldogságnak megfelelő vita activa szabályait kiszűrje a *Commediából*. Értelme csakhamar etikai-politikai irányt vesz: a tevékeny és a négy fő világi erény szolgálatába állított élet csak akkor valósulhat meg, ha béke van, és ha a

békét egy világi, a Római Birodalom képerre formált hatalom szavatolja. A pax romana a pax christiana, és végső soron az ember Jézus általi megváltásának szinonimájává válik. Dante műve tehát nem elfordulás a világtól, hanem arra tanít, hogy az ember egy megfelelő társadalomban ismét boldog lehet.

SZILVÁSSY ORSOLYA

The Cambridge Companion to Dante. R. Jacoff (ed.), C.U.P. [1993] 1995, 290.

Cambridge a '70-es évektől kezdve – az angolszász akadémiai világban egyedülálló módon – az analitikus hátterű, ugyanakkor sok tekintetben hermeneutikai orientáltságú eszmetörténeti – s ezen belül italianisztikai – kutatás jelentős központjává vált. A cambridge-i iskola, melynek kiemelkedő alakja Q. Skinner (többek közt az 1978-as *The Foundations of Modern Political Thought* és az 1981-es *Machiavelli* című művek szerzője), a modern politikaelméletek fogalmi apparátusát az észak-italiai városállamokban kibontakozó republikánus eszméből eredezteti, s példaadón alkalmazza az ún. *lingvisztikai kontextualizmus* módszerét. (Skinner /és amerikai „megfelelője”, Pocock/, valamint követői munkásságának jelentős eredményeit tartalmazza egyebek mellett a *Machiavelli and Republicanism* című, 1990-es kötet.)

A jelen Dante-kötet is ezt a szellemiséget tükrözi. Az összesen 15 esszé a kilencvenes évek Dante-kutatásának eredményeit reprezentálja. Tematikai jelentőségét tekintve J. Freccero *Introduction to Inferno* és J. T. Schnapp *Introduction to Purgatorio* című hermeneutikai vizsgálódása emelhető ki. Ugyanakkor megkülönböztetett figyelmet érdemel A. R. Ascoli *The unfinished author: Dante's rhetoric of authority in Convivio and De vulgari eloquentia* című tanulmánya, mely a Dante munkásságában is kimutatható humanista-retorikai tradíció jelentőségét hangsúlyozva a Gadamer, Grassi, Garin és Apel nevével fényjelezhető hermeneutikai alapú eszmetörténet-íráshoz kapcsolódik. Ch. T. Davis *Dante and the empire*, valamint (a Machiavelli-kutatásban is jeleskedő) J. M. Najemy *Dante and Florence* című írása a dantei korpusz politikai relevanciáját helyezi előtérbe.

(J. M. Najemy, *Papirius and Chickens, or Machiavelli on the Necessity of Interpreting Religion*, in: „Journal of the History of Ideas”, vol. 60, nr. 4, Oct. 1999, 659–681.) Davis vizsgálódása politikai-hermeneutikai jegyeket mutat, míg Najemy inkább a „klasszikus” történetírás módszereit követi. (Ugyanez elmondható egy másik újabb keletű, politikai témájú Dante-elemzés, M. Palma di Cesnola „*Isti qui nunc*”, *la Monarchia e l'elezione imperiale del 1314* című munkájáról is. in: „Studi e problemi di Critica Testuale”, vol. n. 57, Ottobre 1998, 107–130.) Végül külön említésre méltó R. Hollander *Dante and his commentators* című írása, mely lényegében a Dante-interpretációk tipológiája.

Következzék tehát néhány szó az egyes tanulmányokról.

Ascoli *The unfinished author...* című hermeneutikai-eszmetörténeti esszéjének fókuszában a retorika dantei felfogásának kritikai rekonstrukciója áll. A szerző nagy figyelmet szentel a *Convivio* IV, vi, 3–5-ben kifejtett filozófiái (s egyben politikafilozófiái) etimológiának, melynek célja az *auctor* és az *autor* terminusok közti különbség magyarázata. Dante etimológiai eszme-futtatásainak fontos forrása volt Pisai Hugutio. Őt követi, amikor az olasz *autorét* etimológiailag két kifejezésre próbálja visszavezetni: az *auieo* és *autentin* terminusokra. Hugutio szerint az *augere*-ből származtatott *auctor* „specifikusan a birodalmát kiterjesztő politikai vezetőre vonatkozik; míg az *autor* az egyik származtatás szerint a költőre, a másik szerint pedig a filozófusokra és a »művészetek feltalálói« vonatkozik”. Dante mellőzi az *augere*-ből való származtatást, de ténylegesen megtartja a *politikai tekintélyt* [*political authority*] jelentő alakot. Ez nála a császárra vonatkozik, aki ugyanazon az oldalon van, mint a költő és a filozófus, s a földi világ abszolút uralkodója (54.).

Az idézett etimológiai eszme-futtatás megértéséhez világosan kell látni, hogy Danténak a retorika arisztotelészi eszményéhez való viszonya kritikai természetű. Igyekezete ugyanis nem pusztán arra irányul, hogy „álláspontját Arisztotelészével összehangba hozza, hanem egyúttal arra, hogy nyugodt szívvel aláaknázza a filozófus tekintélyét”. A szerző kiemeli, hogy az az először Frigyesnek, majd a vulgáris tömegnek tulajdonított nézet, amely szerint a nemesség a

régi gazdagságból és jólneveltségből ered, valójában Arisztoteléstől származik, amit maga Dante sem mulaszt el megemlíteni: „(...) nyilvánvaló, hogy az erény érdeme teszi nemessé az embereket, azaz a saját vagy az ősök erényének érdeme. Ugyanis a nemesség, az ősök derekasága s gazdagsága, mint Arisztotelész mondja a *Politikában*, avagy Juvenalis szerint: egyetlen jószág egyedül a lelki nemesség. E két vélemény kétféle nemességről szól, ti. kinek-kinek a saját nemességéről és őseiéről”. (Dante, *Az Egyeduralom*, II, iii, Kossuth K., Bp. 1993, 36.) Annak, hogy a *Convivio* IV. részében ezt az általa tévesnek tartott nézetet mégis Frigyesnek tulajdonítja, két célja van. Egyrészt a mindenkorai politikai autoritással szemben így kívánja fenntartani saját szellemi autoritását, másrészt a nyilvánosság előtt kettős viszonyt alakít ki Arisztotelészhez: miközben támaszkodik a tekintélyére, saját személyes *nobilità*- ill. *autorità*-fogalmának hangsúlyozásával bírálja is a filozófust (55–56.).

Mielőtt kitérnénk a két kifejezeten politikai jellegű esszére, érdemes leszögezni, hogy Dante – Páduai Marsilius mellett – talán a legjelentősebb késő középkori és kora-modern politikai filozófus. (Ez volt H. Kelsennek, a nagy pozitivistá jogelméleti gondolkodónak is a véleménye, aki Dante államéletéről írta doktori disszertációját.) (H. Kelsen, *Die Staatslehre des Dante Alighieri* /Wien & Leipzig: Deuticke 1905/.)

Ch. T. Davis, akárcsak mestere, A. Passerin D’Entrèves, úgy véli, hogy Dante egyaránt fontosnak tartotta a *patriát* és az egyházat. Ugyanakkor tagadja azt a sokak által elfogadott nézetet, hogy a költő patriotizmusa politikai-nacionalista színezetű lenne. Dante, családja hagyományát követve, alapjában véve lojális guelf volt, annak ellenére, hogy – mint a *Színjáték* is tanúsítja – ez az elkötelezettsége nem volt problémátlan. Davis D’Entrèveset idézve fejti ki, hogy Dante „ghibelinizmusa”, vagyis a császárí ügy melletti kiállása, a költő fejlődésében fontos, de mulandó fázis volt. Az *Egyeduralom* című művét „eltévelyedésnek” tekinti, hiszen ez a császárságról szóló értekezés „azt mutatta meg, miképpen uralkodott el rajta az a remény, hogy egy emberi megváltó képes megváltani a világ bűneit, megfélemlítve az alapvető keresztény eszméről, miszerint az ember bensőleg, nem pedig külsőleg váltható meg és üdvözíthető” (67.). D’Entrèves szerint a

Színjáték az *Egyeduralom* után íródott és az üdvözülés ortodoxabb verziójának érvényesítéséhez tér vissza. Davis szerint viszont „mindkét munka a [földi] császárság Dante felfogása szerinti központi szerepét tárja fel”. A *Vendégség* is azt mutatja, hogy Dante „meggyőződése szerint az embert nem pusztán belülről kell megmenteni, hanem kívülről is, s hogy e feladat megoldásában a császár a lényegi cselekvő” (67.). Davis tehát közel azonosnak tartja Danténak és Páduai Marsiliusnak a földi birodalomról vallott felfogását. Szerinte Dante számára a birodalom és a császárság a minden parancs felett álló legfelsőbb parancs, a minden lehetséges hatáskört átfordító és jóváhagyó legfelsőbb hatáskör (jurisdiction), valamint a minden lehetséges akaratot egyesítő akarat (*Convivio* IV, 4). Az „imperium” terminus elsődleges jelentése az *egyetemes autoritás*, melyet a római nép a köztársaság alatt nyert el, majd adott át a császárnak. E tisztség viselőjét Dante szerint Isten választja ki. Választása aktuálisan a germán választókon keresztül jut kifejezésre, habár a kapzsiság olykor megakadályozhatja őket abban, hogy felfogják Isten akaratát (68.). A birodalom tehát – Marsilius nézetével is összhangban – „közvetlenül Istentől származtatható”, nem pedig valamilyen más autoritástól, pl. a pápaságtól. „Habár a pápai méltóság a császárnál magasabb rendű, teljesen más szférában létezik. A császár filozófiai tanításokra támaszkodik, hogy az embereket időbeli és mulandó boldogságuk meghatározta emberi céljaikhoz vezesse; a pápa teológiai tanításokra támaszkodik, hogy az embereket az üdvözülés isteni céljához vezesse” (68.).

A császár feladata az, hogy megfékezze az arisztotelészi és keresztény tanítás szerint is alapvető bűnt, a *kapzsiságot*, ebből azonban nem következik, hogy a császárnak morális doktrínákat kellene megfogalmaznia, ahogyan például – a Dante nemesség-definíciójával ellentétes nézetet valló – II. Frigyes tette (*Convivio* IV, iii, 6). Dante – hangsúlyozza Davis – a maga *nemesség*-definícióját minden uralkodó által egyetemesen elfogadandónak fogta fel (69.).

J. M. Najemy a Dante és a *popolo* közti viszonyt kívánja tisztázni. Tanulmányának végkövetkeztetése szerint – a *popolo* iránti minden rokonszenve ellenére – Dante elvetette, hogy „minden városnak önálló, ön-legitimáló és ön-

konstituáló szuverén »egész«-ként kell működnie”, hiszen – különösen a száműzetés hatására – meggyőződésévé vált, hogy „kizárólag a teljes emberiség alkot legitim, szuverén »egész«-t”. A városok, melyek történelem-felfogásának értelmében a rómaiság megtestesítői, csak ennek az »egész«-nek a részei, s kizárólag az univerzális Róma császáranak vezetése alatt lehetnek legitimek” (96.).

Freccero *Introduction to Inferno* című munkájára, mely a kötet egyik gyöngyszeme, itt nem térünk ki részletesen, hiszen folyóiratunk jelen száma is közli. Egyetlen mozzanatot mégis had emeljünk ki. A kiváló amerikai kutató e tanulmányában talán a legkierleltebb formában fejti azt a nézetét, hogy az *Isteni Színjátéknak* poétikai szempontból is a megtérés az alapvető motívuma. Konceptióját az allegória és a figura mint interpretációs séma szemantikai-hermeneutikai elemzésével támasztja alá

J. T. Schnapp – ellentétben az *Isteni Színjáték* romantikus, neoidealista és croceánus értékeléseivel – a *Purgatóriumot* tartja költői szempontból a mű legeredetibb részének. Kiemeli, hogy a *Purgatórium*ban összefonódik a politika és a költészet. Abból a perspektívából szemlélve, hogy a *Pokol* és a *Purgatórium* körei azonosak, még nagyobb jelentősége van annak, hogy az utóbbit a bűnbánó gyónáson túl a költészet elevevénye különbözteti meg az előbbitől. Ezek a megállapítások természetesen nem pusztán arra vonatkoznak, hogy milyen költői erőt sugall a két túlvilági birodalom ábrázolása, hanem arra a tényre, hogy a pokolbeli kárhozottak számára nincs sem jelentése, sem jelentősége a költészetnek, míg a *Purgatórium*ban újraéled a költészet, a képzelőerő és a művészet, s ezzel megújulnak a szépség, az igazság, a moralitás és a közösség értékei (198–199.).

NAGY JÓZSEF

Giorgio Petrocchi: *Vita di Dante*. Laterza, Roma, 1993.

Giorgio Petrocchi monográfiája a Dante-kutatás egyik kiemelkedő műve. Azon túl, hogy mélyreható filológiai elemzést nyújtja a Dante költői tevékenységét fémjelző episztoláknak, trak-

tátusoknak, canzonéknak és természetesen a *Divina Commediának*, hiteles képet alkot a költő életútjáról. Egyszerre pontosítja a korábbi életrajzírók tévedéseit és igyekszik eltüntetni a fehér foltokat.

Gyermek- és ifjúkorától kezdve időrendi sorrendben követhetjük nyomon Durante (a keresztlevélben ez a név szerepel) életét, szellemi fejlődését, politikai és közéleti tevékenységét, költői és elméleti munkásságát. Az első jelentős mű, *Az új élet* finom elemzését követően Petrocchi meggyőző kapcsolatot teremt a *De vulgari eloquentia* című nyelvészeti-retorikai traktátus és az *Il convivio* című verses-próza filozófiai értekezés között, majd – magára a szövegre támaszkodva – új aspektusból közelíti meg a *De monarchiát*. A költő műveit olyan szövegek együtteseként fogja fel, amelyek azáltal, hogy folyamatos dialógusban állnak egymással, kiegészítik vagy alátámasztják az életrajzra vonatkozó állításokat. Számos vitatott kérdés újratárgyalásával releváns magyarázatokat tud például adni a költő szemléletében bekövetkezett változásra (az *Új élet* adott szöveghelyeinek tüzetesebb elemzése nyilvánvalóvá teszi a filozófia és a „*donna gentile*” azonosságát), illetve a politikai felfogásában megmutakozó fordulatra (melyre az *Il convivio* és a *De monarchia*, illetve a *Paradicsom* bizonyos passzusai közti ellentétek utalnak).

Annak ellenére, hogy a költő életrajzi adatainak legnagyobb része saját műveiben maradt fenn (ükapja, Cacciaguida a *Paradicsom* XV. és XVIII. énekében szerepel, egykori tanítómestere, Brunetto Latini, a *Pokol* XV. énekében jelenik meg, míg az *Új élet*, Beatricéhez fűződő szerelmének krónikájaként is felfogható), Petrocchi kutatásai nem szorítkoznak egyoldalúan Dante szövegeire, hanem az összes olyan dokumentum elemzésére is kiterjednek, amelyek valamilyen információval hozzájárulhatnak egy teljesebb Dante-kép kialakításához. Így kerít sort arra, hogy részletesen megvizsgálja a költő keresztlevélét és a felmenőinek származását dokumentáló fragmentumokat: ezekből fény derül többek között az Alighieri családnév eredetére és Dante családfája is meglehetősen pontosan rekonstruálható.

A szerző nem hagyja figyelmen kívül a Dantéről szóló életrajzi és szakirodalmi munkákat,

melyek sorában kiemelt figyelemben részesíti az 1370-es években íródott első jelentős Dante életrajzot (ekkorra már több mint fél tucat költői biográfia és *Commedia*-interpretáció lát napvilágot), mely a *Trattatello in laude di Dante* (*Kis traktátusok Dante dicséretére*) címet viseli. Mindamellett a ránk maradt (sajnos igen kis számú) dokumentumok és hiteles szöveghelyek filológiai vizsgálatát helyezi előtérbe.

Petrocchi nem véletlenül szenteli a kötet egy-egyed részét a *Divina Commedia* interpretációjának, ugyanis a több mint félezer (!) ránk maradt kézirat alapos elemzése és összevetése szintén közelebb vihet egy hiteles életrajz megformálásához. A szerző szerint a *Színjátékot* az a látszólag paradox kettősség tartja folyamatos mozgásban, hogy Dante nemcsak az „isten mű” szerzőjeként (*autore*) hanem főhőseként (*personaggio*) is megjelenik. Egyenesen következik ebből, hogy a poétikai fikció által megteremtett *viator* azáltal, hogy a Római Birodalom illetve Italia valóban létező, híres közéleti személyiségeivel találkozhat (mint például Filipo Argenti, Bonagiunta Orbicciani), olyan események és adatok mediátorává lép elő, amelyek az *autore* biográfiájának rekonstruálásakor fontos szerepet játszanak.

A számos kérdést újszerűen tárgyaló könyv a különböző dokumentumok és kéziratok részletes és egyedülálló filológiai elemzésére támaszkodva a költő hiteles és messzemenően a legrészletesebben kidolgozott életrajzát nyújtja, melynek fő referencialhelyei maguk a művek, az ifjúkori alkotásoktól kezdve az életművet megkoronázó „*Danteiszig*”.

TOMBI BEÁTA

Maria Corti: Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico di Dante. Torino, Einaudi, 1993.

Maria Corti legfontosabb műveivel (*Metodi e fantasmi, Principi della comunicazione letteraria, Il viaggio testuale* stb.) a műközpontú irodalomelmélet nemzetközi élvonalához tartozik. Itt bemutatott könyve sokszereplős szellemi kalandregény, melynek főhőse Dante, a világirodalom első olyan génusza az antikvitás óta, akinek az irodalomról vallott nézeteit is ismerjük.

A szerző az első négy fejezetben a műalkotás genezisének különböző aspektusait: a fantázia, az emlékezés, az analogikus gondolkodás és a költői nyelvezet szerepét vizsgálja. Az ötödik fejezetben példamutatóan elemzi az „Ulysses-mese” dantei feldolgozását, végül a záró fejezetben a fény metafizikájának költői értelmére tér ki.

A gondolatmenetet egy Novalis-idézet indítja: „Ha volna »fantasztikánk«, ahogyan van logikánk, megtaláltuk volna az invenció művészetét”. (3.) Az ókortól napjainkig visszatérő gondolat a műalkotás megszületésének, a költői képzelet működésbe lépésének első mozzanatát felsőbbrendű erőnek tulajdonítani, ahogyan Dante is megfogalmazza. A babitsi fordítás egyben interpretálja is a gondolatot: „Ó, Képzelet, ki úgy vonsz néha félre, / s kilopsz körünkből, hogy fülünk se billen, / bár száz trombita harsog is feléje: / ki mozgat téged, ha érzékeink nem? / Sugár mozgat, mely maga gyúl ki, mennyben, / vagy gyűjtja, aki onnan néz le – Isten” (*Purg*, XVII.). (Itt és a továbbiakban Babits Mihály fordítása.) Corti gazdag példatár segítségével tekinti át a fantázia működésbe lépésének titokzatos mozzanatát, nem mellőzve a lélektani szempontokat sem, s bár mindebből nem áll össze megkonstruált rendszer, végkövetkeztetése megerősíti mai felfogásunkat: „Mindен művész invenció új világképet kínál fel, s ezt úgy teszi, hogy természetesen másról beszél, talán éppen ebben áll az egyik legfennköltebb lényegi sajátossága.” (25.) Nem kevésbé tanulságos az emlékezés szerepének áttekintése a költői alkotásokban. Corti gondosan válogat, referenciái Arisztotelésztől Zanzottóig olyan jelenségek megvilágítására szorítkoznak, amelyek különösen fontosak lehetnek a dantei életmű szempontjából. Finom elemzéseket kapunk a *Színjáték* szereplői által felidézett emlékek és az őket megszólító Dante emlékezéseinek egybevetésekor, de a tanulmány talán legérdekesebb része az önmagukat idéző dantei helyek vizsgálata. Míg Gianfranco Contini az öncitátumokra hivatkozva érvelt amellett, hogy a *Fiore* Danténak tulajdonítható, addig Corti a dantei emlékezés sajátosságainak szélesebb körű áttekintése nyomán jut el addig, hogy elfogadja a Contini-féle attribúciót. (Ld. e számunkban Rónagy Eszter recenzióját. – *A szerk.*)

Az *Analógia és invenció* c. fejezetben Corti az analogikus gondolkodás középkori költészeti szerepét tárgyalja. Megállapítja, hogy a trubadúr költészethez és a szicíliai iskolához képest Dante idejében megváltozott az analógiák használata és a stilnovisták a nagy misztikusok analógia-modelljét hasznosították. Ez Dante életművének különböző fázisaiban jelentkezik: a költő viszonya Beatricéhez azon a caritason alapszik, amelyen a misztikusok viszonya alapszik Istenhez, míg a Vendégségben a „nemes hölgy” helyébe a laikus filozófia lép (a misztikusok terminológiájának alkalmazásával).

A nép nyelvén való ékesszólásról című traktátus áll a negyedik fejezet középpontjában. Itt elemzi Corti a költői nyelvezet és a „megregulázott” nyelv viszonyát. A dantei terminológia finom elemzésére építi a traktátus gondolatgazdagságát bemutató összképet, G. Steinert idézve, aki szerint Dante költészete és elméleti művei kijelölik a későbbi szövegeanalízisek és jelentésemelletek legfontosabb témáit: a költői képzeletről, a filozófiai kérdésekkel való kapcsolatukról és spiritualitásukról folytatott minden komoly eszmefuttatás csupán Dantéhoz fűzött posztilla. A Dante-értelmezések szempontjából mindig is kiemelt szerep jutott a Pokol XXVI. énekében megörökített Ulysses-történetnek. A kommentárok általában hajlanak arra, hogy ebben a jelenetben Dante költői képzeletének autonóm megnyilatkozását lássák, hiszen ez a verzió jelentősen eltér az Odüsszeiában leírtaktól. Maria Corti azt a kérdést teszi fel, hogy miért választotta Dante a Herkules oszlopain túli utazás sokkal kevésbé ismert változatát. Ehhez a Vendégségben megkülönböztetett jelentés-szinteket veti egybe, vagyis a betű szerinti és az allegorikus jelentést, „amely ezen mesék takarója alatt rejtőzik”, s „valójában szép hazugságba öltöztetett igazság” (II. i.). Az Ulysses-éneknek három olyan eleme van, amely a XIII. századi szövegekben nem található: a mítosz összekapcsolása Herkules oszlopaival, a Campaniától az oszlopokig tartó tengeri útvonal leírása és a végső hajótörés. A betű szerinti jelentés körén belül Corti Sztrabont idézi, de latin szerzőkre is hivatkozik, arra a következtetésre jutva, hogy léteztek leírások a Gibraltári szoroson túli vizekről is. Hasonlóképpen konkrét elemeket tartalmaz a tengeri útvonal, amelynek részletei szintén ismeretesek latin források-

ból. A szoroson túlhaladás tilalma pedig arab-kasztfíliai szövegekben található. „Nem azonosítottunk konkrét forrást”, összegzi kutatásait Corti, „de ezzel a három témával kapcsolatban megállapítottuk, hogy nem a dantei képzelőerőnek köszönhető, hanem a curiositas/morte téma körüli intertextuális és interdiszkurzív motívumok mégoly bámulatra méltóan művészi, mégiscsak egyszerű feldolgozásának.” (127.) Az allegorikus szint elemzése során feltárulnak azok az összefüggések, amelyek a Dante-Ulysses sors-történetet hivatkozások és önhivatkozások révén tárják fel. Végső elemzésben „az Ulysses epizód kulturális szinten egyike a legelbűvölőbbeknek a dantei képzelőerő hatékonysága következtében, amely az intellektuális eltévelyedés izgató metaforikus toposzait sűríti össze”. (144.)

A könyv *A fény metafizikája, mint költészet* című tanulmányral zárul. Ez a fejezet, mely a „lectura dantis” hagyományosabb formáit követi, a *Paradicsom* énekeinek elemzését azzal az alapvető ellentmondással indítja, amely az excessus mentis, a misztikus extázis megsemmisítő ereje és az intellektuális gondolkodás között feszül. Az égbe érkező Dantét előntő fény kioltja az emlékezést és a gondolkodást, amelyet különös kegyelem révén nyer vissza. Ez a célba érés tökéletesen szemben áll az ulysseusi megsemmisüléssel, s ennyiben a *Paradicsom* énekei utólagosan is megvilágítják a Pokol XXVI énekének allegorikus értelmét. „Minden – szól Dantéhoz Szent Tamás –, akár tud, akár nem, enyészni, / csupán az Eszme fénye, mely szeretve / nemz, és ezt lelkünk Istenének érzi”. (*Par*, XIII. 52 – 54.) A fény valóban a *Paradicsom* énekeinek fő motívuma, Maria Corti szerint azonban nem is az Albertus Magnus vagy Szent Tamás féle claritas vagy lux értelmében, hanem „lumen secundarium”-ként, vagyis a teremtményeken visszatükröződő fényként, a fény metafizikájának költői megjelenéseként. „A világ dolgai tehát fény formájában tükrözik vissza az istenséget: a fény és a nevetés, a tükör és a szín szemantikai mező a maguk módján zenévé válnak a költői nyelvezetben.” (163.) Kötetének végén Corti elegánsan utal vissza, akárcsak egy szépirodalmi műben, az előző gondolataira. Ott Leibnizet parafrázálva kérdezte: „A világ mely dolgához hasonlatos a költői nyelvezet?” A kérdés persze maga is költői, de a szerző oly sok kérdést vet fel, s

annyi válasszal kísérletezik, hogy mindenképpen nagy nyereség volna, ha e recenzió után, az egész könyvvel is megismerkedhetne a magyar olvasó.

TAKÁCS JÓZSEF

Nicolò Girasoli, *Il primo cielo. Perché Dante non pubblicò il Paradiso?* SEI Torino 1995. 64

A könyv abból indul ki, hogy a Színjáték 1321-re az utolsó simításig elkészült, ám a költő mégsem határozta el magát a harmadik ciklus, a *Paradicsom* „kiadására”. Girasoli szerint erre a „kérdésre” a válasz a műben keresendő; ugyanezen a kérdéskörön belül fog majd magyarázatot adni arra is, amit a kortársak sem értettek: miért vállalta el Dante a velencei követjárás?

A *Pokol* Dante leveleinek tanúsága szerint egyfajta „figyelmeztetés” a megromlott és az Istenadta Törvényről elfeledkezett, immáron teljesen anélkül élő emberek számára. Ezzel szemben a *Purgatórium*, de még inkább a *Paradicsom*, *vigasztaló* szándékkal íródott: ezért komédia a *Commedia*. „Felemelni az embereket jelenvaló nyomorúságos állapotukból és megmutatni nekik a boldogságot”; a végcél a *visio beatifica*, Isten színéről-színre látása. A probléma a *Paradicsom* természetéből következik: abból, hogy itt jelen van maga a Teremtő, az Atya (bár, mint a skolasztikából tudjuk, Isten (/jelen/létének) perifériája mindenütt van, centruma sehol, és ugyanez „eljárható” az isteni potencia-aktus kettősséggel is).

A Vele való találkozás a Mű leglényegibb mozzanata, ám éppen ennek a megírása okoz természetéből adódóan, „emberen-tüli” nehézségeket. Itt már elenyészik ennek az „úti beszámoló-nak” az Odüsszeuszokra, Aeneaszokra, Orpheuszokra, Lukianoszokra emlékeztető személyes jellege; a már-már hipochonder módon szinte minden bűnben magára ismerő Dante helyét átveszi az ekkorra szinte teljesen megtisztult új Dante, aki – sokkal inkább mint korábban – úgy van jelen, mint „az Ember”, s mintegy saját példáján illusztrálja azt, amit majd a nagy középkori misztikusokat idézve Piccarda Donati szájába fog adni magyarázatként.

A központi kérdés az, hogy mit jelent, miben áll a boldogság állapota: hogyan élnek ezt meg –

sőt, egyáltalán hogyan élnek – a „megboldogult” lelkek a Túlvilágon, a tér és az idő korlátain kívül. Vajon a boldog lélek mennyire van tudatában saját állapotának, pontos *Paradicsom*-beli helyének, illetve annak, hogy ez utóbbi egykorvolt földi pályafutásának, tevékenységének egyenes következménye és folytatása? Emlékeznek-e a paradicsomi lelkek a földre, az itt hagyottakra?

Milyen *Paradicsom*ot ír Dante? Egy „theologically correct”-et, amely egyensúlyt teremt az összes akkor hivatalosan elfogadott Túlvilág-elképzelés között, s csak „kanonizált”, „oda való” figurákkal népesíti be az égi köröket, vagy pedig – ha kisebb mértékben is, mint a két előző ciklusban – egyéni megfontolásaira, fantáziájára fog támaszkodni?

Girasoli szerint Dante egyszerre teszi azt, hogy törekény, kényes egyensúlyt teremt a nagy misztikusok, Clairvaux-i Szent Bernát és Bagnoregio-i Szent Bonaventúra álláspontja és a „dogmatikus”, tomista felfogás között, illetve azt, hogy saját maga által kiválasztott és önkényesen „üdvözülésre ítelt” alakokat helyez ebbe a keretbe.

Dante a misztikusoktól meríti az Istenhez emelkedés gondolatát és az ennek alapjául szolgáló egész lélektant. Ezt hangsúlyozandó bízza majd magát Bernát vezetésére. Bonaventúra szerint a természetes erények gyakorlása lehetővé teszi a lélek felemelkedését Istenhez. Ez mindenki számára lehetséges, ám az önszeretetből, amely természet szerinti és jó, több fokozaton keresztül ki lehet és ki kell lépni. Túl lehet és túl kell lépni önmagunkon, hogy természetes képességeinket (*immaginatio, ratio, intellectus, apix mentis*) gyakorolva az univerzumon, azaz Isten lépcsőjén keresztül felérkezzünk az isteni szeretetig. A két misztikus foglalkozott a szeretet-szerelem témájával: azzal, hogy mi a különbség a testi és a tisztán szellemi szeretet között; ennek vonzódásokon és taszításokon alapuló 'fizikájával', a férfi és a női szerepkörökkel. Ezáltal próbálták meg kortársaikat önmegtartóztatásra bírni, elhíttetni velük, hogy önmegtagadás, önfeláldozás árán, lemondva a bűnös és romlandó gyönyörrel, Isten elérhető és megközelíthető: a hívő tökéletes, örök, testiség (tehát bűn) nélküli szerelemben *egyesülhet* Vele, jóllehet véges, emberi identitása ekkor sem szűnik meg.

Danténál mindezzel nem találkozunk, ám a *Paradicsom* beosztásánál fontos lesz a boldog lét lépcsőfokainak kérdése. A misztikusok szerint az önszeretettel akkor van baj, ha az kilép a hit és az erkölcs medréből, mivel elveszíti az isteni kegyelem irányítását. Az emberi akarat feladata, hogy döntéshozatalainkat segítse elő, ám maga az akarat – amíg alá nem veti magát a kegyelemnek – egyfajta ingamozgást végez jó és rossz között. Csakis a kegyelemnek köszönhető, ha az emberi akarat a jó felé orientálódik, s a boldogság fokozatain keresztül elér addig a pontig, hogy egyesül Istennel. A dantei *Paradicsomban* a boldog lelkekre két dolog jellemző: ahogy közelítünk a legfelső égi körhöz, egyre nagyobb a Teremtő iránti szeretetük foka, és egyben egyre távolabb kerülnek a földi dolgoktól.

Bernát szerint az akarat szabad, de befolyásolva van: a boldogságra vágyik, mivel „nyomorog”. Ám ehhez az orientációhoz, az ebből a nyomorúságos állapotból való szabaduláshoz is egy „természetfeletti adományra”, ismét a kegyelemre van szükség. A kettő: a természete szerint a jóra törő szabad akarat és a természetfeletti ajándék, a kegyelem, egyforma mértékben szükségeltetik. Dante, még inkább hangsúlyozva a szabad akarat fontosságát, szembefordul korábbi önmagával: még akkor is kizárja a külső körülmények hatását, amikor a szabad akarat a rossz felé hajlik. A mind a jóra, mind a rosszra való hajlam oka a tudatos, szándékos egyéni döntésekben van.

Girasoli értelmezésében a központi alak Piccarda Donati, hiszen ő hivatott arra, hogy az egész *Paradicsom* szerkezetét egy első „bevezetőben” ismeresse. Ám szembetűnő, hogy Piccarda vétke – és annak közvélemény és az Egyház szerinti megítélése – máshová sorolja be őt, mint a Szerző. Kiemelkedő jelentősége van tehát a harmadik éneknek – az első égi körnek, vagyis a Hold szférájának – ahol Piccarda a költő kérdéseire válaszol.

Ha hihetünk a beszámolóknak, Dante fontolóra vette, hogy – a másik két ciklustól teljesen eltérően – az Egyház akkori álláspontjának egy megverselt változatát írja meg. Ő maradt volna az utazó, számára ismerős emberek is bekerültek volna a műbe, ám a Biblia alapján benépesített Paradicsomba a maga korából csak az Egyház által kanonizált személyeket helyezte volna el. Ezért szigorúan ritkítani kezdte a paradicsom

mi szereplők számát. Később mégis meghagyott egy sor rokont és ismerőt.

Beatrice a harmadik ének női hármásának következő figurája, de róla Girasoli keveset szól. A harmadik figura Costanza d'Altavilláé, akit az „államérdek” és az asszonyi-feleségi kötelesség az apácázárdából „szólít el”, hogy anyja legyen II. Frigyesnek. Paradicsomba helyezéséért a guelf Dante pártossággal semmiképpen sem vádolható: szerepe anyyi, hogy alátámaszja Dante Piccarda melletti döntését.

A *Paradicsom* első két énekében arról volt szó, hogy az emberi alaptermészet, a jóra való hajlam, az Isten felé törekvés és – természetesen – a kegyelem, lehetővé teszi, hogy Dante bebocsátatást nyerjen a Paradicsomba, ha egyelőre csak egy utazás erejéig is. De ő még élő ember, akinek szabad akarata a földi törvények szerint működik. Az üdvözült lelkek akaratszabadsága lesz tehát a kérdés. Van még nekik, vagy nincs, mert teljesen feloldódik Isten akaratában? Vagy van, de mindenkor Istenével egyezik, mert eleve nem is akarhat mást? Girasoli szerint ennek tisztázására választotta Dante a harmadik, központi női figurát, a korántsem egyszerűen elbírálható Piccarda Donatiét.

Bár személyesen ismerte, nem annyira a személye érdekli. Adózik üdvözült szépségének, s egy korábbi purgatórium találkozás során hagyja, hogy az öcs, Forese Donati „elbűszkélkedjen” a szerencsésebb nővérrel, leginkább azonban Piccarda döntésének pszichológiai hátterét boncolgatja. Nincs szó arról, hogy mikor találkozott vele, s hogy elrablása után mennyit szenvedett kényszerházasságban, szerzetesi szüzességi fogadalmát a bátyja által szervezett nőrablás okán megszegve. Girasoli szerint a legendák, melyek szerint halála megváltotta a bűnös testi egyesüléstől, s így megmentette fogadalmát, éppen Dante hatására terjedtek el, hiszen egyébként az emberek szemében nemigen kerülhetett volna a Paradicsomba.

Piccarda pusztán azzal, hogy nem ment vissza a konventbe, megszegte fogadalmát. Az őt felmentők azzal védtek, hogy kényszer hatására cselekedett, és ezért szándékos, akaratú döntéséről vitatkozni értelmetlen. Elítélői szerint mind egy, hogy „elhálták-e” a házasságot: haláláig nem tért vissza „állomáshelyére”, márpedig fogadalma elsősorban erre vonatkozott. Mindhárom

szóban forgó női figura ellentmondásos tehát, egyik sem szent, boldog, s nem örvend tiszteletnek legalább a népi vallásosságban.

Dante ezzel a találkozással számot vet az egész családdal is: felmagasztalja a Donati család nőtagjait, az anyát, Nellát, saját feleségét Gemmát és Piccardát, miközben az apáról, Simonéről és a klán élén őt fiatalon követő egykori barát és szövetséges Corsóról, valamint öccséről, Foreséről csupa negatívumot hallunk.

Dante Foresével a *Purgatóriumban* találkozik, ahol is Corso hamarosan bekövetkező pokolra jutását is említik. Piccarda a családő-báty Corso irányítása alatt élt, ám igen fiatalon a Firenze melletti Monticelli Szent Klára ferences rendházba vonult, ahonnan egy, a tudta és nyilván a beleegyezése nélkül kötött házassági szerződés miatt bátyja erőszakkal eltávolította, hogy azután hozzáadja jobbkezéhez, Rossellino della Tosához.

Dante álláspontja szerint Piccarda gyengének mutatkozott és feladott valamit, amit nem lett volna szabad: a szüzességi fogadalmát. Azokkal ért egyet, akik szerint a vele szemben alkalmazott erőszak valamennyit ugyan enyhít bűne súlyosságán, ám tette mégis szabad elhatározásból történt.

Miért van mégis a Paradicsomban? Utazóként maga Dante is meglepődik ezen, hiszen – miként öccsének – Piccardának is a *Purgatóriumban* lenne a helye. Költőként Dante Piccarda szájába adja a választ. Nem akarja megvédeni ezt az életében sokat szenvedett, nem egészen idetartozónak érzett szereplőt, s élettörténetét sem akarja részletezni: drámai sorsára, ellentmondásosságára van szüksége, és arra, hogy ő, s ne az utazó Dante mondja el, mit gondol a költő Dante a Paradicsomról. Piccardától tudjuk meg, hogy minden megboldogult lélek teljesen elégedett paradicsombeli helyével, függetlenül attól, hogy melyik égi körben jelenik meg, s így mekkora látszólagos távolsága Istenőtől. Ez az elégedettség teszi egyben lehetővé a Paradicsom örök változatlanságát.

Minden itt tartózkodó lélek boldogságának mértéke képességeivel arányos: mindegyikük tökéletesen, képességei szerint *telve* van, s nem is kívánhat mást, mint ami már rendelkezésére áll. Szándékai éppen ezért nem térhetnek el az Atya szándékaitól. Az önálló akarat csak Istené, mely magában foglalja az összes megboldogult léle-

két: ellentmondás nem lehetséges, mivel Isten tekintettel volt mindannyiunk képességeire és érdemeire. Ily módon a Dantét „fogadó” lelkek helyzete a Paradicsomban egyszerre azonos és különböző: elébe tudtak jönni, szabadon mozogtak le és fel a szférák között, majd mikor ő továbbhaladt, visszatértek eredeti helyükre. Dante ennyit őriz meg a misztikus szerlemlétfogásból: a boldogság fokmérője, forrása a teljes, tökéletes szerelemben keresendő, amely lefedi és kielégíti az (Isten felé irányuló) akarat egész horizontját. A boldogság az ezzel a szerelemmel való, mérték szerinti beteljesülés. A fokozati különbségtétel ugyanannak az isteni fénynek a különböző törésű visszaverődése. Továbbá: a szerelemmel eltelt lelkek emlékeznek ugyan, de máshogy: a harag legkisebb nyoma nélkül, hiszen megbocsátattak és megbocsátottak. Piccarda sem emlegeti fel elrablásának részleteit, szerelemmel telt szívében már régen megbocsátott mindent egykori elrablóinak. Részben ezért is kerülhetett ide Piccarda: egész földi életét csakis Isten láthatja egyben és ítélni meg. Így Piccarda visszakerült abba a „kolostorba”, ahonnan egykor elrabolták: szerzetessége mennyei létének előképévé válik. A mennyei és a földi dicsőség közötti alapvető különbségről szólva: előbbi maga Isten, aki itt végre teljesen birtokba veszi mindenkor szerezett teremtményét; utóbbi a népszerűsége, a változó emberi vélekedéseken, a hírnéven alapszik. Az egyik örök, a másik a legmúlandóbb dolgok egyike.

Dante egy „dinamikus” Paradicsomot látogatott meg: a lelkek nem alszanak, nem télenek, tevékenységük nem merül ki az Atya szemlélésében, az abszolút, örök extázisban. Akaratuk nem semmisült meg, csupán tökéletesen egybesznek az Atyáéval. Az érzékszervek sincsenek „kikapcsolva”, csak telítődtek. Nincs tér és idő, de van mozgás. A boldogság örök: aki ezt birtokolja, annak nincsenek vágyai.

Az említett „hintamozgás”, amelyet a megbízhatatlan, bűnre hajlamos emberi akarat végez, annak köszönhető, hogy a helyes cél és irány helyett torz vágyak születnek: a bűn elkápráztat, és olyasmira irányul fel érdeklődésünket, ami rossz. Míg a földi vágyakozás a bűn szemfényvesztésének következtében olyasmit keres és követ, ami elérhetetlen, a mennyei tökéletesen megelégszik azzal, amit birtokol, s ez által megnyugszik.

Érzékszerveink közül tapintásra, ízlelésre és szaglásra itt valóban nincs nagy szükségünk (nem úgy, mint a *Pokolban* és a *Purgatóriumban*); a látás és a hallás viszont teljes egészében működik. Az érzékszervek látszólagos hallgatása abból fakad, hogy a teremtmények egyrészt beleilleszkednek Isten terveibe és szándékaiba, és az érzékelést korábban irányító emberi vágy itt csak azt engedni látni, amit Isten arra érdemesnek ítél – másrészt az Isten iránti szeretet, melyben a vágy és a szabad akarat tökéletesen kielégül, közvetve az érzékszerveket is betölti.

„Ahol a ti kincsetek, ott lesz a ti szívetek is” – mondja Jézus Lukács Evangéliumában. Akinek kincse maga Isten, annak itt minden egyéb megadatik. A boldogult lelkek mennyei élete tehát abból áll, hogy tökéletesen kivitelezettnek, megvalósítottnak, véghezvittnek érzik magukat, biztonságban vannak: nem ismernek félelmet, fájdalmat. Egyetlen valóságot alkotnak Istennel, teljességében és tökéletes jelenlétében élnek, az Ő fénye élteti és világítja át őket, Vele együtt szabadok és aktívak.

Ez a dinamikus felfogás és a szabadság abban a tekintetben, hogy a Paradicsomot is jórészt egyéni felfogás alapján népesíti be, Girasoli szerint alapvetően Dante újítása.

A harmadik ének megírása után Dante mintha megijedt volna. A negyedik ének hosszas magyarázatát ezért ugyanennek a kérdésnek szenteli. Guido Novello lépésről-lépésre követhette a Mű keletkezését, érti a fő gondolatmenetet, ám itt megkérdezi, érthető lesz-e az olvasó számára, hogyan hatott Piccarda egyéni, szubjektív akarata az erőszak elszenvedése közben. Mivel a költő a Piccardával folytatott párbeszédet érintetlenül szerette volna hagyni, a negyedik énekben Beatricét faggatja, aki megerősíti a felől, hogy minden egyes lélek ugyanazon a helyen van, s mind-egyikük ugyanúgy, örökké boldog.

Mit keres itt Piccarda? A Szent Tamás-i felfogás megkülönböztet abszolút és kondicionált akaratot. Az első semmilyen körülmények között nem irányulhat a rosszra, míg a második függhet külső körülményektől: ezeket figyelembe véve választhat egy kisebb rosszat egy nagyobb helyett. A külső erőszak Beatrice szerint nem érinti a személy szabad akaratát. A szabad akarat persze ellent tud állni: az embereket ez teszi hőssé és szentekké, de nagyon ritkán

fordul elő. Costanza és Piccarda azért buktak el, mert amikor dönteniük kellett, félelem szállta meg őket, amely összekeverte az erőszak-tevő erejét az ő akaratukkal. A bennük lévő abszolút akarat is feladta a belső harcot, ám ez a félelem miatt mégsem lehetett teljesen szándékos. A félelem ugyanis Tamás szerint enyhítő körülmény; a hatására elkövetett cselekedet csak akkor szándékos, ha célja az, hogy a cselekvő elkerülhesse azt, amitől fél. Vagyis Piccarda nem egyezett bele a rosszba, csupán félt, hogyha nem enged, annak súlyosabb következményei lesznek.

Általánosságban Dante megértő, ám nem azonosul Piccardával. Szó nélkül „elfogadja”, amit Piccarda a boldogságról mond, ám, mint láttuk, itt-ott utólag pontosít. Paradicsom-felfogása dinamizmusát megőrzi, ellenben nem igazolja Piccarda döntését, s nem is védi meg. Még egy kérdést azért megkockáztat: vajon kiválthatta volna Piccarda más módon jócselekedetekkel ezt a fogadalmat? Ez ismét az ember szabad döntésének és Isten akaratának kérdése. Az ember szabad akarata Dante szerint Isten legnagyobb ajándéka. A szerzetes fogadalomtétélekor lemond erről: már nem a magáé, nem rendelkezik szabadon maga felett, élete teljesen ahhoz kell hogy alkalmazkodjon, amit önként, szabad akaratából, de egyben arról egyszer és mindenkorra lemondva Istennek felajánlott. Egy ilyen fogadalom megszegését lehetetlen kiváltani, mert lehetetlen a szabály által előírt, ugyanakkora vagy még nagyobb (m)értékű kiváltás: az életre szóló döntéssel megegyező értékű vagy annál értékesebb áldozat nincsen.

Piccardát az Egyház állásfoglalása a Purgatóriumba helyezte volna. Dante tisztában volt ezzel, hogy a boldogságról vallott felfogását rajta keresztül, itt, a Paradicsom kapujában ismertetni: veszélyes vállalkozás. Beatrice viszont, akinek az a tiszte, hogy tisztázza a dolgokat, s kifejtse az Egyház hivatalos állásfoglalását, nem ítéli el Piccardát. Nos, ezért várt Dante a *Paradicsom* kiadásával. Girasoli szerint arra a lehetőségre várt, hogy valakivel megvitathassa a kérdést: a két „szökött apácát”, de általánosságban az egész *Paradicsom* felépítését, a boldogság elméletétől az egyes kanonizált figurák helyének kijelöléséig. Azon túl tehát, hogy visszanyerje egész Itália közvéleménye előtt elvesztett hitt hitelt és tekintélyét (ekkor már legfeljebb a Firenzébe

való visszatérés újra megnyíló halvány reménysugara játszhatott közre), leginkább azért indulhatott el a végzetes úton Velence felé, megkísérelve elhárítani a házigazdájára leselkedő háború veszélyét, hogy a köztudomásúlag hagyományosan kissé másként gondolkodó velencei hittudósokkal találkozhasson. Megerősítésre várt.

Ami minket illet, Girasoli „keret-kérdése” kissé feleslegesnek tűnik, mivel a tulajdonképpeni „publikáláson” nyilván egyenkénti kéziratmásolást és ezek egyéni terjesztését kell értenünk. Arról nem is beszélve, hogy az utódok közül vajon ki lett volna képes a *Színjátékot* Dante szándékai szerint, de immár útmutatásai nélkül „kiadni”? A tanulmány fő ívéről szólva: a *Színjáték* nem egy latin nyelvű teológiai traktátus. Többek közt éppen a mű hihetetlen elterjedésének köszönhetően válik majd valóra Dante szándéka, hogy a „volgare illustre” irodalmi nyelvként fogadtassék el, ám a tudomány, a traktátus-irodalom nyelve még évszázadokig a latin marad. Kissé túlzónak tűnik tehát az a feltevés, hogy a Szentszék bármelyik szerve az adott pillanatban olyan szigorú figyelemmel kísérte a *Színjáték* sorsát, hogy tartalma miatt esetleg megsemmisíttette, vagy szerzőjét üldözte volna. Ettől még Danténak lehetnek fenntartásai saját elképzelésével szemben.

Ugyanezen okból látjuk kissé elbillenni a dantei egyensúlyt tartalom és forma között: a *Színjáték* költemény, szépirodalmi mű, s valószínűleg mint ilyennek vannak a szerző által is figyelembe veendő belső harmóniái és megfelelései. A Piccarda Donatira esett választás is részben annak a költeményen belüli „belső” kényszernek tudható be, hogy ha nagy és közismert családok történetén keresztül is szeretnénk a keresztény Tülvilág felépítését és szereplőit bemutatni – és azt, hogy pontosan az emberi akaratszabadság lehetővé teszi, hogy ugyanabból a családból, jelen esetben a Donatikéból is jusson mindhárom helyre – akkor az ezt elősegítő szimmetriát a mű során végig figyelembe kell venni. Ez persze másfajta megfelelés, mint a három hatodik ének, vagyis a „politikai” énekek közötti, vagy mint azon alapvető szimmetriák, amelyek a három tülvilági tartomány fok-beosztását egymáshoz hasonlóvá és egyben beutazhatóvá teszik. Erre példa a szereplők tekintetében a *Paradicsom* sajátos énekbeosztása: a legtöbben van egy bevezető szereplő, egy főszereplő és egy második szereplő

(aki azonban nem „vezeti át” Dantét a következő énekbe és helyszínre, mint a két korábbi ciklusban).

Girasoli olvasata mellett tehát egyfajta költői fogásnak is lehet tekinteni, hogy Dante a szabadon mozgó boldog lelkek Paradicsomát a tomis-ta recept szerint, ám attól mégis eltérő módon fokokra osztotta be, ad absurdum egy jobb és szemléletesebb elmesélhetőség kedvéért, no meg persze a másik két ciklusra való nagyobb hasonlóság végett. Persze erre a kérdésre válaszolni alighanem túllépi kereteinket.

HAJNÓCZI KRISTÓF

Pál József: „Silány időből az örökkévalóba”. *Az Isteni Színjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa*. Szeged, JATEPress, 1997. 177.

A nagy erudícióval, széleskörű ikonológiai, szimbólumelméleti, dantológiai és irodalmi tájékozottsággal megírt mű az *Ikonológia és Műértelmezés* elnevezésű sorozat hatodik köteteként jelent meg. Benne Pál József összefoglalását adja majd két évtizedes *Lectura Dantisai* és kutatásai során Dante főművéről kialakult álláspontjának.

A mű bizonyos értelemben a XX. századi magyar dantisztikában egyedülálló, mivel a legmodernebb irodalomtudományi és filozófiai módszerekkel mutatja be a *Divina Commediát*. Módszertani újdonsága a nyelvi és tipológiai szimbolizmus együttes alkalmazása magára a szövegre, de elemzéseiben felhasználja a hermeneutika eszköztárát is. A szerző elméleti felkészültsége kapcsán így olyan *koherens* Dante-értelmezést kapunk, amely (igaz: teljesen más jellegű tartalommal bár, de) a hazai italianisztikában Bán Imrééhez és Kelemen Jánoséhoz hasonlítható. Pál József értelmezése azonban *tartalmi szempontból* teljesen más interpretációs vonulattal, a hazai dantisztikában is nagy tradícióval rendelkező *teológiai ihletésével* rokonítható. „Mindennek a jelentése Isten közeledő országának szempontjából érthető és értékelhető” – írja (79.)

A szerző a „poema sacro” (*Par.* XXV. 2.) mindhárom részével egyaránt *összehasonlító módon* foglalkozik, de interpretációjában mégis a Paradicsom kap kitüntetett szerepet. Ezt a Paradicsomot jellemző „teológiai poétikát” vetíti ki az egész

műre és halad visszafelé az egész szöveg értelmezésében. Keresi azokat az összefüggéseket, amelyek alátámasztják ezt a kutatási hipotézisét. Ennek alapja pedig a világ teológiai magyarázata, azaz hogy minden teremtett dolog teremtőjére utal. Pál József alapkoncepcióját a következőkben tárja elénk: „Dante valóban korszakfordulón állt. De nem úgy hogy (rég) középkori és (új) reneszánsz-humanista elemek keverednének össze művében, vagy pedig hogy a tudata a réggit, érzelmei pedig az új kort fejeznék ki vagy tükröznék. Hanem úgy, hogy költészete erejével képes volt egyben tartani azt, ami 'filozófiailag' már szétesett. Intuitív bizonyossággal olyan igazságot teremtett, amelyet a szinkretizmus nem hogy gyöngített volna, hanem éppen erősített s nem mondott le az Egészről, mégha bizonyos részei a földi logika szerint egymásnak ellent is mondanak. A mű igazi környezete nem a teremtett világ a maga szükségyszerű ellentéteiben (világosság – sötétség, férfi – nő, ég – föld stb.), hanem célja az Ősi, isteni egység elérésének bemutatása volt.” (54.) Dante itineráriuma a Poklon, a Purgatóriumon és a Paradicsomon keresztül tehát egy Isten által meghatározott, teleológikus célkövetés, ami nem más a szerző szerint, mint az emberi életút, amely Isten felé törekszik és amelyet földi útján is Isten okoz, mozgat és határoz meg. A teológiai ihletettség és a teológiai módszer így kapcsolódik össze Pál József művében.

Mindez látható még azokban az alapkérdésekben is, amelyeket a könyvben érint. A valóságos lét és az égi valóság közötti összefüggésről például a következőt írja: „Az evilági lét ugyan valóságos, abban az értelemben, mint az a test, amelybe beköltözött a logosz, de minden valóságossága mellett mégis csak *figurája*, előképe, alakja az eljövendőnek, az Igaznak, amit a figurát leképezve és megtartva az égi valóság tartalmazni fog.” (79.) Nagyon érdekes ebben a vonatkozásban mindaz, amit a szerző a jelek és a dolgok viszonyáról már a mű elején mond. „Az ember útját ezen a földön *jelek* irányítják: a jel gyakran nem a dologban van, hanem maga a dolog a jel”. (18.) Erre aztán még többször visszatér és látható, hogy Pál Józsefnek magának is életelvévé vált ez a gondolat. „A jelek a dolgokban vannak és a dolgok mutatják a jeleket. Isten helyezte el őket oda...” (83.) Majd később: „Isten

– mondja Dante – a dolgokba helyezte a „jeleket”. A dolgok ismerete nem végcél, az igazi valóságot a dolgokon keresztül kell látni.” (103) Érthető tehát Pál József Dante-értelmezésének lényege: Danténél minden dolog csak jel, Isten jele, így a firenzei valóság, az evilági állapotok, a gyönyörű természeti képek, a realisan élt emberek leírása (amely egy teljesen másféle interpretációnak lehetne az alapja) alárendelődik nála Istennek. Ezért kap minimális helyet értelmezésében a *Pokol* és ezért is tarthatja a *Divina Commediát* „szent doktrínának” inkább, mint költeménynek. (53.)

Mindezzel koherensen összefügg az, amit a szerző filozófia és teológia összefüggése kapcsán ír: „Dante ugyan sokat foglalkozott filozófiai és teológiai kérdésekkel, mégsem volt sem filozófus sem teológus, jóllehet sírfelirata ez utóbbinak állítja. Szándéka valamiféle keresztény apologetika létrehozása volt, elsősorban azzal a praktikus céllal, hogy intellektuálisan is segítse létrejönni az eszményi emberi közösséget. Az ember sorsa azonban, s ez is nyilvánvaló, nem merülhet ki földi tevékenységében, célja, hogy betöltse az isteni Gondviselés szándékát.” (57.)

Pál József Dante-monográfiája mindezekon túl számos érdekes kérdést vet fel. Az *Isteni Szinjáték* csodálatos nyelvi és szimmetrikusan felépített szerkezete a dantisztikában már sokakat elbűvölt. Ezek közül elemez néhányat Pál József, például az M, az I az N az O betű elhelyezkedésének értelmét, a szavak hermeneutikáját vagy a rímek szerepét. Mindebben, és Dante egész értelmezésében nagy segítségére van az, hogy legalább annyira ismeri a Bibliát, az Ó- és Újtestamentumot, mint magát az *Isteni Szinjátékot*. Mindkettőben nagy biztonsággal tájékozódik és elemzése így mélyebb, mint azoké, akik ezt az interpretációs lehetőséget nem, vagy nem teljesen használják ki.

Egy Dante-elemzés monografikus jellegű megírása már önmagában is tiszteletre méltó cselekedet. A hazai dantisztika igen gazdag tanulmányokban, elemzésekben, de nagyobb összefüggő munka, amely felhasználta volna a legmodernebb nyelv- és irodalomtudományi módszereket, Bán Imre és Kelemen János könyvén kívül, nem született. Azokat az ellentmondásokat (például, hogy végül is *menyire* költészet a *Divina Commedia*, ha egyszer a mű *sacra doctrina?* vagy,

hogy Beatrice inkább Krisztushoz hasonló-e, vagy valóságos személy? stb.), amelyeket a könyvben felfedezhetünk, feledetni tudják azok a pozitív eredmények, amelyek Pál József e kötetét jellemzik. Mindenképpen továbbgondolkodásra serkentenek bennünket elemzése, amelyek egyértelműen bizonyítják, hogy Pál József monográfiája Dante értelmezésének egyik lehetséges változata.

SZABÓ TIBOR

John Freccero: *The Poetics of Conversion*.
Harvard University Press, 1986.

Az angolszász, s ezen belül az amerikai dantológia aktív és termékenyítő jelenlétét, hatását a Dante-kutatásban nem szükséges sok szóval bizonyítani. Amint a német kutatók annak idején tulajdonképpen „beindították” a dantológiát, mint egy külön diszciplínát a humán diszciplínán belül, úgy az amerikai dantológusok állandóan megújuló „provokációikkal”, rendszeres egyéni és műhelymunkájukkal (külön kiemelendő az UVA-n oktató Wlassics Tibor által szerkesztett és igen komoly fórum, a „Dante Studies”) háttérrel és szövetségést biztosítanak az európai, s ezen belül az olasz dantológia nonkonform, módszertanilag is újító törekvéseihez.

Rachel Jacoff előszavában az olasz kutatásokat inkább „filológiai”, az amerikaiakat pedig „exegetikai” irányultságúnak mondja, s félő, hogy a „filológiai” nála a „szemellenzős” színörnimája; ez esetben bizony nincs igaza, különösen ha egybemossa ezt Croce látásmódjának továbbélésével. Főleg és elsősorban pedig szó sincs arról, hogy Freccero értelmezése ne nyugodna szigorú filológiai alapokon és precíz középkori szövegreferenciákon. Az ezekből kiinduló értelmezés kétségkívül sokszor szármaló, analógiás-asszociatív kifejtésű –, de hát miért ne lehetne egy (humán) tudományos szöveg mellesleg még szép is? E tekintetben, s a nagy összefüggések vizsgálatában is, Freccero kétségkívül T. S. Eliot és Singleton, valamint a szintén gyakran hivatkozott Auerbach vonulatának folytatója.

Ám – az itáliai dantológiának igazságát szolgáltató – jelzem, hogy a szerző sehol nem hivatkozik az olasz exegetikai, hermeneutikai, teológiai alapú kutatások olyan jeleire, mint

Jacomuzzi, Manselli, Gorni vagy Malato (hogy csak néhányat említsek). Ennek egyik oka az lehet, hogy a kötet tanulmányai, bár egységes, szerves Dante-világképről tanúskodnak, keletkezésüket illetően széles időtven, 1959 és 1984 között helyezkednek el (s az egyes tanulmányok első megjelenésének adatait hiába keresnénk a kötetben). Azonban, ha szívesen látnám is, mint veszi fel Freccero a kesztyűt az által kronológiai (s talán még egyéb) okokból nem ismert olasz szerzőkkel vitázva, sietek kijelenteni, hogy tanulmánykötete az utóbbi ötven év Dante-kutatásának egyik kiemelkedő alapműve.

Freccero Dante útját a *conversio* kulcsfogalmának jegyében értelmezi. Ennek megfelelően a Dante-egyéniség (viator – dramatis persona – poeta-scriba) és a Dante-Everyman itinerariumán kívül az emberiség történetének mint üdvtörténetnek a folyamata is lejátszódik. Ez önmagában nem új, a módszer és a háttér, a források és analógiák tartalmaznak új elemeket és meglátásokat; főleg pedig a Freccero által tételezett nagy rendszer szervezése, valamint a kritikai szöveg ihletettsége, építkezésének célratorzó, kiteljesedő karaktere avatja a könyvet nemcsak tudományos, hanem esztétikai élvezetet kelző olvasmányává is.

A jelzett üdvtörténeti út az elbukás – alászállás – halál – feltámadás/új élet – isteni szeretet által mozgatott öröklet állomásain át valósul meg a *Komédiában*. Az alászállás mélypontján Lucifer mint „crux diaboli” mozdulatlansága és tehetetlensége jelzi az örökkévaló lélek halálának – a Pokol körein át fokról-fokra bemutatott – summáját; ezen a ponton következik be az *inversio/conversio*: ez megtérést és egyben megfordulást jelent: megfordul a *fiens* és a *lens*, mielőst meghal a *vetus Adam*, hogy *novus Adam*-ként keljen új életre, és jusson újra sérült szabadakarata teljes birtokába. Ezt a fordulatot – amely a kereszténység sajátja – a „crux Christi” teszi lehetővé, melynek minden megelőző vagy utána következő filozófiai és teológiai rendszerhez képest „abszurdum” és „botránkyó” voltát emeli ki Freccero, s amely éppen e mivoltában vált a legmélyebb misztériummá, az ember történetét gyökeresen megváltoztatni, „megfordítani” képes eseményé. Freccero exegezise elsősorban a platóni filozófia és a keresztény neoplatonizmus Dante által dokumentálhatóan ismert alapszövegeire, Platón *Timaioszára*, Ágoston *Vallomá-*

saira és más műveire támaszkodik, nem elhanyagolva a Dante által szövegszerűen, enciklopédikusan vagy kompendiálisan ismert egyéb (rekonstruálható) szövegeket és szerzőket.

Bruno Nardi – akire hivatkozik is Freccero – határozott „rendteremtése” óta a dantológia nem tekinthette többé kizárólagosnak Arisztotelész és Aquinói Tamás hatását Dante szövegének eszme- és szimbólumrendszerére. Nardi bizonyítottta Dante műveltségének sokrétűségét (filológiaiailag kimutatva az ismeretek származási helyét), és meggyőzően azonosította a *Komédiában* (és más műveiben) magának Platónnak és a középkori neoplatonizmusnak elemeit. Nardi iskolát teremtett, és szigorú tárgyyszerűségének, következetes (és a maga módján szintén szenvedélytől fűtött) bizonyítási eljárásainak jegyei Freccero szövegében is megtalálhatók. Az ő Dante-olvasata azonban mennyiségileg és minőségileg is kiterjedtebben hasznosítja a *Komédia* platóni és ágostoni szövegekből eredeztethető interpretációs lehetőségeit.

Ha csoportosítani próbáljuk a dantei helyeket és struktúrákat, amelyek mentén Freccero értelmezése halad, s egyben értelmezésének rendszere is felépül, sommásan a következő csomópontokat jelölhetjük ki:

- mikrostruktúrák (vitatott sorok és félsorok, képek, metaforák),
- allegóriák, szellemi lények, emblematisz emberi személyiségek,
- meghatározó filozófiai-kozmológiai-teológiai összefüggések és rendszerek.

Számszerűleg többségben vannak a *Pokol* elemei, a *Purgatórium* két személyhez (Casella és Manfredi) kötve kap általános jellemzést, míg a *Paradiso* világát felidéző három tanulmány tartalmazza főleg a dantei kozmosz platóni elemeket tartalmazó nagy rendszerének kifejtését; bár az egyik sarkalatos fontosságú tanulmány a földmélény át a purgatóriumi hegy csúcsáig haladva rajzolja fel, e nagy rendszer bejárásának útírányát azonosítva, annak egekig érő első lépcsőfokait.

A fentebb vázolt első két csoportnál a Dante-exegézis néhány hagyományos botlató kövéről, interpretációs „crux”-airól van szó. Kiválasztásuk kritériuma nyilván az volt, hogy „az Egészre utaló rész”-volutokban mennyire bontható ki belőlük, több interpretációs körben és intertextuá-

lis összefüggésekben, a rendszer totalitása felé mutató karakterük. Ez a hermeneutikai eljárás tulajdonképpen Dante alkotói módszerét és eljárásait akarja rekonstruálni.

Vegyünk egy példát: *A szilárd láb a vezető nélküli úton*. A *Pokol* I. énekének 30. soráról van szó: „sí, che l'pié fermo era sempre il piú basso”, „úgy, hogy a szilárd láb volt mindig alantabb”. A sötét erdőből szabadult utazó elindult a felkelő nap sugaraiba öltözött hegycsúcs felé. A hegymászó lábai felváltva kerülnek alsó helyzetbe, s míg az egyik szilárdan áll, a másik lépésre lendül – ebből indult ki a kép realista értelmezése, s ezt követte Babits fordítása is: „mindig alsó lábam feszítve súlyra”. Már az első Dante-kommentároktól kezdve voltak ettől eltérő, allegorikus értelmezések, amelyek közös sajátossága volt, hogy az embert bűnös hajlandósága erősebben vonja lefelé, mint jó elhatározása fölfelé. Voltaképpen ennek az értelmezésnek „ad lábat” Freccero. Ágoston *Vallomásaiból* kiindulva, de egyéb forrásokat is felhasználva, a „lélek lábaiként” azonosítja az értelem vágyakozását fölfelé (jobb láb), és az akaratot (bal láb). A középkori szóhasználatban mindig a bal láb a „pes firmus”, s mindig a jobb a „pes activus”. Ágoston Krisztus fényéhez törekvő, kínlódó értelmi küzdelmében „sánta akarat”-ról beszél; egyéb ágostoni, valamint más szerzőktől eredő helyek bizonyosságát felsorakoztatva bizonyítja Freccero, hogy Dante ilyen „sánta módon” tud csak lépni, akarata nem elég erős egymagában, bal lába vonszolódik. *Vezető* kell, az isteni kegyelem küldötte: Vergilius, aki az értelem „magnanimitas”-a és a Kegyelem üzenetét tolmácsoló költői-váteszi ékes szó révén első fokon képes „járásra bírni” az akaratot. ehhez legyőzendő a „viltade”, a gyávaság –, először a II. énekben. Másodsor, még erőteljesebben, a VIII–IX. énekben, Dis bezárt kapuja és az ellenálló ördögök előtt fogja el Dantét a „viltade”; akarata csonkul, megfutamodna. A Kegyelem ezúttal égi küldöttként, látható alakban töri le az ellenszegülést és nyitja meg a kaput. Ettől fogva már nem jelentkezik a gyávaság motívuma (ami nem tévesztendő össze a *Pokolban* jogos félelemmel: a gyávaság az út feladására készlet, a félelem csupán védelmet, támaszt keres – és talál – Vergiliusban).

A „pié fermo” mikro-eleme máris tágabb összefüggésben bővítette jelentésének körét. A Pur-

gatórium-hegy csúcsán Vergilius már a „szabad, egyenes járású, ép” jelzőkkel illeti Dante akaratát: a lélek mindkét „lába” erős, csak a bűnbánat és bűnbocsánat (keresztény) stációja van hátra, amelyet Vergilius nem adhat meg, csak Beatrice. Így lesz az ember kész „a csillagokhoz szállni”.

A metafora végső kiteljesedése az Empyreumban, Isten színelátásának a végső megvilágosodásának (folgore) pillanatában megy végbe. „Il mio disio e 'l velle”, „vágymat és akaratomat [az értelem Isten-vágyát és az akaratot], mint egyenletesen mozgó kereket forgatta már a Szeretet, mely mozgatja a Napot s minden csillagot”. A bicegő, magányos hegymászástól az isteni szeretet által mozgatott csillagokig vezetett a „mikroelem” útja.

Am van még egy, a *Timaios*szből eredő mozgás-definíciókból levezetett nagy összefüggése. Az egyenesvonalú mozgás az anyag sajátja; a körkéletes dolgoké, így a Napé és a csillagoké, a körmozgás. Az egyenesvonalú, materiális kapaszkodástól a tökéletes dolgok kettős körmozgásáig (forgás és keringés) jutott el az Utazó, értelme és akarata immár egyforma erejével és Isten kegyelmével.

Az addig vezető, még földi út azonban a – szintén platóni – spirális mozgás, az egyenesvonalú és a körkörös kombinációja, a testtel felruházott lélek jó irányú mozgása (hacsak, rossz hajlamának engedve, nem süllyed a materialitás mozgásformájához a nemzés – pusztulás vegetatív egyenes vonalán). Ezen a spirálison halad végig Dante Vergiliussal, olymódon, hogy a Pokolban mindig balra tart, kivéve két helyet: az eretnekekét és az uzsorásokét, amikor is jobbra tart; a Purgatóriumban viszont mindig jobbra fordulva kerül a hely lépcsőzetes körteraszait.

Bevallom, kedvenc Freccero-tanulmányom *A várdor spirális útja*. Filológiaiilag kikezdehetetlen, elemés, élvezetes. Pedig a mester itt nem, illetve nem csupán Platón, hanem Arisztotelész és Aquinói Tamás. Mi az abszolút értelemben vett *jobbra* és *balra*, *lent* és *fent*? Jobbról kél a Nap, balra lenyugszik. Ugyanígy fordul a mozdulatlan Föld körül az állócsillagok ege is.

Tamás, Arisztotelész metaforáját kibontva, a Föld észak–déli tengelyén fekvő ember képét állítja elének, aki az Északi-sarkon kibukkanó fejével az északi féltéke csillagos egét látja. Ennek az embernek *balja* felől fog kelni a Nap, s jobbjá

felé fog lenyugodni. Valami rünc rendjén. A rend akkor áll helyre, amikor az ember *megfordul* (inversio), s talppal áll Észak, fejfelé Dél felé. *Ekkor* fognak jobbjá felől kelni a Nap és a csillagok.

Tehát a *mi* világunk fordított –, az északi féltéke szárazföldje, a változásnak, születésnek és halálnak, bűnnek kitett világ.

Ennek értelmében Dante *descensio*-ja tulajdonképpen *ascensio*: fordított világunk irányai szerrint balra fordulva, abszolút értelemben jobbra tart. Így a Pokolban is a helyes úton jár: Isten felé indulva az alázatot és a bűn megismerését gyakorolja az alászállással. Istenhez igyekezve Luciferig kell ereszkednie: ott – vezetőjét követve – *megfordul*, s ettől fogva nem a fejtetőn, hanem a talpon álló világ törvénye szerint mind abszolút értelemben, mind érzékelhetően mindig jobbra és fölfelé tart Vergilius nyomában. (A két pokolbéli kivétel – amelyek minőségét elemezni itt nincs mód – tehát valójában *balrafordulást* jelentett.)

Képgazdagon és szép analógiás bizonyításokkal vezeti le Freccero a *Timaios* teremtéstörténetéből Dante kozmoszának kiemelt pontjait („hol négy kör találkozik három keresztben”), s hozza összefüggésbe Platón kozmikus keresztjét (az égi egyenlítő és az ekliptika egymással ellentétes irányban mozgó és egymás metsző körét) az apokrif János-evangélium szövegét felhasználva, Krisztus keresztjével. Ugyanez az apokrif evangélium az egyik értelmezési kulcsa *A csillagok tánc* című tanulmánynak, amely a Nap egeben (*Par. X–XV.* ének) lejátszódó események közül a körmozgás motívumát elemzi. Kétszer tizenkét szent és egyháztanító, megannyi csillagként ragyogva, a szeretet kettős körtáncát lejt Beatrice és Dante körül. Az említett evangéliumban a feltámadt Krisztus parancsára a tizenkét apostol járt körülötte táncot. Freccero ezt a Zodiákus jelyeinek Krisztus mint Nap körüli táncát jelképező ábrázolásokkal hozza összefüggésbe (pl. a firenzei keresztelőkápolna padlómozaikja). Az apostolok-Zodiákus Krisztus-Nap körüli táncának, valamint az angyali karok Isten mint minden fénynél tündöklőbb pont körüli forgásának nem annyira analógiáját, mint inkább *figuráját* látja Freccero a *Paradiso* körtáncában. A fénylő lelkek körét Dante a Hold udvarához hasonlítja, mikor a lég párával terhes, s e fény-udvar a Holdat övként fogja körbe. A Hold termékeny-

ség-aspektusa, nedvessége, a terhesség és az őv az anyaság képzetét keltik. Freccero szerint a kör közepén álló Beatrice e jelenetben maga a Mater Ecclesiae: *teológia*-jelentése mintegy kisu-gárzik és fény-testet ölt az egyháztanítók körében. Az, hogy Dante is a kör közepén áll, Freccero értelmezésében az Egyház hívóinek közösségét jelentheti. Beatrice mint Egyház nemcsak Krisztus aráját, hanem Krisztus visszfényét is jelenti, mint a Hold a Napét (Freccero nem mondja, de feltételezését erősítheti a földi paradicsomnak az a jelenete, mikor Beatrice szemében felváltva tükröződött Krisztus isteni és emberi természete; Beatrice mint *speculum Christi* nem egyszeri megjelenés lenne tehát).

Egy recenzió keretei nem engedhetik meg egy igen gazdag kötet teljes körű felidézését, s felidézés nélkül ennyi vizuális képetet felvonultató szerzőt bemutatni nem lehet. Röviden mégis szólni szeretnék azokról a motívumokról, illetve azokról a jelentés-rétegekről, amelyeket Freccero a nagyon sokat elemzett allegóriák és személyiségek (Medúza, Ulyxes, Ugolino) eddigi, nagyrészt elfogadott értelmezéséhez hozzáad. A Gorgó „rejtett értelmén” belül azonosítja (mint mások is) a *petrificatio* azon értelmét, amely rokon a Beatrice által a Földi Paradicsomban Danténak tett szemrehányással: „elmédben téged megkövülve látlak, s oly sötétnek, hogy szavam fénye elvakít” (*Purg.* XXXIII, 73–75); az eddig követett *scola*, az eddig elsajátított *dottrina* az akadály, amely nem tudja felfogni az örök dolgokról szóló szavakat. A megkövülés Medúza-veszélye az értelem *teljes* megkövülése lenne, amely többé nem volna képes tovább haladni a megismerés és tökéletesedés útján. Az allegória a szerzői megszólalás szerint *dottrinát* rejt. Freccero Pál szavait teszi referenciaponttá (Cor. II, cap. 3), ahol a kőre vésett törvény – szívekre vésett törvény, Mózes elfátyolozott arca – Krisztus földetlen arcának fénye, „a betű öl – a szellem életet ad” ellentétpárjából kibontakozik a jelentés: a régi törvény elfedett arca Krisztusban, a hozzá való megtérésben mutatja meg fényét. Visszatérve a Medúzához: ha az elme és a szív megkövül, soha nem tárul fel előtte az örök igazság. – Az Odüsszeusz-történet értelmezésénél Freccero részint csatlakozik már megfogalmazott véleményekhez (bár nem idézi őket, különös lenne, ha nem ismerné) a hős szerepéről

a *Komédia* egészében, s különösen a magával Dantéval és útjával analóg – ellentétes karakteréről. Új motívumként a XXVI. ének 125. sorából – „evezdőnket bolond röptünk szárnyaivá tettük” – analógiát fedez fel az Ikarosz–Daidalosz történettel. A *Metamorphoses* használja a „*remigium alarum*”-képet: a fiú bűnös bukása és az apa mértéket tartó, célhoz érő és oltár előtt végződő röpte új elemet ad a Dante–Odüsszeusz páros jelentéséhez. – Ugolino történetében a gyermekek önmaguk húsát felajánló gesztusában krisztológiai elemet vél felfedezni Freccero, amelyet azonban Ugolino nem ért meg, s a megváltás elmarad. Az „angyalok kenyere” helyett a Pokol jégtavában ellensége fejét rágó bestiális lakomázás lehet csak a része. (Egyébként Freccero is „kannibalizmus-párti” Ugolino utolsó szavainak – „végül többre ment az éhség, mint a bánat” – értelmezésében, akár Contini.)

Két olyan tanulmány van a kötetben, amely a túlvilági „valóságteremtés” szemiotikájával foglalkozik. Egyikük a Pokol valóságának megalkotásánál „ironikus” módszert tételez; másikuk a II. Frigyes fiával, Manfredivel való találkozás egy motívumát elemzi. Manfredi az árnytestét megjelölő sebeket mutat neki: *unicum* Dante túlvilágában. Dante nem mentheti meg az általa tisztelt császárt, így fiát helyezi el az idők teljességében üdvözülendők közt, s a sebek: tanúságtétel az élők előtt, hogy (az excommunicatio ellenére) *ő* az, és a purgatóriumban van, nem másutt, mert „míg a reménynek csöppnyi zöldje marad”, az utolsó pillanat bűnbánata „szörnyű vétkeket” is kiengesztelhetővé tesz.

Freccero könyvének bizonyos állításai, értelmezéseivel, analógiáinak és referencia-szövegeinek többször inadekvát felhasználásával lehet vitázni. Különösen nem értek egyet a „három vadállat” és a „halál folyója” értelmezéseivel, illetve annak bizonyos elemeivel. Dantéről írva, ki lehet-e vajon fejteni a teljes igazságot?

Frecceróval tehát vitatkozhatunk, de analízisének sokrétűsége, finomsága, invenciozitása, s értelmezési rendszerének egységes, impozáns építménye művét, mint már mondtam, a jelenkori Dante-kutatások egyik alapművévé teszi. Amit le kellene fordítani és kiadni, hogy minél többen megismerhessék.

Enrico Malato: Dante. Salerno Editrice, Roma, 1999.

Enrico Malato a nápolyi egyetem professzora, s a jelenleg aktív olasz Dante-kutatók közt egyik legnagyobb tekintély, mindenütt felbukkanó hivatkozási pont. Nardi, Sapegno, Contini, Bosco, Petrocchi eltávoztával Malato az újabb dantológus generáció kiemelkedő képviselője.

Ez a kötete Dante-monográfia, amely a hagyományok és a szükségszerűségnek megfelelően foglalkozik Dante korával, Dante Firenzéjének történetével (s Dante Firenzéje a Cacciaguidával kezdődik!), az életrajzzal, az életmű egyes állomásaival, és – több szempont szerint – a *Komédiával*. Minden résznél jelzi a klasszikus nagymonográfiák, s kiváltképp Petrocchi műveinek tükrében, mi változott azóta, milyen új eredmények születtek a Dante-kutatásban, s ezek mennyiben változtatják vagy árnyalják a Dante-képet, különösképpen az *opus magnum* értelmezését.

Az életrajzot illetően Malato Petrocchinál erőteljesebben kérdőjelezi meg egy párizsi út valószínűségét; ugyanakkor az eddigi többségi véleménnyel szemben több érvt is felsorakoztat az ún. Ylaro-levelé hitelessége mellett. Ebben szerepel ugyanis a „hegyeken túli” utazás terve, és Malato szerint ezek a hegyek nem az Alpok, hanem az Appenninek: s az azokon való átkelés időben is, helyben is beleillene Dante biográfiájának dokumentált tényei közé.

A biográfia és az életmű vonatkozásában egyaránt meghatározó tényező, Guido Cavalcanti, a XIII. század Dante mellett legnagyobb lírai költőjével való barátság – szembefordulás – szakítás történetét, utóbbinak okait elemző fejezet új eredményeket, új hangsúlyokat mutat fel és összegez. Contini *Cavalcanti in Dante* című, alappreferenciának számító tanulmányához képest új érveket vonultat fel a filozófiai, irodalmi, szerelem-elméleti nézetek eltérése, illetve ellentétes volta miatti szakítás valószínűsége mellett. Az „első barától”, aki egyben pártfogója is volt, elméleti, elvi, politikai okok miatt távolodott el Dante, s az őtöle. Malato valószínűsíti, hogy a „Donna me prega” kezdetű, évszázadokon át vitatott eszméiségű, nagy doktrinális canzone válasza a Dante *Vita nuova*jában kifejtett szerlemlétfogásra, s azzal diametraliter ellentétes (az

értelem sohasem uralkodhat a szerelmen, sőt az értelemben nincs is helye másnak, mint a hölgy ideálképének; a szerelem a Mars sötétségével generálja a lélekben a szenvedélyt, amely természeténél fogva válik féktelenné, s a személyiséget kormányzó értelem halálát, egyúttal az embernek embervoltában bekövetkező halálát is okozza: élesebb kontrasztot már nem is alkothatna a *Vita nuova* világával).

A „Naponta számtalanszor fölkereslek” kezdetű, Dantéhoz intézett szonettel kapcsolatban Malato teljesen elfogadja De Robertis nézetét, amely szerint a szonettben beszélő személy nem Guido, hanem Ámor, aki „igen alantasnak” találja Dante gondolkodását, de korholása mellett érzékelteti, hogy az „első barát” mindezek ellenére is ragaszkodna az ifjú és zseniális költőtárhoz.

A *Pokol X.* énekének nevezetes epizódjában Guidónak az eretnekek körében bűnhődő atyja Dante mellett keresi fiát, aki „fennkölt szelleme” (altezza d'ingegno) révén szintén méltó volna, hogy élve járhasa a túlvilágot (s ne feledjük, hogy ezt a költő Dante mondja). Dante híres válasza a *Komédia* egyik legtöbbit vitatott helye: „Nem a magam érdemből/erejével jövök: az vezérel erre, akit/akihez tértemet Guidó tán megvetete”. Grammatikai, filológiai, hermeneutikai vélemények csaptak össze abban a tekintetben, hogy kit vetett meg Guido? Vergiliust, aki vezérel, vagy Beatricét, akihez vezérel? (Mindkettőt természetesen a két alak összetett allegorikus jelentése szerint.) Malato a Vergilius-változat mellett tör lándzsát, hiszen Vergilius az értelem, amelyet Guido a „Donna me prega” tanúsága szerint „megvetett” a szerelemfilozófiában. Malato még Contininál is erőteljesebben húzza alá Guido konstans jelenlétét, illetve ékesszóló távollétét a dantei életműben.

Continival ellentétben azonban vitatja és igen kétesnek tartja Dante szerzőségét az *Il Fiore* című Rózsaregény-parafrázissal kapcsolatban. A *Virág* stílárán, gondolatilag és kronológiailag egyaránt „kilóg” az életműből (e kérdésben Malatóval értek egyet).

Malato *Komédia*-elemzése jóval több helyet érdemelne (s magában a monográfiában sem fért volna el mindaz, amit Malato e témában leírt vagy elmondott másutt). Itt csak annyit említenék, hogy a „poéta vagy proféta”, látomás vagy költői fikció vitatott kérdéskörében Malato nem

vonja kétségbe a *Komédia* prófécia-voltát, és a látomás mint tapasztalatilag megélt valóság megjelenítésének erejét. Tétélezésében megerősítik Gorni kutatásai, aki a Dániel könyvében említett, évekre átszámított napok tükrében Dante és Beatrice életének adataira épülő, krisztológiai jellegű utalásokat fedez fel. A személyes küldetésre, a Költemény szakralitására, a Szentírás sarkalatos eseményeivel való analógiákra számos explicit utalást találunk a dantei műben. Az új kutatások tükrében ezek, valamint az implicit utalások száma bővülni látszik, jelentésük köre szélesedik és mélységében is rétegződik. A *költő* és a *látnok-prófeta* kapcsolatrendszerének lényegi összetevőire Malato kevesebbet utal: a kérdésnek persze hatalmas szakirodalma van, de monográfia-szinten is megemlíthető lett volna – véleményem szerint –, hogy a *Purgatórium* Statius-énekeiben (XXI–XXV) a krisztológiai utalások sűrűsödnek – *költőkkel* kapcsolatban, akik egymással mintegy szellemi leszámazási kapcsolatban vannak (Vergilius-Statius és Vergilius-Dante). Az sem véletlen, hogy az emberi test és lélek embriónális kialakulásáról éppen Statius – a Vergilius hatására költővé és (fiktív) keresztényé lett, immár megtisztult lélek – beszél. Malato másutt ugyanis foglalkozott a kérdéssel, de itt nem beszél róla.

Malato műve filológiaiag is kifogástalan, különösen a Dante műveltségére és annak forrásaira vonatkozó jelezet a lehető legnagyobb pontossággal igyekszik Dante olvasmányainak körét meghatározni, s azt is, mit ismerhetett közvetlenül, mit idézve, töredékesen vagy compendiálisan. A mások és a saját kutatásainak megbízható, a lehetőségek szerinti legpontosabb összefoglalását kapjuk, amely megbízható referencia-alapot jelent.

Malato a Dante-monográfiában alaposan, részletgazdagon, mégis tömören fejt ki véleményét, tájékoztat a kutatások mai állásáról, megerősít bizonyos hagyományos álláspontokat ott, ahol ez indokolt. Hatalmas anyagának olyan struktúrát ad, ami a „statikus” Dante-monográfia-típustól eltér. Valahogy szinte mindenhol azt találja benne az olvasó-kutató, amire ma szüksége van. Malato könyve azonban a Dante-kutatás egészét tekintve is érvényes alapmű. Italianisták számára kötelező, egyéb humán diszciplínák művelői számára erősen ajánlott.

KIRÁLY ERZSÉBET

Ruedi Imbach: *Dante, la philosophie et les laics*. Editions Universitaires de Fribourg Suisse, Editions du Cerf Paris 1996.

Ma egyre inkább úgy látjuk, hogy Dante filozófiai jelentőségének kérdésében Benedetto Croceval és a filozófiatörténészek többségével ellentétben Bruno Nardinak volt igaza, aki szerint Dantét tiszteletre méltó hely illeti meg a középkori filozófia képviselői között. „Dante filozófiai értelmezése szempontjából – jelenti ki itt tárgyalt könyvében Ruedi Imbach is – B. Nardi munkái maradnak a referencia-pont.” (130.) Abban, hogy ez a felismerés tért hódít, nagy szerepet játszik a svájci freiburgi egyetemen működő Ruedi Imbach, aki az általa vezetett munkacsoporttal az egész középkori filozófia kutatását is új alapokra kívánja helyezni. Ebbe a programba illeszkedik Dante filozófiai műveinek lenyűgöző kritikai apparátussal felszerelt, német–latin nyelvű kiadása, mely az ő irányítása alatt valósult meg. Ugyancsak ennek a programnak a keretében, a középkori filozófiába való bevezetést szolgáló sorozat első köteteként jelent meg Dante, a filozófia és a laikusok kapcsolatáról szóló könyve. Imbach ez utóbbi könyvében abból indul ki, hogy a legnagyobb szaktekinetélyek is a középkori filozófia leszűkített felfogását képviselik, amennyiben kutatásaikat a kor intézményes keretei között működő hivatásos teológusok és filozófusok munkáira, a skolasztikus, vagyis az iskolai tudás dokumentumaira korlátozzák. Ezzel szemben a középkor gondolkodástörténetének vizsgálatában is fel kell tenni a szociológiai kérdést: ki kinek a számára ír filozófiai szövegeket? A szerzők társadalmi helyzete és közönségükkel való viszonya jelentős mértékben összefügg a klerikusok és laikusok közti különbségtétellel. Ebben a dimenzióban merül fel legélesebben az a probléma, hogy milyen viszony van egy szöveg filozófiai jellege, valamint társadalmi és politikai funkciója közt. Imbach egyik legfontosabb tétele abban foglalható össze, hogy a filozófiai diskurzus címzettjének és közönségének az a fajta radikális megváltozása, melyről a *Convivio* tanúskodik, „nem hagyhatja érintetlenül a filozófia tartalmát”, (*Dante, la philosophie et les laics*, 137.) vagyis messze túlmegy azon, hogy egyszerűen egy új publikum számára közvetítse az iskolai tudást.

(Imbach a *Convivio* profétikus, egy újfajta tudás eljövételét hirdető soraihoz fűzi kommentárját: „Ez lesz az új világosság, az új nap, amely felragyog ott, ahol a régi lenyugszik, és világotlani fog mindazoknak, akik sötétségben és tudatlanságban vannak a megszokott nap miatt, amely nekik nem fénylik.” *Vendégség*, I. xiii. Ford. Szabó Mihály. in: *Dante Összes Művei Szerk.* Kardos Tibor, Magyar Helikon, Bp. 1962. 182.)

„Ahhoz tehát – olvashatjuk a Dante filozófiai műveire írt előszavában is –, hogy érzékeljük Danténak a középkori filozófia fejlődéséhez való hozzájárulását, felül kell vizsgálnunk azokat a hagyományos történeti kategóriákat, melyekkel a múlt gondolkodóit megítéljük.” (Ruedi Imbach, Vorrede. in: *Dante Alighieri, Philosophische Werke*. Bd. 1. Das Schreiben an Cangrande della Scala, XI. A könyvészeti adatokat lásd a kötetről szóló előbbi recenzióban. – *A szerk.*) Vagyis nem elégedhetünk meg a filozófiai szöveg valamilyen előzetesen eldöntött kritériumaival, hanem – magának a „filozófia” fogalmának a történetiségét elfogadva – azt is figyelembe kell vennünk, hogy adott történeti kontextusban mi számított – ki mit tartott – filozófiának. E megközelítés fényében újszerűen ítélni lehet meg az a vita, hogy Dante mennyiben volt filozófus, vagy hogy az *Isteni színjáték* mennyiben tekinthető filozófiai vagy teológiai szövegnek is egyben. Az utóbbiról ezt olvashatjuk: „A *Komédia* száz éneke filozófiai és teológiai summát alkot, melyet laikus írt laikusok számára, »a bűnös világ javára.«” („megírni bűnös világod javára”. *Purg.* XXXII. 104. Babiits Mihály fordítása. / „In pro del mondo che mal vive”. *Purg.* XXXII. 103./ *Dante, la philosophie et les laics*, 141.)

Értelmét veszti tehát a Dante filozófus voltáról folytatott vita. A filozófia fogalmának javasolt értelmezése szerint Dante filozófus, ahogyan a *Komédia* is olvasható filozófiai szöveggént. (Jól tudjuk, Dante annak szánta. A számtalan tanúságtétel közül hadd hivatkozzunk itt a XIII. levélre, mely a *Színjátékot* egészében és részleteiben a filozófia egyik ágához, „a gyakorlati erkölcsstanhoz, avagy etikához” sorolja. / *Can Grande della Scala úrnak, ford. Mezey László. Dante Összes Művei*, 511./) Sőt, azt a tételt, hogy a szöveg címzettjének kiválasztása magát a filozó-

fiai tartalmat érinti, éppen Dante igazolja leginkább. „Példája – jelenti ki Imbach – kivételes módon mutatja meg, hogyan alakul át a filozófia, amikor laikus közegben művelik.” (*Dante, la philosophie et les laics*, 131.)

A filozófiai tartalomnak a laikus helyzetből következő átalakulását jól példázza a *Convivio* tudományfelosztása, melynek során Dante az egyes tudományokat, illetve a filozófia különböző részeit az égi körökkel hasonlítja össze, s az erkölcsfilozófiát a Kristályeghez rendeli: „[...] az Erkölcsfilozófia megszűnésével a többi tudomány is rejtve maradna bizonyos ideig, nem volna a boldog életéről szóló mű, s hiába lennének az elődöktől írt tudományos művek. Nagyön is nyilvánvaló ezért, hogy ez az ég hasonló az Erkölcsfilozófiához.” (*Vendégség*, II. xiv. *Dante Összes Művei*, 215. Feltűnő párhuzamot mutat ezzel a XIII. levél előbb idézett helye: „A filozófiának az az ága, mely szerint az egészben és részeiben eligazodunk, a gyakorlati erkölcsstan, avagy etika. Nem az elméletre, hanem a cselekvésre van irányozva az egész mű. Mert ha egyik-másik helyén vagy részletében még az elméleti vonatkozásokról tárgyalunk is, ez nem az elmélet kedvéért van, hanem az erkölcsi cselekvés érdekében.” uo.) A szöveg, mint látjuk, a tudományok új hierarchiáját javasolja. Miközben teljesen arisztotelianus logikát követ, az „első filozófia” funkcióját Arisztotelésszel szöges ellentétben a metafizikáról a morálfilozófiára ruházza át, s kimondja a gyakorlati ész primátusát. Imbach ezt a helyet a következőképpen kommentálja: „Vitathatatlan, hogy a filozófia tervrajzában ez az átalakítása, mely a gyakorlati ész elsőbbségében kulminál, közvetlenül összefügg azzal a funkcióval, melyet Dante a filozófiának tulajdonít: miután a laikus közönségnek van szánva, elsősorban az embereket kell segítenie abban, hogy emberhez méltó életet éljenek [...]” (*Dante, la philosophie et les laics*, 138.)

Míndez persze nem dönti el, hogy jelentős filozófus-e Dante. Imbach úgy válaszol, hogy bár „a filozófiatörténetek nem értékelik valós értékének megfelelően Dante hozzájárulását a gondolkodás történetéhez”, a költő „azt jelenős módon gazdagította”, (i. m. 173.) s ez szintén laikus helyzetével függ össze. A költő legnagyobb újítása abban áll, hogy abszolút eredeti módon

értelmezte az arisztotelészi hagyomány két alapvető antropológiai tanítását: az ember racionális állatként és politikai állatként való felfogását. „Dante – szögezi le Imbach – nem tett kevesebbet, mint hogy feltalálta az emberi értelem szociális és politikai elméletét.” (i. m. 189.)

Ebben – Imbach szerint – az is segítette, hogy magáévá tette az arisztotelészi hagyomány leg-radikálisabb változatát, a latin averroizmust. Dante averroizmusa mellett, amely körül régen folyik a vita, Bruno Nardi érvelt a leghatásosabban, ő azonban egy olyan pályaképet rajzolt, amely szerint a *Convivio* és a *De Monarchia* radikális averroista gondolatokat visszhangzó Dantéja az *Isteni Színjáték*ban háttérbe szorul. Imbach nem lát okot: e pályakép elfogadására, s kijelenti: Dante sohasem „tagadta meg” korábbi nézeteit. Különbön azt a sokat vitatott kérdést sem tudnánk megválaszolni, hogy hogyan helyezhette Brabanti Sigert a *Paradicsomba*. „Elhagyhatjuk – szögezi le – annak az intellektuális fejlődésnek a gondolatát, mely a radikális filozófiálás első szakaszától a vallásos és ortodox gondolkodáshoz vezette volna vissza Dantét [...]. Dante mély vallási meggyőződése – melyről a *Komédia* minden oldala tanúskodik – nem összeegyeztethetetlen egy olyan filozófia eszméjével, mely a tiszta ész határain belül marad.” (i. m. 148.)

Dante filozófiájának eredetiségét Imbach a fentiekben túl még két kérdéssel kapcsolatban tárgyalja: először is kitér, nyelvfilozófiai síkon, Ádám nyelvének problémájára (*Par*, XXVI.), majd pedig felveti a filozófus figurájának kérdését, melyre az Odüsszeusz-epizód (*Pok*, XXVI.) fényében keresi a választ. Az epizód számos értelmezője közül azokhoz csatlakozik, akik Odüsszeuszban Dante önarcképét látják, de kifejti, hogy a görög hős Dantének, a racionalista filozófusnak a vonásait hordozza.

KELEMEN JÁNOS

Dante Alighieri, *Philosophische Werke*, hrsg von Ruedi Imbach. Bd. 1. *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, übersetzt, eingeleitet u. kommentiert von Thomas Ricklin, mit einer Vorrede von R. Imbach. Felix Meiner Verl., Hamburg, 1993. (*Philosophische Bibliothek* 463) Bd. 2. *Abhandlung über das Wasser und die Erde*, übersetzt, eingeleitet u. kommentiert von Dominik Perler. Felix Meiner Verl., Hamburg, 1994. (*Philosophische Bibliothek* 464).

Dante filozófiai műveinek kiadásával Imbach azt a hármas célt tűzte maga elé, hogy megkönnyítse az Isteni Színjáték filozófiai előfeltevéseinek megértését; hozzájáruljon annak a képnek a felülvizsgálatához, melyet az erősen a skolasztikus filozófiára orientálódó történetírás a középkori gondolkodásról alkotott; s bemutassa annak a középkori értelmiséginek a szellemi arculatát, aki „az iskolai tudást laikusként egy szélesebb közönség számára akarta közvetíteni, s eljárását sajátmaga is reflektáltan átgondolta”. (Ruedi Imbach, Vorrede. in: *Dante Alighieri, Philosophische Werke*. Bd. 1. *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, XIII.)

A kiadás, melynek első két kötetére (a Cangrande della Scalának szóló levelet, valamint a „Vita a vízről és a földről” c. értekezést tartalmazó kötetre) az alábbiakban külön is kitérünk, eleget tesz mindhárom kívánalomnak. Az alaposág külső jegyeiről csak annyit, hogy míg a Cangrande della Scalának írt levél (vagyis a XIII. epistola) latin és német nyelvű szövege a kötetben együttesen 33 oldalt tesz ki, addig Thomas Ricklin bevezető tanulmánya több mint 70, kommentárjai pedig majdnem 200 oldalt foglalnak el.

Mindkét szöveggel kapcsolatban voltak és vannak attribúciós viták, így az egyes kötetek gondozóinak nyilvánvaló feladata volt, hogy állást foglaljanak a szerzőség kérdésében. Thomas Ricklin a XIII. levél, Dominik Perler pedig a vízről és a földről szóló értekezés esetében nagy

gonddal gyűjti össze és csiszolja tovább mindazokat az érveket, melyek alapján e szövegeket megnyugtatóan Danténak lehet tulajdonítani.

A XIII. levél esetében külön problémát jelent a szöveg egységének és műfajának a kérdése. Ricklin álláspontja az, hogy bár az 1–13, valamint a 14–90. paragrafus világosan elválik egymástól. (Ellentétben a magyar és általában egy sor, közkezen forgó népszerű kiadással, a XIII. levelet a kritikai irodalom, így az Imbach-féle kiadás is, 90 paragrafusra tagolja, s ennek megfelelően építi fel a kommentárokat.) A levél tartalmi egységéhez, valamint ahhoz, hogy azonos kéztől – mégpedig Dante kezétől – származik, nem fér kétség. Ugyanakkor az epistola műfajának, amelynek kritériumaival a kommentátor rendre összeveti a szöveget, az írás csak részben felel meg, hiszen a kommentár és a „bevezetés” irodalmi műfajának jegyeit szintén magán viseli (már Filippo Villani is „bevezetés-jellegű” műnek tekintette, s ennek jelzésére alkotta meg az *introductionum* terminust). A XIII. levél tehát „elsősorban nem levélként értelmezendő, hanem a Paradicsom első énekébe való, Verona hercegének ajánlott bevezető írásként”. (Thomas Ricklin, *Einleitung*, in: Dante Alighieri, *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, XXVI.)

A levél bevezetesként és kommentárként való olvasására természetesen nem a kifejezetten episztoláris paragrafusok adnak lehetőséget, hanem az un. *lectio*-rész, ezen belül az *accessus* és az *expositio littere*. Ebből a perspektívából nézve Dante, saját művének magyarázójaként, többszörös határsértést követ el: egyrészt olyan műfaj területére téved, melynek művelői csak autoritív szövegekkel foglalkozhatnak, és kifejezetten az egyetemi tantestületekhez tartozók köréből kerülhetnek ki; másrészt nincs tekintettel a *scriptor*, a *compiler*, a *commentator* és az auctor szerepe közötti különbségre. Ez egyébként nem újdonság, s megerősíti, hogy a levél Dantétól származik, aki más műveiben – a *Vita Nuova*-ban, a *Convivio*-ban, de tegyük hozzá, sokszor az *Isteni Színijáték*-ban is – hasonlóképpen megszegi a szabályt, és „commentatoraként lép fel saját művének, melynek auctor”. „Úgy látszik – teszi hozzá Ricklin, ezzel egy rendkívül fontos történeti tényt állapítva meg – Dante az első literátus, aki saját költői művének átfogó kom-

mentálására és értelmezésére vállalkozik.” (i. m. XLII.)

A XIII. levélnek tartalmilag talán legfontosabb mozzanatát alkotja a szövegek különböző értelmezési lehetőségeire, ezen belül az allegorikus jelentésre történő utalás. (*Can Grande della Scala úrnak*, 508–509.) Ismeretes, hogy a *Convivio* ama jól ismert helyével együtt, ahol világos kifejtést nyer a „négy értelem elmélete”, (*Vendégség*, II. i. 185.) ez az utalás minden Dante-exegézisnek egyik sarkpontját alkotja. Ricklin úgy véli, a két szóban forgó hely nem ugyanazt mondja, s hogy a *Can Grandénak* szóló írásban a költő homályban hagyja, méghozzá szándékosan hagyja homályban, hogy milyen kapcsolatot tételez fel az allegorikus, a morális és az anagogikus értelem között (hogy különböző értelmekre vagy pedig ugyanannak az értelemnek különböző megnevezéseire gondol-e). Ez a homályosság a felelős – s itt jutunk el a kommentár egyik legsúlyosabb állításához – azért a kritikai irodalomban elterjedt nézetért, hogy Dante a négyféle értelmezési lehetőségre történő hivatkozással párhuzamba állította az *Isteni Színijáték* és a *Szentírás* szövegét, s ezzel az előbbit a neki tulajdonított autoritás-igény szempontjából is az utóbbinak a szintjére emelte. Ricklin szerint Danténak nem állt ilyesmi a szándékában: „a történeti Dante nem helyezte művét a kereszténység szent könyvével egy és ugyanazon szintre”, bár – mint hozzáfűzi – a „Cangrandénak szóló írás szerzője nem teljesen véten a dantológusok inkriminált tévedésében.” (Thomas Ricklin, *Einleitung*, in: Dante Alighieri, *Das Schreiben an Cangrande della Scala*, LI.)

Nem hihetjük, hogy a vitatott kérdésben ez lenne az utolsó szó, mindenesetre az *Isteni Színijáték* szövege mögötti *intentio auctoris* azonosítására irányuló kísérletekben esztúli komoly súllyal fog latba esni.

Kétségtelen, hogy a XIII. levél egy önmagát magisteri szereppel felruházó szerzőnek – vagy ahogyan Ricklin tanulmányának egyik fejezetcíme mondja, Danténak a magisternek – az írása. Ugyanez elmondható a költő utolsóéleti életében született disputációról, a *Questio de aqua et terra* c. természetfilozófiai értekezésről, melyről először 1358-ban tett említést Pietro Alighieri, a *Pokol XXXIV*, 121–126-hoz fűzött kommentárjában, ahol Lucifer bukásáról van szó:

„Ez oldalon bukott az égből ő le; / s a kontinens, mely előbb itt terült el, / féltében tenger alá bújt előre, / és a mi féltékénkre menekült fel; / s ami maradt, tán őt kerülni hagyta, / üreggée helyet, és hegynek ült fel.” (Babits Mihály fordítása)

A Pokolnak ez a helye a föld és a víz egymáshoz viszonyított helyzetét magyarázza, valamint azt, hogy a déli féltéken miért van (a Purgatórium hegyének kivételével) csak víz, s az északin miért van a szárazföld a víz fölött. A magyarázatot itt szemléltethetően egy olyan fantasztikus egyedi eseményre (Lucifer zuhanására) történő hivatkozás szolgáltatja, mely a teremtéstörténeti elbeszélésbe ágyazódik. Ugyanezzel a kérdéssel foglalkozik a *Questio* is. Azt a tézist védelmezi, hogy a föld magasabban helyezkedik el a víznél, s erre az előzótól teljesen különböző, természeti okokra hivatkozó racionális magyarázatot ad. Már Pietro Alighieri is megjegyezte, hogy a Pokol teremtéstörténeti magyarázatát átvitt költői értelemben (*ficta et transumptive loquendo*) kell vennünk, míg a *Questio* természetfilozófiai érvelése „az igazságnak és a természetes észnek” (ad veritatem et naturalem rationem) felel meg.

Mennyire ellentétes, illetve mennyire békíthető ki ez a két megközelítés, a „*ficta loquendo*” és az „ad naturalem rationem”? A kérdés persze összefügg az attribúciós problémával, hiszen amennyiben a két magyarázat összeegyeztethetetlen egymással, akkor ebből könnyen arra lehet következtetni, hogy – mint annak idején Bruno Nardi vélte – a *Questio* hamisítvány, s valaki másnak a műve. (Bruno Nardi, *La caduta di Lucifero e l'autenticità della „Questio de aqua et terra”*. Società Editrice Internazionale, Torino 1959.) Dominik Perler kommentárjában igyekszik kimutatni, hogy nincs szó kibékíthetlenségről. Eltekintve attól, hogy műfaji hovatarozásuk folytán más szabályok érvényesek a két szövegre, a bennük található magyarázati modellek már csak azért sincsenek egymással feltétlenül ellentmondásban, mert el lehet képzelni, hogy a természet univerzális rendje a teremtés egyedi eseményének a következménye. Vagyis – ahogyan Perler fogalmaz – „a teológiai és filozófiai perspektíva mindaddig nem zárja ki egymást, ameddig feltesszük, hogy a teremtés aktusa szükségszerűen megteremtí annak a feltételét, hogy létrejöjjön a természeti rend, ame-

lyet racionális, természetfilozófiai módszerekkel vizsgálhatunk.” (Dominik Perler, *Einleitung*. in: Dante Alighieri, *Abhandlung über das Wasser und die Erde*, XXIV.) A kommentár ebben a perspektívában világítja meg, hogy az észnek, a természetnek és a filozófiának milyen fogalmával dolgozik Dante, aki annak a tételnek a védelmével, hogy a föld magasabban van, mint a víz, Michael Scottoz, Roger Baconhoz, Albertus Magnushoz és Aegidius Romanushoz csatlakozik, miközben messzemenően figyelembe veszi az ellentétes véleményeket is. Mindez azt mutatja, hogy „a *Questio* konkrét szövegekkel vagy partnerekkel való vitából született, s hogy a XIII. század vitakontextusába illeszkedik.” (i. m. LIX.) Hangsúlyozandó: a XIII. századi kontextusba, vagyis úgy látszik, hogy Dante a kérdés korabeli állását, melyen már érződik az 1320 körüli évek küszöbönálló természetfilozófiai forradalmának előszele, nem ismeri. Ami azt jelenti, hogy felkészültsége ugyan professzionális szintű volt, de tájékozottsága nem volt up to date.

Danténak a *Questio*ban nyújtott különleges teljesítményét Perler végülis abban látja, hogy a költő „eredeti módon kapcsolt össze különböző hagyományokat, s ez által új belátásokhoz jutott.” Ehhez hozzáteszi: „a *Questio* fölébe emelkedik a tisztára kompilációkat tartalmazó munkáknak, s önálló, eredeti írásnak mutatkozik.” (i. m. LXII.) Ezt az értékelést, melyet Perler kritikai bevezetése és magyarázatainak sora meggyőzően támaszt alá, el kell fogadnunk. Természetfilozófiai értekezésének fényében is azt kell mondanunk: Dante laikus filozófus volt, de nem volt dilettáns.

KELEMEN JÁNOS

Zygmunt G. Barański: *Sole nuovo, luce nuova*, Edizioni Scriptorium, Torino, 1996.; Zygmunt G. Barański: *Dante e i segni, Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Luigi Editore, Napoli, 2000.

Barański a nyolcvanas évektől a kilencvenes évek elejéig írott Dante tanulmányait jelentette meg az *Új nap, új világosság* című kötetben. A cím a *Vendégség* profétikus hendiadisának megfordítása, amely eredeti szövegében „az új világosság, az

új nap"-ban (*Vendégség*, I. XIII.) a „vulgáris vagy/és a dantei kommentár”-ra utal. (*Sole nuovo*, i. m. 54.) A tanulmányok kristálytisztá logikával, érthető stílusban, szinte olvasmányosan hozzák elének a középkor összefüggés-rendszerén belül a szintézis-teremtő költő-gondolkodót.

Három csomópont körül vizsgálja a műveket, a kísérletezés, az emlékezet és a szerkezet szempontjából. Dante kísérletezésének legmagasabb szintje a *Komédiában* nyilvánul meg: hagyomány és újítás, az „enciklopédikus kísérlet” egységében, a belső egymásrautalások rendszerében. Barański a *Komédiát* egyaránt tekinti stílárius, valamint etikai, teológiai, nyelvi rendszernek. – Értelmezésében Dante belülről újítja meg a műfajt: eltér ugyan elődeitől, de a konvenciókat sem utasítja el.

A dantei komédia igen tág regiszterében a költő Dante kora kultúrájának megfelelően a pluralizmus egységét, stílusok és műfajok rendszerét matematikailag harmónikus strukturában alkotja meg. Példája a *Deus artifex*: a költészet közege a tudást közvetíti, így a költői alkotás az isteni teremtéssel, a teremtéssel mint „könyvvel” analóg. Dante műve az égből ered. A *Komédia* szumma, a komikus a „stille medio” segítségével képes mindent egybefoglalni: magával az irodalommal egyenlő. Barański a fentiekhez képest csak nagyon érintőlegesen tekinti Dante kapcsolódását a római komédia-szerzőkhöz. A kritikus nemcsak a műben, hanem Dante nyelvvezetésében is a pluralizmus egységét kutatja, a nyelv és az etika összefüggéseiben világítja meg a Szentírás tradicionális nyelvvezetével való rokon vonásokat. A kötet harmadik egysége tág teret szentel az *A nép nyelvén való ékesszólásról* első kilenc fejezetének, kiemelve a *Komédiával* való belső összefüggéseket, valamint a Biblia hatását a műre, a *sermo humilis* mintát, nyelv és etika kapcsolatát.

Az általános témák mellett lekturák is helyet kaptak a kötetben: az „*Igaz van kettő*” (*Pokol* VI. 73.) a csodálatos és a komikus, a monstrum és a csoda kapcsolatát vizsgálja. A *Purgatórium* XXVII. énekében a dantei önreflexiót hangsúlyozza. Az utolsó fejezet az utazás állomásaira reflektál, ezeknek az álmokkal való összefüggéseire és – Szent Ágostontól kezdve – az álmok középkori felfogására. Elemzéseiben a *Komédia* belső utalásrendszerére is figyelemmel van. A függelékben a *Fioréről* írott korábbi tanulmány bővített változata jelent meg.

Ahogy az *Új nap, új világosság* című kötetében korábbi kutatását, a *Komédia* műfajának kérdéseit vitte tovább, úgy a *Dante és a jelek – Tanulmányok Dante Alighieri intellektuális történetéhez*, (*Dante e i segni*, i. m.) című 2000. decemberében megjelent kötetben is előző gondolatmenetét mélyíti el.

„A tanulmányok célja Dante ideológiai preferenciáinak feltárása a XIII. század második és a XIV. század első felére olyannyira jellemző, a filozófusok, teológusok és exegeták által folytatott intellektuális disputák összefüggéseiben.” A tanulmányok központi magva, hogy „Dante lényegesen közelebb érezte magát a szimbolikus-exegetikus, mint a filozófiai-rationális hagyományokhoz, amelyeknek „logikai” rendszerét gyakran illetik bírálattal.” (*Dante e i segni*, 2.) Az isteni jelekben „nem csupán intellektuális reflexióihoz talált iránymutatást, hanem a *Komédia* alapjául szolgáló egyes poétikai formákhoz is.” (i. m.) A középkori szimbolizmus mélyreható vizsgálatán keresztül a szerző meg kívánja változtatni a hagyományos Dante-képet, amely szerint a költő külön válik a gondolkodótól.

Barański a *szimbolizmus* és a *szemiotika* fogalmakat használja a középkori terminológia sokféleségének egységesítésére. Véleménye szerint a mai kritika téved, amikor Dantét közülünk valólnak, korunk költő-gondolkodójának tünteti fel, nem pedig középkor-végi *clericus*nak, s éppen ezért a modern elkötelezett entellektüeltől vissza kellene térnünk a középkori *forma mentis*-hez, amely kultúráját elsősorban összegző művekből, enciklopédiákból, szummákból, retorikai kézikönyvekből merítette. (i. m. 9–13.) Különösen fontosnak tartja figyelembe venni Dante szövegek közötti utalásainak vitatkozó és töredékes voltát, hiszen ismeretei gyakran antológikus szöveg-részletekből, és nem teljes művekből táplálkoztak, mint például Terentius esetében is. (ld. még *Essays on Dante and „genre”*, Supplement to *The Italianist*, Number 15, 1995, szerk. Z. Barański.) Azonban még olyankor is óvatosnak kell lennünk, amikor maradéktalanul ismerte a műveket, mint az *Aeneist*, a *Metamorphosest*, Szent Ágoston *Vallomásait*, az arisztotelészi *De caelot*, a *Roman de la Rose*-t, stb.-t, hiszen akkoriban ezek különféle változatokban cirkuláltak. Barański meggyőző bizonyítékokat tud arra nézve, hogy a középkori szerző maga is számot

vetett annak valószínűségével, hogy saját műve hasonló sorsra jut. Véleménye szerint Dante feltehetőleg éppen ennek elkerülése végett talált művéhez zárt versformát.

Az arisztotelési hatást Barański rendkívül összetett, bonyolult kérdésként értékeli, s éppen ezért a középkori viták, disputák, szellemi csatározások összefüggéseiben vizsgálja. Dante – különleges képességének köszönhetően – különböző gondolkodók egymásnak ellentmondó műveit hozza egységbe. „Danténál Aquinói Szent Tamás békében él Sigierivel, Avicenna egyetért Albertus Magnus-szal.” (*Dante e i segni*, 25.)

Barański a korábbi kutatások eredményeinek ismeretében erőteljes hangsúlyt fektet Danténak a neoplatonizmussal, az ágostoni hagyományokkal és a misztikusokkal való kapcsolatára. Véleménye szerint a kutatók az eddigiekben nem szenteltek kellő figyelmet annak, hogy a hét szabad művészet, az enciklopédizmus és a népi kultúra orális hagyományai is milyen jelentős mértékben hatottak a költő gondolkodására.

Olvasatában a művek a középkori „episztemológiák” történetére is következtetni engednek: egy bizonyos gnoszeológiai hierarchia bontakozik ki bennük. Némileg leegyszerűsítve három megkülönböztetést tesz: az első csoportba sorolja a lírai műveket, külön említi a *Vendégséget*, míg a harmadik csoportba helyezi a *Színjátékok* és a *Monarchiát*, ide sorolva az *Eclogákat* és a *Questiót* is. Mint írja, „Az arisztotelianus tanok által okozott középkori intellektuális válságban maguk a tudásformák is vita tárgyává váltak”. „Dante ebben a hatókörben helyezi el művét, pályája elején, majd végén a költészetnek tulajdonítja a gnoszeológiai elsőséget. A *Komédia* tehát a tudás többi diszciplinájához és a többi megismerési rendszerhez képest a maga »komikus« megjelenésében, szabad szintézisében, amely

nem rendelődik alá az enciklopédiák és a filozófiai szummák kategorikus és elkülönítő struktúráinak, a lehető leghatékonyabban, azaz »legrealisztikusabban« (ha egyáltalán szabad egy ilyen anakronisztikus terminust használnom a középkor kapcsán) egyeztetni össze a teremtett formáját és tartalmát, és éppen ezért a létező legszerencsésebb módon mutatja fel az istenivel való analógiát. Isten ezért is választott scribájául egy költő-exegetát és nem pedig egy »filozófust« vagy egy »teológust.«” (i. m. 35.) – Ebben a költő-exegetában jelenik meg Dante a gondolkodó. Ez a magyarázata, hogy bármennyire is fontos számára Arisztotelész, még fontosabb Szent Ágoston és a többi biblia-magyarázó, akik a tomita megközelítésektől eltérően, valamennyien az üdvözülés felé mutatják az utat.

Dante kapcsolatát a szimbolikus hagyományokkal és ezzel Isten kifejezhetetlenségét a kötet a *Paradicsom* döntő kérdésének tekinti. Barański szemiotikai megközelítésben értelmezi Beatrice útmutatását a „vándornak”, azt a missziót, hogy az „élők” érdekében *jelölje* isteni fogantatású szavait. (i. m. 75.) „Dante a költészetet, különösen saját költeményét a leghatékonyabb eszköznek tartotta a jelekbe burkolt isteni emanáció megragadására.” Mint a *Purgatórium* XXXIII. éneke is jelzi, „nélkülözhetetlen annak az episztemológiának követése és elismerése, amely a teremtett és Alkotója értelmének megragadásához (a középkori értelmiségi számára a két nagy misztérium) a legközelebb visz anélkül, hogy mellékvágányra terelő és reduktív doktrínákat hívna segítségül. A dantei univerzumban a jelek üdvözítenek vagy kárhozatba visznek: alapvetően fontos, hogy megtanuljuk a különböző szemiotikai rendek közötti különbséget.” (i. m. 76.)

FRIED ILONA



TARTALOM

Dante a XX. században

TANULMÁNYOK

KELEMEN JÁNOS: Dante a XX. században 163

Filológia, kritika, exegézis

- KARL VOSSLER és GIOVANNI GENTILE vitája: „Gondolat és költészet az *Isteni Színhátékban*” (Szilvássy Orsolya fordítása) 208
- BENEDETTO CROCE: A *Színháték* szerkezete és a költészet (Mátyus Norbert fordítása) 212
- GIUSEPPE UNGARETTI három előadása Dantéről (Rónaky Eszter fordítása) 223
- GIANFRANCO CONTINI: Dante-értelmezés (Ördögh Éva fordítása) 228
- UMBERTO ECO: A XIII. levél, a középkori allegorizmus, a modern szimbolizmus (Sz. Márton Ibolya fordítása) 263
- MAURIZIO PALMA DI CESNOLA: „*isti qui nunc*”, a *Monarchia* és az 1314-es császárválasztás (Dávid Kinga fordítása) 273
- PÁL JÓZSEF: *Imago Dei*. Számok, szimbólumok, metaforák a Teremtő képe ábrázolásában 294
- LUIGI TASSONI: Dante csendjei (Fülöp Nóra fordítása) 308

Lectura Dantis: Pokol XXVI.

- BRUNO NARDI: Odüsszeusz tragédiája (Mátyus Norbert fordítása) 314
- GIORGIO PADOAN: A „szóban mester” Odüsszeusz és a tudás útjai. Egy hagyomány állomásai (Vergiliustól Dantéig) (Tekulics Judit fordítása) 321
- JOHN FRECCERO: Dante Odüsszeusza: az eposztól a regény felé (Mátyus Norbert fordítása) 351
- HOFFMANN BÉLA: Határon innen és túl. Az Ulyxes-monológ interpretációs kérdései 364

Recepció

- FRANCESCO PETRARCA: Giovanni Boccacciohoz, védekezés az irigykedők rágalmaival szemben (Mátyus Norbert fordítása) 379

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ: Benvenuto da Imola Comentuma és a magyarok	385
VÍGH ÉVA: Dante klasszicitása a klasszicizmus századaiban	396
SÁRKÓZY PÉTER: Babits Mihály Dante-fordításának korszerűsége	404

BIBLIOGRÁFIA 425

KÖNYVEK

JACQUES LE GOFF: La naissance du Purgatoire / HAJNÓCZI GÁBOR	429
GIANFRANCO CONTINI (szerk.): Il Fiore e Il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri / RÓNÁKY ESZTER	433
MARIA PIA POZZATO (szerk.): L'idea deforme – Interpretazioni esoteriche di Dante / SZ. MÁRTON IBOLYA	434
Dantes <i>Commedia</i> und die Dante-Rezeption des 14. Und 15. Jahrhunderts. in: Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance / SZILVÁSSY ORSOLYA	437
RACHEL JACOFF (szerk.): The Cambridge Companion to Dante / NAGY JÓZSEF	439
GIORGIO PETROCCHI: Vita di Dante / TOMBI BEÁTA	441
MARIA CORTI: Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico di Dante / TAKÁCS JÓZSEF	442
NICOLÀ GIRASOLI: Az első ég. Miért nem jelentette meg Dante a Paradicsomot? / HAJNÓCZI KRISTÓF	444
PÁL JÓZSEF: „Silány időből az örökkévalóba”. Az Isteni Szinjáték nyelvi és tipológiai szimbolizmusa / SZABÓ TIBOR	448
JOHN FRECCERO: Dante. The Poetics of Conversion / KIRÁLY ERZSÉBET	450
ENRICO MALATO: Dante / KIRÁLY ERZSÉBET	454
RUEDI IMBACH: Dante, la philosophie et les laics / KELEMEN JÁNOS	455
RUEDI IMBACH (szerk.): Dante Alighieri: Philosophische Werke / KELEMEN JÁNOS	457
ZYGMUNT G. BARAŃSKI: Sole nuovo, luce nuova; Zygmunt G. Barański: Dante e i segni – Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri / FRIED ILONA	459

INDICE

Dante nel Novecento

SAGGI

JÁNOS KELEMEN: Dante nel Novecento 163

Filologia, critica, esegesi

- Il dibattito tra KARL VOSSLER e GIOVANNI GENTILE: „Pensiero e poetica nella *Divina Commedia*“ (Trad. par *Orsolya Szilvássy*) 208
- BENEDETTO CROCE: La struttura della *Commedia* e la poesia (Trad. par *Norbert Mátyus*) 212
- Tre lezioni di GIUSEPPE UNGARETTI su Dante (Trad. par *Eszter Rónaky*) 223
- GIANFRANCO CONTINI: Interpretazione di Dante (Trad. par *Éva Órdög*) 228
- UMBERTO ECO: L'epistola XIII., l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno (Trad. par *Ibolya Sz. Márton*) 263
- MAURIZIO PALMA DI CESNOLA: „*Isti qui nunc*“, la *Monarchia* e l'elezione papale del 1314 (Trad. par *Kinga Dávid*) 273
- JÓZSEF PÁL: Imago Dei. Numeri, simboli, metafore nella rappresentazione dell'immagine del Creatore 294
- LUIGI TASSONI: I silenzi di Dante (Trad. par *Nóra Fülöp*) 308

Lectura Dantis: Inferno XXVI.

- BRUNO NARDI: La tragedia di Ulisse (Trad. par *Norbert Mátyus*) 314
- GIORGIO PADOAN: Ulisse „fandi fictor“ e le vie della sapienza. Momenti di una tradizione (da Virgilio a Dante) (Trad. par *Judit Tekulics*) 321
- JOHN FRECCERO: L'Ulisse di Dante: dall'epica al romanzo (Trad. par *Norbert Mátyus*) 351
- BÉLA HOFFMANN: Al di qua e al di là. I problemi interpretativi del monologo di Ulisse 364

Ricezione

- FRANCESCO PETRARCA: in: F. Petrarca: *Rerum Familiarium Libri XXI*, 15. Ad Iohannem de Certaldo, purgatio ab invidiis obiecte calumnie (Trad. par *Norbert Mátyus*) 379
- LÁSZLÓ SZÓRÉNYI: Il *Comentum* di Benvenuto da Imola e gli ungheresi 385
- ÉVA VIGH: Il classicismo di Dante nei secoli del classicismo 396
- PÉTER SÁRKÖZY: La modernità della traduzione di Mihály Babits della *Divina Commedia* 404

UNA BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE 425

RECENSIONI

CONTENTS

Dante in the 20th century

STUDIES

JÁNOS KELEMEN: Dante in the 20 th century	163
--	-----

Philology, critics, exegesis

The debate between KARL VOSSLER and GIOVANNI GENTILE: „Thought and poetry in the <i>Divine Comedy</i> ” (Translated by <i>Orsolya Szilvássy</i>)	208
BENEDETTO CROCE: The structure of the <i>Divine Comedy</i> and poetry (Translated by <i>Norbert Mátyus</i>)	212
GIUSEPPE UNGARETTI’s three lectures on Dante (Translated by <i>Eszter Rónaky</i>)	223
GIANFRANCO CONTINI: An interpretation of Dante (Translated by <i>Éva Ördög</i>)	228
UMBERTO ECO: The XIII. Epistle: medieval allegorism and modern symbolism (Translated by <i>Ibolya Sz. Márton</i>)	263
MAURIZIO PALMA DI CESNOLA: „ <i>Isti qui nunc</i> ”, the <i>Monarchy</i> and the imperial election of 1314 (Translated by <i>Kinga Dávid</i>)	273
JÓZSEF PÁL: <i>Imago Dei</i> . Numbers, symbols and metaphors in the representation of the image of the Creator	294
LUIGI TASSONI: The silences of Dante (Translated by <i>Nóra Fülöp</i>)	308

Lectura Dantis: Inferno XXVI.

BRUNO NARDI: the tragedy of Ulysses (Translated by <i>Norbert Mátyus</i>)	314
GIORGIO PADOAN: Ulysses „master of eloquence” and the routes of knowledge. Some stations of a tradition (from Virgil to Dante) (Translated by <i>Judit Tekulics</i>)	321
JOHN FRECCERO: Dante’s Ulysses: From Epic to Novel (Translated by <i>Norbert Mátyus</i>)	351
BÉLA HOFFMANN: Before and over the limit. Some problems related to the interpretations of the monologue of Ulysses	364

Reception

Francesco Petrarca: in: F. Petrarca: <i>Rerum Familiarium Libri XXI</i> , 15. Ad Iohannem de Certaldo, purgatio ab invidiis obiecte calumnie (Translated by <i>Norbert Mátyus</i>)	379
LÁSZLÓ SZÖRÉNYI: Benvenuto da Imola and the Hungarians	385
ÉVA VÍGH: The classicism of Dante in the centuries of classicism	396
PÉTER SÁRKÓZY: The modernity of Mihály Babits’ Hungarian translation of the <i>Divine Comedy</i>	404

AN ESSENTIAL BIBLIOGRAPHY	425
---------------------------	-----

REVIEWS

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962 vegyes tartalmú számok

1963.

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Bp., 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964.

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965.

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966.

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967.

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968.

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969.

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet–tömegkultúra–irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970.

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilsztika

1971.

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970.)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971.)

1972.

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3–4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

1973.

1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
- 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma

1974.

1. sz. Az AILC VII. Kongresszusa (Montreal, 1973.) anyagából
2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
- 3 – 4. sz. Modern poétika

1975.

1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
2. sz. Az újabb Délkelet-Európa kutatások
- 3 – 4. sz. Az európai romantika

1976.

1. sz. Szubkultúra és Underground
- 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?

1977.

1. sz. A retorika újjászületése
2. sz. A fejlődő országok irodalmáról (AILC VIII., Bp., 1976.)
3. sz. Irodalomelmélet–összehasonlító irodalom (Az AILC IX. Kongresszusa)
4. sz. A budai Egyetemi Nyomda (1777–1848) konferencia anyaga

1978.

- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
3. sz. Érték és társadalom
4. sz. Világirodalomtörténet

1979.

- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
3. sz. A jugoszláv népek irodalma
4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978.)

1980.

- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
- 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus

1981.

1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek – A regény fejlődése
- 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
4. sz. Irodalom és felvilágosodás

1982.

1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
- 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa

1983.

1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
- 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

- 1984.
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
 - 2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
- 1985.
1. sz. FILLM kongresszus – A polonisztika Magyarországon
 - 2 – 4. sz. Olasz irodalomtudomány
- 1986.
- 1 – 2. sz. A fordítás távlatai
 - 3 – 4. sz. Színhagyomány és irodalom a mai Afrikában
- 1987.
- 1 – 3. sz. Posztmodernizmus az amerikai költészetben
 4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
- 1988.
- 1 – 2. sz. A kanadai irodalom
 - 3 – 4. sz. A modern stilisztika
- 1989.
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
 2. sz. Felvilágosodás és nemzeti tudat
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
 - 3 – 4. sz. A modern textológia
- 1990.
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
 - 2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
 4. sz. A jelentésteremtő metafora
- 1991.
- 1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
 - 3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
- 1992.
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
 2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
 - 3 – 4. sz. A Név hatalma
- 1993.
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
 - 2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
 4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
- 1994.
- 1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
 3. sz. A kortárs olasz irodalom
 4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
- 1995.
- 1 – 2. sz. Posztszemiotika
 3. sz. A stílus diskurzív elmélete
 4. sz. Rendszerezvő irodalomtudomány
- 1996.
- 1 – 2. sz. Intertextualitás
 3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
 4. sz. A posztkoloniális művelődésemélet



1997.

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
- 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
- 4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998.

- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
- 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
- 4. sz. Textológia vagy textológiák?

1999.

- 1 – 2. sz. A szó poétikája
- 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
- 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány

2000.

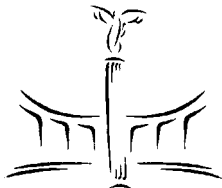
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
- 3. sz. A korszakok alakzatai
- 4. sz. (Új) filológia

2001.

- 1. sz. Változatok a dialógusra

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója
Tördelte: Markó Sándorné
Budapest, 2001
Terjedelem: 27,86 A/5 ív
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme
Felelős vezető: Roznai Zoltán
ISSN 0017 – 999X

Folyóiratunknak ez a száma
a Nemzeti Kulturális Alapprogram és a budapesti Olasz Kulturintézet
támogatásával jelent meg.



Támogatta a
Nemzeti Kulturális
Örökség Minisztériuma
a Magyar Millennium
évében



Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, VIII. Orczy tér 1. (tel.: 303-3441, fax: 303-3440) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 11991102–02102799 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható a *Kis Magiszter Könyvesboltban* (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327-7796), az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrásy út 45.), a *Osiris Kiadó* könyvesboltjában (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesboltban* (1051 Budapest, Nádor u. 8., tel.: 266-8722), a *Sziget Könyvesboltban* (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesboltban* (6720 Szeged, Oskola u. 27., tel./fax: 62/312-519), végül az Argumentum Kiadónál (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: 485-1040, fax: 485-1041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetők. Külföldön terjeszti a *Hess András Kereskedelmi Kft.* (H-1139 Budapest, Hajdú u. 42–44., tel.: 349-4152), valamint a *Batthyány Kultur-Press Kft.* (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: 201-8891).

Előfizetési díj 2001-re: 1400 Ft

Egy szám ára: 350 Ft

Ára: 700 Ft
Előfizetés egy évre: 1400 Ft

A

ARGUMENTUM KIADÁS

HELLIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

Az interpretáció érvényessége



2001

4

HELIKON

IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE	REVUE DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK FOLYÓIRATA	DE L'INSTITUT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'ACADÉMIE HONGROISE DES SCIENCES

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG / COMITÉ DE RÉDACTION

VARGA László
főszerkesztő / directeur de la revue

BODNÁR György

T. ERDÉLYI ILONA

GRÁNICZ István

KARAFIÁTHI Judit
könyvrovat / livres

KÖPECZI Béla

ODORICS Ferenc

SZILI József

SŐRÉS Zsolt
technikai szerkesztő / révision des textes

Sz. ZEHERY Éva
szerkesztőségi titkár / secrétaire

SZERKESZTŐSÉG / SECRÉTARIAT DE LA RÉDACTION
1118 Budapest, Ménesi út 11 – 13. Tel. 4664-819/12 Fax 3853-876
E-mail: helikon@iti.mta.hu

2001/4 – XLVII. évfolyam Megjelenik negyedévenként	2001/4 – XLVII. année Revue trimestrielle
---	--

Az interpretáció érvényessége

A Helikon rendszeres olvasói megszokhatták – a nem rendszeres olvasók pedig a számunk végén található listát áttekintve meggyőződhetnek róla –, hogy a folyóirat tematikus számai egy-egy irodalomtudományi iskola, egy-egy nemzeti irodalom, régebben egy-egy konferencia köré rendeződnek. A jelen szám annyiban formabontó, hogy tematikai gerincét egy probléma, egy kérdés képezi: honnan nyeri érvényességét az interpretáció. Másképpen: hogyan dönthető el, hogy egy adott interpretáció (legyen az kritikai vagy elemző tanulmány, magánolvasat, akár műfordítás) érvényes-e, elfogadható-e? Van-e az interpretációnak határa, amely a még elfogadható interpretatív állításokat elválasztja az elfogadhatatlanoktól? Ha van ilyen határ, mi jelöli ki? Ha nincs, az milyen következményekkel jár? Van-e olyan közös keret, amelyben a különféle interpretációk összemérhetők egymással?

Első látásra is világos, hogy ezek a kérdések az irodalmi mű létmódjától az olvasás aktusáig számtalan, a különféle irodalomtudományi iskolák érdeklődési körébe tartozó területet érintenek. E kérdések szinte az irodalomtudomány teljes spektrumát átmetszik a hermeneutikától a recepcióesztétikáig, a pszichoanalízistől az olvasáselméletekig, de nem térhet ki előle a dekonstrukció vagy a feminista kritika sem. Minthogy egy folyóiratszám semmiképp sem törekedhet enciklopédikus teljességre, célunk eleve sem lehetett több a gondolatébresztésnél. A tanulmányok kiválasztásánál tehát a probléma exponálásának tisztasága és gazdagsága volt az elsődleges szempont.

Kötetünk interpretációelméleti szövegeit KAPPANYOS ANDRÁS szerkesztette.

A SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

The Validity of Interpretation

It is well known to the regular readers of *Helikon* (occasional readers might want to check the list at the end of this issue) that the thematic numbers of the periodical are usually organised either around a school of literary studies, or a national literature, or, further back, a conference. The present issue is non-standard in the sense that its thematic 'backbone' is a problem, or a question: from where does the interpretation gain its validity. In other words: How can it be decided whether an interpretation (be it a critical or analysing study, a private reading, even a translation) is valid or not, legitimate or not? Is there a limit to interpretation that separates acceptable interpretations from unacceptable ones? If there is such a limit, what is it that defines it? If there is not, what are the consequences? Is there a common framework in which the different interpretations can be compared?

It is clear for the first sight that these questions touch on several fields of interest, cultivated by different schools of literary studies, from the existential status of the literary work to the act of reading. These questions cut through virtually the whole spectrum of literary studies, from hermeneutics to reader-response criticism, from psychoanalysis to theories of reading; even deconstruction or feminist criticism cannot avoid it. As an issue of a periodical never can aim at encyclopaedic completeness, we had to limit our goal to the presentation of some inspiring ideas. When selecting the studies our main consideration was the clarity and richness of their exposition of the problem.

The Texts of Interpretation in our present issue were edited by ANDRÁS KAPPANYOS.

THE EDITORIAL BOARD

La validité de l'interprétation

Les numéros spéciaux thématiques de la revue *Helikon*, les lecteurs réguliers y sont déjà habitués (les non-réguliers, parcourant la liste à la fin de ce numéro, peuvent s'en persuader), se concentrent soit sur une école théorique littéraire, soit sur une littérature nationale ou auparavant sur un colloque. Le numéro actuel est exceptionnel dans la mesure qu'au centre il n'y a qu'un problème, qu'une question : d'où vient la validité de l'interprétation. Autrement dit : comment porter la décision sur la validité, sur la légitimité d'une interprétation donnée (soit une étude critique ou analytique, soit une lecture quotidienne ou soit une traduction) ? Est-ce qu'il a une limite d'interprétation qui sépare les énonciations interprétatives encore acceptables des celles, qui sont non-acceptables ? Et si cette limite existe, comment la définir ? Si elle n'existe pas qu'elles sont les conséquences ? Est-ce qu'il y a un cadre commun dans lequel les interprétations différentes peuvent être comparées ?

Il est évident même pour la première vue, que ces questions touchent plusieurs domaines appartenant aux intérêts des diverses écoles de la théorie littéraire, de l'ontologie de l'œuvre littéraire à l'acte de lecture. La question touche la globalité de la théorie littéraire y compris l'herméneutique, l'esthétique de la réception, la psychanalyse et les théories de lecture, aussi que la déconstruction et la critique féministe. Un numéro d'une revue ne tâche pas d'englober la totalité encyclopédique, nous ne visons donc que démontrer les idées inspirantes. Pour faire le choix d'études nous n'avons qu'un point de vue : la clarté et la richesse de la formulation de la problématique.

Les textes d'interprétation de ce volume ont été publiés par ANDRÁS KAPPANYOS.

LE COMITÉ DE RÉDACTION

TANULMÁNYOK

KAPPANYOS ANDRÁS

Az interpretáció érvényessége

Az interpretáció érvényessége olyan kérdés, amelyet aligha ölelhet fel egy tematikus folyóiratszám: sokkötetes antológiák kellenének hozzá. Tágabb értelemben arról van szó, hogy milyen alapon tulajdonítunk valamely értelmet valamely jelnek, stimulusnak, és hogy milyen „objektív” alapon igazolható egy ilyen értelemtulajdonítás „helyessége” vagy „helytelensége”. A kérdés ebben a formában a tagolt beszéd kialakulásával egyidős, és nem mondhatnánk, hogy a kortárs válaszok pontosabbak volnának (hacsak nem a probléma exponálásában), mint azok, amelyekkel az ókor bölcsei próbálkoztak.

Ha szemlélődésünket az irodalomra és művészetre szűkítjük, alapvetően két, egymásnak látszólag ellentmondó hétköznapi tapasztalattal kell számot vetnünk. Egyfelől úgy tűnik, hogy semmilyen módon nem korlátozható egy adott műalkotás értelmének kinyerésére irányuló kísérletek száma: sohasem lehet bizonyossággal állítani, hogy például a *Hamletről* már mindent elmondtak. Másfelől az is általános tapasztalat, hogy vannak téves, ostoba, rossz, helytelen, sőt káros interpretációk (vagy „objektívebben”: olyan interpretációk, amelyek szögesen ellentmondanak egymásnak, tehát nem lehetnek egyszerre igazak – már ha érvényesnek tekintjük az arisztotelészi logikát erre a problémára). Vagyis egy műről elvben végtelen sok mindent lehet mondani, de nem lehet bármit.

Az ellentmondás látszólagos: ahhoz, hogy végtelen számú állítás között végtelen számú igaz állítás legyen, nem kell minden állításnak igaznak lennie: héttel osztható szám is végtelen sok van, mégsem osztható héttel minden szám. Ez azonban nem könnyíti meg a helyzetet, hiszen az interpretatív állítások igazságának ellenőrzésére nincs olyan csálhatatlan eszközünk, mint a héttel való oszthatóság igazolására.

A kultúrák története számtalan megoldási kísérletet produkált: ezek töltének meg a fentebb említett sokkötetes antológiát. A „számtalan” itt nem a „végtelen” szinonimája, csupán a rendelkezésünkre álló eszközökkel felmérhetetlen, igen nagy, véges mennyiséget jelöli. Eszközeinktől itt most csak annyi telik, hogy a megoldás logikai lehetőségeit érzékeltessük.

1. Első pillantásra valószínűtlennek tűnik, de lehetőségként fennáll az interpretáció tagadása. Létezik olyan vallási közösség, amelynek hite szerint a Biblia nem tartalmaz metaforát, minden szava „szó szerint” értendő. Hogy ez a stratégia végigvihető legyen, először is meg kellene határozni, hol és milyen módon léte-

zik az a „szó”, amely ezzel a kivételes integritással rendelkezik. Részes-e minden fordítás minden szava az eredeti, isteni ihletnek? Nyilván nem, hiszen vannak bizonyítható félrefordítások, például Mózes szarvai. Részesei lehetünk-e mi, évezredek távolságából, időközben felhalmozódott hiedelmeinkkel terhelten az eredeti (nyelvi) ihletnek? Nyilván nem, hiszen legjobb esetben is csak tudós hebraistaként közelíthetünk az akkori mindennapokhoz. S ha e nehézségeket áthidaltuk, hogyan érthetőek szó szerint az olyan allegorikus könyvek, mint Ézsaiás, vagy még inkább János jelenései? Ki dönti el, mit kell látnunk, amikor megjelenik a Bárány? Ahhoz, hogy szó szerint érthessük, előbb el kell dönteni, mi a szó szerinti értelem. Vagyis itt is egy végső, helyes értelem kereséséről van szó, amihez bizony interpretálni kell.

Másfelől vannak az ember nyelvi tevékenységnek olyan körei, ahonnan a nyelv erős redukciójával és az elemek pontos, autoriter definiálásával valóban sikerült kiiktatni az interpretáció (s így a félreértés) lehetőségét. Az orvosi diagnózisok, a katonai vezényszavak, a tengerészek seaspeakje, a repülésirányítás sajátos angolja elvben tisztán referenciális kódrendszer: valamennyi esetben katasztrófához vezethetne a félreértés vagy a téves interpretáció.

2. Lehetséges az interpretáció bármiféle kritériumának tagadása. A jelen lapszámban olvasható szövegekben Eco elsősorban ezzel az állásponttal vitatkozik, amelynek talán legprominensebb képviselője Richard Rorty (hozzászólásának ismertetését lásd a Szemle rovatban). Ecóval ellentétben Rorty azt állítja, nincs külön interpretáció és használat, hanem az interpretáció is egy használat; felhasználjuk a szöveget annak érdekében, hogy eljussunk valamilyen jelentéshez. Ezt az ismeretelméleti pragmatizmust (ebben az összefüggésben akár utilitarizmusnak is nevezhetnénk) Eco joggal állítja rokonságba a radikális dekonstrukció olyan kijelentéseivel, mint hogy értés nincs, csak félreértés van. (Mint nem titkolt ingerültséggel megjegyzi, eszerint egy szöveg mindent jelenthet, kivéve, ami szerzője szándéka volt vele.) Ezen álláspont logikája szerint egy interpretációt csak annak alapján lehet megítélni, hogy mennyire hatékonyan szolgálja a végrehajtója által elgondolt célt. Eco – ideiglenesen elfogadva ezt a fogalmi keretet – amellet érvel, hogy bizonyos szövegek mégiscsak alkalmasabbak bizonyos célokra, mint mások, s némely más célra esetleg teljesen alkalmatlanok. Hiszen ha bármiről bármit lehet mondani, akkor az interperszonális kommunikáció lehetőségéről, magának a nyelvnek az értelméről mondunk le.

Nem Eco, hanem Jonathan Culler az, aki az álláspont morális tarthatatlanságára rámutat: e tekintélyes professzorok, miután a tudomány bevett eszközeivel, korábbi álláspontok kihívása révén a falakon belülré kerültek, olyan kereteket próbálnak kidolgozni, amelyek között maga a vita is értelmetlenné válik, és a később érkezőknek nem lesz lehetőségük őket kihívni (részletesebben lásd a Szemle rovatban). Azt az általánosabb következményt nem vetik fel a vitapartnerek, hogy ez a pragmatizmus nem áll távol a morális nihilizmustól: fel sem merül, hogy nemcsak rossz (nem hatékony) használatok lehetségesek, hanem

rossz célok érdekében végrehajtott jó használatok is. Mert ha – mint Culler sugallja – a tudományosságnak létérdeke annak a lehetőségnek a fenntartása, hogy bizonyos interpretációkat rossznak minősíthessen, akkor a humán kultúrának is létérdeke, hogy fenntartsa a „rossz interpretációs cél” kategóriáját az inhumánus, élet- vagy emberellenes programok számára.

3. A következő lehetőség a pluralitás tagadása, az egyetlen helyes megoldás feltételezése. Ezt nem úgy kell elképzelni, hogy kiválasztunk egyet a létező interpretációk közül, és a többit eldobjuk, hanem inkább úgy, hogy egy ideális, teljes, de persze megvalósíthatatlan interpretációt feltételezünk, s a többit aszerint ítéljük meg, mennyire jut közel ehhez. Az ideális interpretáció persze attól ideális, hogy valami abszolúthoz van pányvázva. Ha ilyen fix pontot keresünk, érdemes végigfutnunk Wellek közismert fejtegetésén az irodalmi műalkotás létmódjáról. Wellek végkövetkeztetése persze nemigen volna használható, mivel a folyamatosan módosuló normák összjátéka éppenséggel nem fix pont. De például a Richards-féle „megfelelő olvasó olvasata” elgondolásnál megállhatunk egy pillanatra, mielőtt (akár Wellek érvei alapján) elvetnénk. A fix pont keresése valószínűleg (jobb híján) a szerzői szándékhoz vezet el (ami alól a Biblia-interpretáció sem kivétel).

Az újabb időkben E. D. Hirsch képviselte ezt az álláspontot, de ott van már Saint-Beuve kritikai doktrínájában is: „megcsinálta-e az író, amit akart”. Természetesen az a kérdés, hogyan férhetnék hozzá a szerző szándékához. A szerzők számos módszert ismernek szándékuk eltitkolására, talán a leghatékonyabb az, hogy az interpretátor születése előtt meghalnak. De ha nyilatkoznak is, nyilatkozatuk gyakran kiábrándító vagy komolytalan, s mindenesetre egyáltalán nincs semmiféle abszolúthoz pányvázva. T. S. Eliot például arra a kérdésre, hogy mit jelent a *Hamvazószerdában* a három fehér leopárd egy borókafenyő alatt, azt felelte, az bizony három fehér leopárd egy borókafenyő alatt.

De elképzelhetjük azt az ideális helyzetet is, hogy a becsületes, intelligens és hátsó szándékoktól mentes szerző, valamint szándéka könnyedén hozzáférhető. Így az interpretációs tevékenység leginkább egy rejtvénypályázat formáját öltené: a versenyzők beküldik megoldási kísérleteiket, azokat a szerző (önnön rekonstruált szándékával összemérve) rangsorolja, majd kihirdeti a győztest. Ha azonban így áll a helyzet, azaz a homályos, megfejtésre szoruló mű mellett van egy elkülönült, világos, diszkurzív mondatokba foglalható szándék, akkor kérdéses, hogy a szerző miért nem magát a szándékot teszi közzé.

Ismerünk továbbá jó néhány példát arra az esetre, amikor egy mű (szöveg) a szerző szándékától eltérő formában kanonizálódott: „Mi zokog (zuhog), mint malom a pokolban” vagy „Karóval (kóróval) jöttél” és hasonló; továbbá arra, hogy a mű vagy egy része a kinyilvánított szerzői szándék ellenére, mintegy véletlenül maradt fenn. Ilyenkor vajon a megsemmisítés szándéka előtti szándékot kell rekonstruálni, vagy a végső szándék helyreállítása (a mű ignorálása) a célra vezető?

Ha pedig kiiktatjuk a külső (a szövegen kívüli) információkat, és a szerzői szándék „lenyomatait” keressük a szövegben, akkor abba a nehézségbe ütközünk, hogy a szöveg ritkán tartalmaz metadiszkurzív szerzői utasításokat az olvasó számára, illetve nincs módunk ezeket objektív ismervek alapján azonosítani. Csak a poétikai stratégiák feltárására hagyatkozhatunk, ami észrevétlenül átirányítja vizsgálódásunkat az „intentio operis”-re.

4. A következő lehetőség, hogy megkíséreljük összeegyeztetni az interpretációk pluralitását a „rossz” interpretáció lehetőségének fenntartásával, vagyis feltérképezzük a „jó” interpretációk kritériumait. Az irodalmi hermeneutika is ezt teszi: „a szövegben vagy a műalkotásban rejlő igazi értelem kinyerése azonban nem ér véget valahol, hanem valójában végtelen folyamat” – jelenti ki Gadamer¹, amit könnyen párhuzamba lehetne állítani az Eco által kárhozott Peirce-i határtalan szemiózissal. Ugyanakkor Gadamer elismeri a hibás vagy téves interpretáció lehetőségét: „a hermeneutika voltaképpen kritikai kérdésének” tartja azt, hogy „hogyan lehet megkülönböztetni a megértést biztosító igaz előítéleteket, melyeket *megértünk*, a hamis előítéletektől, melyek *félreértésekhez* vezetnek.”² Nem egészen világos, hogy hogyan gondolja el Gadamer a gyakorlatban ezt a kontrollt, de nyilvánvalónak látszik, hogy mércéje a történetiség, a hagyományban való „benne állás.” Jauss és horizontösszeolvadás fogalmának bevezetése nyomán tisztábban láthatjuk ezt a modellt, amelynek van egy rejtett szociológiai összetevője is, hiszen akinek az elméje képes a szükséges műveletek elvégzésére, az egyben „megfelelő olvasó” is. Érdekes, hogy amikor Eco ironikus dicséretben részesíti Hartmant, mint „méréskelt dekonstruktort”, amiért nem aknázza ki a Wordsworthnél előforduló „gay” jelző közismert mai jelentését, voltaképpen a történeti hermeneutika szempontját alkalmazza. „Megfelelő olvasónak” minősíti Hartmant, amiért nem követ el egy olyan hibát, amit egy naiv, „nem megfelelő” olvasó könnyedén elkövethetne.

Persze a hermeneutikai felismerések következményei sokkal jelentősebbek az anakronisztikus olvasatok kiszűrésének lehetőségénél. Számunkra itt az a lényeges, hogy az irodalmi hermeneutika nem a szövegek valamilyen immanens tulajdonságához, hanem hatástörténetükhöz méri az interpretációk elfogadhatóságát. Ezek az ismervek a gyakorlatban valószínűleg lehetővé teszik, hogy egy adott interpretációt szakmailag nem megfelelőnek minősítsünk, de keveset segítenek abban, hogy egy adott interpretatív állítás („ez ezt és ezt jelenti”) igazságtartalmáról nyilatkozzunk. Nyilatkozataink inkább valószínűségekre korlátozódhatnak („a hatástörténet fényében kevésbé valószínű”); és valójában nem is az a kérdés, hogy valamely interpretatív állítás igaz-e, hanem hogy mekkora eséllyel kristályosodhat köré többé-kevésbé tartós konszenzus.

¹ Hans Georg GADAMER: *Igazság és módszer*. Gondolat, Budapest, 1984. 212.

² i. m.

Talán bizarrnak tűnhet a kapcsolat, de a logikai lehetőségeknek ebben a kategóriájában kell megemlítenem azt a megoldási javaslatot is, amely a Rortyval gyakran együtt emlegetett másik pragmatista „fenegyerek”, Stanley Fish nevéhez fűződik. Ezen álláspont szerint abszolút érvényű igazságok vagy nincsenek, vagy ha vannak is, nem közvetíthetők és nem verifikálhatók. A gyakorlatban létező igazságok kisebb-nagyobb közösségek konszenzusai voltaképp. Az értelmező közösségek elméletének ismeretelméleti szkepszis az alapja, az „interpretáció érvényessége” kérdéskörben tehát negatív hozadéka is vannak (nincs egyetemes igazság); ugyanakkor módot nyújt arra, hogy definiálhassuk egy adott viszonylagos igazság (például egy interpretatív állítás) érvényességi körét. Világos, hogy egyetlen értelmező közösség sincs, ahol például egy adott szövegről *bármit* lehet mondani, hiszen az értelmezés választás kérdése. Így az értelmező közösségek elgondolása örömteli és demokratikus módon korlátozza a határtalan szemiozist. Másfelől ez az elmélet mégiscsak közelebb áll a nihilizmushoz (s egyfajta anarcho-szindikalizmushoz), mint a demokráciához. Hiszen ha egy értelmező közösség például kiaknázza a fentebb említett „gay” szóban rejlő lehetőségeket, és némely emberi jogok csorbítására használja fel (s bizonyosak lehetünk benne, hogy van olyan közösség, amely kész lenne ezt megtenni), akkor nincs módunk a cáfolatra, mivel nincs olyan közös „keret”, ahol az értelmezések versenghetnének, kihívhatnák vagy kiolthatnák egymást. A határtalan szemiozis korlátozása tehát ez esetben látszólagos, valójában a Rorty nevével fémmjelzett *laissez faire* kollektivizált változatáról van szó.

Ha már ennyire átsúsztunk a politikai terminológiába, itt szükséges megemlíteni a marxista irodalomtudomány egyik vezéreszméjét, amely szintén külső kritériumok mentén kívánta szabályozni egy mű lehetséges interpretációit. Az eszme lényege a teleologikus történetfilozófia: az emberiség története egy meghatározott, pozitív irányban (a tökéletes kollektív társadalom felé) halad, és a műalkotások (de végső soron minden emberi tevékenység) megítélésének végső mércéje, hogy segíti-e, vagy hátráltatja ezt a folyamatot. Legdurvább (kétértékű) közelítésben a progresszív és retrográd jelzők kiosztásával lehet elintézni az interpretációt (s gyakran a szerzőt is). A realizmus-elméletek sokat finomítottak ezen a képleten, például lehetővé tették, hogy az interpretátorok különféle léptékben gondolják el a fejlődési folyamat etapjait, miáltal egy „burzsoá értékeket dicsőítő” szöveg is pozitív elbírálást kaphatott, amennyiben ezen értékeket (osztálytartalmakat) az arisztokrácia értékeivel szemben mutatta fel. (Maga Engels mutatott kibúvót a csapdából „a realizmus diadala” kategóriájával.) Természetesen minden hegemoniára törekvő politikai eszme (az expanzív világvallásokat is beleértve) kidolgozta a maga hasonló stratégiáit, amelyek gyakorta vezettek radikális eljárásokhoz (betiltás, könyvégetés, szerzők internálása vagy elpusztítása stb.) A leglátványosabb példát alighanem az Eco által is emlegetett kalifa hagyta ránk, aki elrendelte az alexandriai könyvtár felgyújtását.

5. Elérkeztünk végül az utolsó logikai lehetőséghez: a szöveg immanens tulajdonságai határozzák meg, hogy milyen érvényes jelentések nyerhetők ki belőle.

Eco ezt az álláspontot védi három előadásában, és ezt (ha szabad így fogalmazni) igen helyesen teszi. Magam is úgy gondolom, hogy ennek az álláspontnak a felülkerekedése tenné leginkább lehetővé az irodalomtudomány tudományként való elismerését és fennmaradását, ami a Helikon szerkesztőinek, szerzőinek (Ecót is beleértve), valamint olvasóinak közös érdeke.

Ha a „kemény tudományok” egzaktságával akarjuk megragadni azt a módot, ahogyan a szöveg meghatározza a róla tehető érvényes állítások körét, előbb-utóbb (mint azt alább majd demonstrálni próbálok) eldönthetetlen ontológiai kérdésekbe ütközünk. Azzal nyugtathatjuk meg magunkat valamelyest, hogy a többi tudományhoz hasonlóan az irodalomtudománynak sem a primer valóság pontos leírása a célja, hanem a tapasztalati világ mind plauzibilisebb metaforáinak kidolgozása. A szöveg „interpretáció-vezérlő technikái (vagy tulajdonságai)” tekintetében a különféle szerzők és iskolák számos sikeres metaforát alkottak. Ezek között van olyan, amelyik beépíti, és olyan, amelyik megkerüli az ontológiai kérdésfeltevést. Ezeket a metaforákat taxonómiai ösztönünk készítésére (és Rorty professzor jelenlévő szellemével dacolva) három csoportra oszthatjuk: „csontváz”; „ideális olvasó”; és „szándék” típusúakra.

Az elsőbe tehát a „csontváz” vagy „mag” típusú metaforák tartoznak: eszerint a szövegekben van valamilyen „kemény” összetevő, amely minden olvasatban azonos, és egy „lágý”, amely olvasónként és olvasatonként változik. Az interpretáció nem mondhat ellent a „kemény” komponensnek (érvényessége épp ezen mérhető), a „lágý” szférában ugyanakkor elég nagy szabadságot élvez. Ezen álláspont legjelentősebb exponense alighanem Roman Ingarden. Nála az olvasat voltaképpen konkretizáció, a kitöltetlen helyek egyik lehetséges kitöltése olyan módon, ahogyan azt a „kitöltött helyek” megengedik. Hogy Ingarden mennyire bízik egy rögzített, változhatatlan sémában, azt a következő mondata is bizonyíthatja: „»Késznek« pedig akkor tekintünk egy irodalmi művet, ha a benne szereplő valamennyi mondat és szó egyértelműen meg van határozva, és rögzítve van a jelentése, hangalakja és a többihez viszonyított elrendeződése.”³

A kitöltetlen helyek elgondolása érdekesen összecseng a recepcióesztétika egyik alapeszméjével, az üres helyek és perspektívák Iser által kidolgozott elméletével. A különbség talán abban ragadható meg, hogy Iser (aki, úgy tűnik, Ingardennel ellentétben kikerüli az ontológiai kérdésfeltevést) nem szabja meg előre, hogy melyek az üres helyek: ezek mintegy „menet közben”, az olvasás során jönnek létre. Iser ezen kívül a folyamat pszichológiai összetevőjére is felfigyel: az üres helyek kitöltése a képzelőtevékenység aktivitását követeli meg.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy a klasszikus strukturalizmus legtöbb képviselője ezt a „csontváz” modellt vallotta magáénak. Ez a strukturalizmus alapeszméjéből következik: formalizálni a formalizálhatót, explicitté tenni az implicit

³ Roman INGARDEN: *Az irodalmi műalkotás*. Gondolat, Budapest, 1977. 32–33.

(közös) tudást. A strukturalista elemzések mindig azokat az összetevőit keresik a műnek, amelyek egzakt eszközökkel kimutathatók, tehát közössé tehetőek: amelyek minden olvasatban azonosak.

Fontos azonban megjegyezni, hogy az így feltárt váz a strukturalisták számára nem valamiféle végső (hermetikus) jelentés. Barthes (az *S/Z*-vel nagyjából egy időben) azt írja, hogy a mű „rétegekből (vagy szintekből vagy rendszerekből) álló konstrukció, amelynek nincs végső középpontja, magja, titka, tovább nem bontható alapelve; titka csupán a borítók végtelensége, amelyek nem borítanak mást, mint a felszín egységét.”⁴

A második kézenfekvő metafora szerint a szövegnek van egy maga meghatározta ideális olvasója, akinek az olvasata értelemszerűen az ideális olvasat. Ez a poétikai struktúrákba kódolt olvasó nyilvánvalóan különbözik a Richards-féle (lényegében szociológiailag meghatározott) „megfelelő olvasó”-tól. Az elgondolást Eco a „mintaolvasó”, Iser inkább az „implikált olvasó” terminussal jelzi. Eco itt közölt szövegeiben is úgy tűnik olykor, mintha a mintaolvasót a szerző mintegy megtervezné a maga vegykonhajában. Iser ezt aligha látja így; ő inkább arra figyel, ahogyan az olvasás során a szöveg a valóságos (mondjuk empirikus) olvasó számára közvetíti az elvárásokat.

Itt is fontos megjegyezni, hogy az ideális olvasó (és olvasata) sem jelenti az interpretáció végpontját, a potenciális jelentések kimerítését. Ez az olvasó természetesen elméleti konstrukció, de ettől még elképzelhetjük, hogy történetesen olyan empirikus olvasóra akadunk, aki megfelel az ideális olvasóval szemben támasztott elvárásoknak. (Ez persze nehéz dolog volna, hiszen aki az összes elvárást felismerte és azonosította, az máris teljesítette a kritériumokat, következésképp nincs olyan objektív külső szempont, amelyből az ideális olvasót azonosíthatnánk.) Ha tehát megtalálnánk az illetőt, akkor ő lenne az, aki az adott szövegből a lehető leggazdagabb jelentéskomplexumot érzékelné. (Itt azt lenne nehéz megállapítani, hogy ez a leggazdagabb, aminél gazdagabb már nem lehetséges, de most ezen is emelkedjünk felül.) Ha tehát rátalálnánk az illetőre és meghallgatnánk a mondanivalóját, az korántsem jelentené, hogy ezután ne maradnának fel-táratlan – például az ő olvasatába nem illeszkedő, de ettől még értékes, revelatív – jelentéspotenciálok.

Mindenesetre a recepcióesztétika egyik alapterminusáról, az elemzésekben nagyon produktívnak bizonyult elgondolásáról van szó. Az ontológiai kérdést, hogy ugyanis „van-e” és hol és hogyan az ideális olvasó, ez a metafora kikerüli: az ideális olvasó legfőbb attribútuma, hogy ő az ideális olvasat „tulajdonosa”. Eco azonban – az empirikus szerző szerepében felszólalva – a mintaolvasóról is mintegy empirikus véleményt alkot, amennyiben kijelenti, hogy Rorty hasonlít

⁴ Roland BARTHES: *Style and its Image*. in: S. Chatman szerk.: *Literary Style: A Symposium*. Oxford University Press, New York, 1971. 10.

hozzá (mármint a mintaolvasóhoz). Ha erre visszakérdeznénk, Eco a mintaolvasó meghatározását is minden bizonnyal visszavetné a szöveg inherens poétikai stratégiáihoz, vagyis a harmadik metaforához, amely szerint a szövegnek szándéka van.

Ezt az álláspontot nem fogom részletesen ismertetni, hiszen azt maga Eco sokkal hatékonyabban megteszi. Szükségesnek látszik azonban – mintegy az ördög ügyvédjének szerepében – megfogalmazni néhány kifogást olyan kérdésekben, amelyekre Eco vitapartnerei nem térnek ki.

Első kifogás: ez formai jellegű, és elsősorban magát Ecót érinti; az általa képviselt álláspontot inkább erősíti. Eco úgy találja az *intentio operis* koncepcióját, mintha az egy öröktől (de legalábbis Szent Ágostontól) fogva létező elv lenne, amelyet neki sikerült a modern (és posztmodern) kor számára megragadni. Holott van néhány igen korszerű és színvonalas megfogalmazása. Jan Mukařovský 1943-ban írta le ezeket a szavakat: „Azt a feladatát, hogy esztétikai jel legyen, a műalkotás mint oszthatatlan egész tölti be. Nyilvánvaló, hogy innen fakad és ez az oka a nagymérvű szándékoltság ama benyomásának, melyet a műalkotás érzékelése közben érzünk. ... A műalkotás egysége ... csupán a szándékoltságban lelhető fel, ebben a művön belül ható erőben, amely a mű egyes részei és összetevői közötti feszültségek és ellentmondások leküzdésére irányul, s ily módon a mű elemeinek egységes értelmet kölcsönöz, és mindegyik elem viszonyát megszabja a többihez.”⁵ Eco ugyanerről: „Hogy lehet bizonyítani *intentio operis*re vonatkozó feltételezést? Az egyetlen módszer erre, hogy a feltételezést a szövegen, mint koherens egészen ellenőrizzük.” Mukařovský azt is egyértelművé teszi, hogy ez a szándékoltság inkább köthető a befogadóhoz (aki felfedezi a műben), mint az alkotóhoz. T. S. Eliot pedig 1956-ban írta a következőket: „Egy verset lehet úgy magyarázni, hogy azt vizsgálják, miből készült és milyen okok hozták létre, és ez a magyarázat szükséges előkészítése lehet a megértésnek. De a vers megértéséhez épp annyira, sőt, állítom, az esetek többségében jóval inkább szükséges, hogy azt igyekezzünk felfogni, ami a költészet lenni akar; úgy is lehetne mondani – bár én már régóta nem ragadtatom magam efféle kifejezésekre –, hogy igyekezzünk felfogni az entelecheiáját.”⁶ Az Eco által kínált út tehát korántsem járatlan.

A terminológiák felcserélhetőségét érdemes egy példán ellenőrizni. Ha megkockáztatom azt az (egyébként nem túl kockázatos) interpretatív állítást, hogy a „Mely nyelv merne versenyezni véled” sor ábrázolja is, amit kifejez (a hebegésben a nyelv esendőségét), akkor ezt az állítást nem cáfolja az a vélemény, hogy Petőfi Sándor ezt nem szándékosan csinálta így. Én ugyanis nem ezt állítottam,

⁵ Jan MUKAŘOVSKÝ: Szándékoltság és szándékolatlanság a művészetben. in: *Bojtár Endre szerk.: Struktúra, jelentés, érték. A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban.* Akadémiai, Budapest, 1988. 158., 163.

⁶ T. S. ELIOT: A kritika határai. in: T. S. ELIOT: *Káosz a rendben.* Gondolat, Budapest, 1981. 499.

mondatom alanya a verssor volt, nem a költő. Állításom rendszerszerű, ökonomikus, és produktív: célszerű fenntartani. Befogadóként rátaláltam egy szándékoltásra, megértettem, hogy „mi akar lenni” a költemény, felszínre hoztam az *intentio operist*.

Második kifogás: Eco közvetlen oksági kapcsolatot sugall a hermetikus értelmezői stratégia és a hibás értelmezések (túlértelmezések) között. Ez a kapcsolat önkényes és reflektálatlan. Félve írom le, hogy olykor mintha maga Eco is a *post hoc, ergo ante hoc* logikáját használná: bizonyítottan téves interpretációknak tulajdonítja – utólag – a hermetikus stratégiát. Arról kétségkívül meggyőző, hogy a hermetikus stratégia sok esetben téves értelmezéshez vezet, de arról nem, hogy *mindig* téves értelmezéshez vezet, és arról sem, hogy *mindig ez* vezet téves értelmezéshez. Ennek pedig az lehet az oka, hogy az utóbbi két állítás valószínűleg nem is igaz. Vegyük szemügyre Eco egyik igen erős példáját: A *rózsa neve* orosz fordítója írt egy esszét, amelyben Emile Henroit egy könyvét nevezi meg az Eco-regény titkos forrásaként. Eco közli, hogy egyrészt nem olvasta Henroit könyvét, másrészt a fellelt összefüggések vagy banálisak, vagy marginálisak, de mindenképp véletlenszerűek. Vajon kizárja-e ez, hogy Helena Kosztjukovics és néhány olvasója éppen ezen a tévúton, ezeket a nem létező szálakat gombolyítva jusson revelatív felismerésekhez?

A hibás előfeltevések számos esetben helyes felismerésekhez vezetnek. Az Eco másik példájában szereplő orvos, aki a szeszesitalokhoz adott szódának tulajdonítja a májzsugort, egy-két ellenőrzés után biztosan rájön a hibára, hiszen jó stratégiával keresi az okot, csak (egyelőre) rossz helyen. Gondoljunk inkább Semmelweis kínjaira, aki a rendelkezésére álló legracionálisabb módon (boncolással) kereste a gyermekágyi láz okát, míg rájött a megoldásra: kezet kell mosni. Racionális gondolkodású, természettudományos műveltségű kortárs kollégái szemében ez merőben irracionálisnak, misztikus hókuszpokusznak tűnt. A mi számunkra már világos a megoldásban rejlő ráció, hiszen mi már ismerjük az oksági sor hiányzó láncszemét, a láthatatlanul kicsiny kórokozókat. Ha nem tudnánk róluk, a kézmosás helyességét még ma is csak statisztikai adatok (kevesebb haláleset) támasztanák alá, és kénytelenek lennénk a valódi oksági összefüggés helyett egy mágikus felépíteni, amihez a kézmosást esetleg valamilyen rituáléba kellene illeszteni.

A rációt nemcsak azért nehéz számon kérni, mert nem ismerjük az oksági láncok minden elemét, hanem azért is, mert ezek az elemek sok esetben teljesen irrelevánsak számunkra. Tökéletesen megfelel nekünk az a kifejezés, hogy „felkel a nap”, holott (a megszemélyesítésen túl) ez a megfogalmazás súlyos, irracionális szemléleti hibát tartalmaz. Valójában minden modern embernek van valami homályos fogalma a föld alakjáról, tengelye és a nap körülötte forgásáról, a napszakok és évszakok váltakozásának racionális okairól. Csakhogy mire elmondanánk a tudomány állásának megfelelő magyarázatot a napfelkeltéről, már jócskán benne járnánk a délelőttben. Be kell látnunk, hogy a napfelkelte je-

lentsége számunkra lényegében ugyanaz, mint neandervölgyi rokonaink számára lehetett.

Másfelől az is világos, hogy racionális gondolatmenetek is vezethetnek katasztrófához. Gondoljunk például az atomenergiára, amelyről mostanában derül ki, hogy „békés” formájában sem olyan problémátlan. Gondoljunk az antibiotikumokra, amelyek elpusztíthatatlan baktériumtörzsek kialakulásához vezettek. Vagy a nagy magyar atomtudós gondolatmenetére, aki szerint hiba volt a DDT nevű rovarirtó szer betiltása, hiszen ma is tízezrek halnak meg évente maláriában, és a szúnyogok kiirtása ezeket az életeket megmentené. Kerek, racionális gondolatmenet, amely a szúnyogtól a maláriáig vezető oksági lánc minden elemét figyelembe veszi, csak néhány további, e reláción kívül eső láncszemmel nem számol. Például, hogy a szúnyoglárva az édesvízi tápláléklánc alapelemei, nélkülük kipusztulnának a halak, és milliók halnának éhen, továbbá hogy a DDT a megporzást végző méheket és egyéb rovarokat is kiirtaná, minek következtében nem teremnének a haszonnövények, és százmilliók halnának éhen.

Térjünk vissza az irodalmi interpretációk sokkal kisebb katasztrófáihoz. Gondoljuk el, némely szerző vagy mű kapcsán irreleváns tények milyen rémületes sokaságát halmozta fel a pozitivista alapon álló mikrofilológia, milyen használhatatlan képleteket szerkesztett a kommunikációelmélet, és milyen kimerítő hangzóstatisztikákat gyártott a korai strukturalizmus némely ága. Mindezt tisztán tudományos, racionális alapon. Elképzelhető, hogy nem tévedtek abban, amit mondtak, csupán abban, hogy az való valamire. Egyáltalán nem csoda, hogy az interpretátorok olykor elrugaszkodnak a rációtól: nem létező szálakat gombolyítani legalább szórakoztató. És ki tudná Ecónál jobban, ez milyen fontos szempont?

Harmadik kifogás: Amikor Eco azt állítja, a mű immanens tulajdonságai meghatározzák a lehetséges interpretációk körét, akkor azt feltételezi, a műben van valamilyen értelem-mag, vagy identitás-mag, amely az interpretációk során változatlanul megmarad. Ez a feltételezés azonban – bármennyire „célszerű” is – kívül áll a racionálisan megragadható tények körén. Egy dekonstruktőr alighanem a logocentrizmus címkéjével bélyegezné meg. Célszerűsége nagyjából ebben a gondolatban foglalható össze: lehet, hogy egy adott műnek minden olvasata különböző, de mégis van bennük valami közös, ami megkülönbözteti őket más művek olvasataitól; ha ez nem így volna, lehetetlen lenne összemérni az olvasatokat és dönteni a helyességükről.

Itt ismét „az irodalmi műalkotás létmódja” néven ismert kérdéskörbe botlunk: a Wellek-féle lehetőség-kataszterbe. Az összes olvasatok legkisebb közös többszöröse „létmódnak” kétségkívül sekélyes, „identitás-magnak” azonban elegendő lehet. Főként, ha nem az olvasatokból deriváljuk, hanem a mű immanens tulajdonságának tekintjük. Hogy azonban végül is *van-e* ilyen mag, az merőben hitbéli kérdés. Mint az ördög objektív (és hitetlen) ügyvédje, nem is kívánok a magam nevében válaszolni rá, inkább eltávolítom magamtól, amit itt mondani lehet. Az itt következő párbeszédnek akár az is lehetne a címe: *Ecóra várva*.

X: Tágítsunk egy kicsit szemléleti mezőnkön. Hiszen minden megértési kísérlet (amikor érzékleteket: akusztikus és vizuális jelkombinációkat képzetekké és fogalmakká fordítunk) interpretáció. Voltaképpen az üzenet rekonstruálására tett kísérlet. Az irodalomtudományi vagy kritikai interpretáció is ez: a jelentéspotenciálok kiaknázása a szakma konszenzusa által előírt vagy elismert, formalizált eljárások valamelyike mentén.

Y: Amikor a nyelvészek, fordítók, irodalmárok „üzenetről” beszélnek, akkor – tudatosan vagy sem – feltételezik, hogy létezik valamilyen „jelentés-mag”, amely a feladó szándékát megőrizve, változatlanul átjut a címzethez. A probléma az, hogy ezt a „jelentés-magot” soha senkinek nem sikerült még izolálnia. Hiszen az „üzenet” megmaradásának, identitása megőrzésének bizonyítására nemigen állnak rendelkezésünkre nyelven kívüli eszközök, s így az ellenőrző művelet sem lehet mentes ugyanattól az eredendő esendőségtől, amelyet hivatott lenne leleplezni.

X: Meglehet, de a gyakorlatban, a hétköznapokban többnyire mégiscsak hasznos, megbízható eszköznek tűnik a nyelv: beszélgetőtársaink az esetek többségében megértik, mit kívánunk tőlük, és jórészt elvárásainknak megfelelő, „jól formált” reakciókat mutatnak. Én mostani beszélgetésünknel is úgy érzékelem, hogy bár nem értünk mindenben egyet, jól értjük egymás szavait, s metanyelvi eszközökkel azt is egymás tudtára tudjuk adni, ha egy szót a megszokottól eltérő értelemben használunk. Én bízom a nyelvben.

Y: Ehhez joga van. De az ilyen sikeresnek tűnő kommunikációk esetén sem lehetünk benne biztosak, hogy nem két félreértés egyenlíti-e ki egymást. Jellemző, hogy a számítógépes fordítóprogramokat nem nyelvi visszacsatolással, hanem nyelven kívüli eszközökkel: performanciatesztekkel próbálják ki. Elkészítenek egy utasítás-sort, amely például egy készülék üzembe helyezésére vonatkozik. Ezt a szöveget lefordítatják a programmal, s az így elkészült célnyelvi utasítás-sort végrehajtatják célnyelvi beszélőkkel. Ha tevékenységük sikeres (működni fog a készülék), akkor a fordítóprogram jól vizsgázott. Egy irodalmi mű, vagy akár a mostani beszélgetésünk azonban nem tartalmaz explicit utasítássorokat, így a megértés „helyessége”, vagy például egy fordítás hűsége nem vethető alá performanciateszteknek. Nem tudhatom, hogy Ön valóban úgy érti-e a szavaimat, ahogyan én gondolom őket.

X: De valóban fontos-e, hogy én hogyan értem, amennyiben a válaszreakcióim megfelelőnek, használhatónak tűnnek? Ha az én interpretációs tévedésemet kiegyenlíti az Öné, mint a szemlencse fénytörési hibáját a szemüveg, akkor ez a hiba nem is létezik. Ami a fordítások verifikálhatóságát illeti, esetleg az igen ritka valódi bilingvális olvasók véleményére hagyatkozhatunk. De ha már itt tartunk: hétköznapi tapasztalat, hogy egy magyar olvasó a maga magyar nyelvű Shakespeare-élményét (legalábbis annak bizonyos aspektusait) különösebb nehézség nélkül össze tudja vetni francia barátja

francia nyelvű Shakespeare-élményével, miközben a kettejük közötti közvetítő nyelv esetleg a német. Feltételezhetően van tehát az irodalmi szövegekben is valami olyan összetevő, amely mindenféle interpretáció, még a nyelvek közötti átvitel során is megőrzi azonosságát.

Y: Ezzel máris szembeállítható egy másik hétköznapi tapasztalat: egymás mellett ülünk a színházban a hozzánk legközelebb álló emberi lényel, a minket érő érzéki ingeregyüttes tehát gyakorlatilag identikus. Kilépvén az előcsarnokba mégis összeveszünk a darab értelmén vagy értékén. Ez arra mutat, hogy mégis átvihető „jelentés-mag”, a jelentés minden esetben és teljes egészében a befogadó személyiségének, előtörténetének, kulturális hiedelmeinek, hangulati konstellációjának függvénye.

X: Ez erős túlzás. Az ilyen helyzetekben, a legnagyobb véleménykülönbség közepett is mindkét résztvevő pontosan tudja, hogy ugyanazt az előadást látták. Vannak közös hivatkozási pontjaik (még ha ezek megítélésében nem is értenek egyet), és ez jelentősen különbözik attól a helyzettől, amikor két különböző (a másik által nem látott) előadás a vita tárgya.

Y: Jó, megengedem, vannak közös vonatkozási pontok. Ezek azonban annyira jelentéktelenek az élmény teljességéhez képest, hogy szinte elhanyagolhatók. Merem állítani, hogy egy színdarab jobban hasonlít egy másik színdarabhoz, mint saját „vonakoztatási pontjaihoz”, noha azok bizonyos korlátozott értelemben reprezentálják a darab egészét. Ahogyan egy épület is jobban hasonlít egy másik épülethez, mint a saját tervrajzához. Ha csupán ennyi a megmaradó „jelentés-mag”, akkor semmi hasznunk belőle.

X: Ez megint csak túlzás. Azért egy jó fordításban vagy értelmezésben például ennél jóval több „átmegy”. Ha a fordítás alapján azonosítani tudjuk az eredetit, akkor az máris bizonyítja az átmentett identitás-mag létezését.

Y: Korántsem azt bizonyítja, csupán azt, hogy az olvasók is képesek megismételni a fordító vagy értelmező által véghezvitt plauzibilis jelentéstulajdonító műveletet, amit én inkább átugrásként jellemeznék. De ha nem bánja, kipróbálhatjuk a maga koncepcióját.

X: Állok elébe, ha közismert műről van szó.

Y: Ez csak természetes. Nos, mely magyar verssor fordítása a következő angol sor: „I have no mother, no father”?

X: Ez igazán könnyű: „Nincsen apám, se anyám”.

Y: S vajon miért nem ez: „Nekem nincs apukám, anyukám”?

X: Jó, elismerem, a példa látványos. De ön is ismerje el, ez a példa nem bizonyítja, hogy nincs átmenthető jelentés-mag.

Y: Természetesen elismerem. Lehetséges, hogy van valami – én sem tudom az ellenkezőjét bizonyítani – de az bizonyosnak látszik, hogy a hatás „átmenthetősége” nem ezen múlik.

X: Meglehet. Talán műve válogatja.

Y: Talán. Vagy inkább befogadója.

X: Azt hiszem, itt elakadtunk.

Y: Ebben végre maradéktalanul egyetértetek önnel.

Visszavéve a szót, Eco ugyanezen az alapon még egy ponton támadható. Műalkotás-fogalma itt kizárólag a lezárt, rögzített, integráns, koherens művekre terjed ki, amit nemcsak a megőrződő identitás feltételezése, hanem a mű egységére (mint az interpretáció verifikációs bázisára) vonatkozó fentebb idézett megjegyzés is bizonyít. És ezzel nem csupán James Kincaid gondolatébresztő (bár megválaszolatlan) kérdéseit szegezhetjük szembe: „Mi van akkor, ha nem is mindegyik, de a legtöbb szöveg bizonyíthatóan inkoherens, és nem csupán többféle szervező mintát ajánl fel egyidejűleg, hanem ezek a szervező minták ráadásul egymással versengenek, és logikailag összeférhetetlenek? ... Egyetlen minta helyett számos összeférhetetlen versenytársat kapunk, amelyek mellett mind szól valami, de amelyek közül egyik sem adekvát önmagában.”⁷ Szembe helyezhetjük vele Eco saját koncepcióját is a művek nyitottságának három fokozatáról. A három előadásban alkalmazott műalkotás-fogalom legjobb esetben is csak annyi nyitottsággal fér össze, amennyi ama régebbi tanulmány szerint *minden* műalkotásnak sajátja: „virtuálisan végtelen számú lehetséges olvasat felé nyitott.”⁸ A második fokozatba tartozó művek, „amelyek fizikailag befejezettek, belső relációik burjánzása révén mégis nyitottak” itt kimaradnak a vizsgálatból. És ezúttal Eco mintha nem is tudna a „mozgásban lévő” (fizikai értelemben is nyitott) művekről, melyek a befogadó aktív közreműködését követelik meg.

Negyedik kifogás: Az ehhez szükséges nézőpontot Foucault szolgáltatja (nem az ingás, a másik). Legalábbis, ha neki tulajdonítjuk azt a nagy horderejű felismerést, hogy a bűn és a betegség viszonylagos, kultúra- és korfüggő fogalmak. És Eco ebből a szempontból nem a fair play díj várományosa: esélyt sem ad a rivális gondolkodási stratégiának. Több esetben hermetikus vagy gnosztikus *szindrómát* emleget: ez egy betegség, amely az emberek egészséges, racionális elméjét megfertőzte. A betegség lényege az, hogy a jelenségek között oksági viszonyok helyett hasonlóságon, érintkezésen és egyéb esetlegességeken alapuló kölcsönhatásokat feltételezünk. Mármost nehéz ítélni, de talán nem alaptalan vélelem, hogy racionális alapon is épp elég katasztrófa érte az emberiséget. A huszadik század kollektivisták diktatúráinak eszmei hátterében például, úgy tűnik, több volt a racionális, mint az irracionális elem.

Eco nem képes kívülről nézni saját racionalizmusát. Hatékonyan és látványosan érvel célja elérése érdekében, s közben nem mérlegeli, hogy valakit esetleg egyáltalán nem vonz az a cél. Vagy esetleg semmilyen cél. Hogy van, akit nem a megoldás érdekel, hanem például a rejtvényfejtés permanens izgalma.

⁷ James KINCAID: Coherent Readers, Incoherent Texts. in: *Critical Inquiry* 3 (1977.) 783.

⁸ Umberto ECO: *Nyitott mű.* Európa, Budapest, 1998. 103.

Eco meggyőzően célszerű és ökonomikus. Valóban meggyőzi olvasóját, hallgatóját, hogy az általa kijelölt úton célszerű és ökonomikus haladnia. De nem gondol arra, hogy a célszerűség és az ökonomia is csak a racionalizmuson belül értelmezhető. Nem gondol arra, hogy az emberi lények természetének elidegeníthetetlen része az irracionalizmus.

Félő, hogy az ilyen általános szinten tett kijelentések maguktól patetikus közléllyé alakulnak, de nyilvánvaló, hogy a később racionális úton hasznosuló, zseniális felismerések nagy része az irracionális tartományban, ihletként, vízióként, a jelenségek közötti átcsapásként ölt testet. És talán mindenkinek volt már olyan tapasztalata, hogy egy nehéz racionális döntés meghozatalában valamilyen – spontán, vagy szándékosan keresett – irracionális élmény segítette. Például a tarot kártya nagyon általános, már-már üres szimbólumai ráébresztették az addig fel nem ismert oksági viszonyokra (mint ahogy más esetekben hamis következtetésekre is vezethettek).

Eco racionalizmusa öntelt racionalizmus, mert nem számol az oksági viszonyok végtelen és kiismerhetetlen sokaságával, azaz saját korlátaival: hogy „több dolgok vannak földön és egen...”

Arról talán sikerült számot adni, hogy miért nem vállalhatta el egyetlen lapszám „az interpretáció érvényessége” címen megnevezett témakör átfogását. Arról illenék tehát szólni, miért döntöttünk úgy, hogy épp ezek a – nem is túl friss – szövegek kerüljenek ide. A tíz éves szövegek közlése azért nem okozott különösebb fejfájást, mert olyan témáról van szó, ahol nemigen várhatunk végső megoldásra, illetve ahol nemigen látszik valamiféle „haladás” a megoldás felé. Ilyen formán a lapszám koncepciójával (s alighanem a közölt szövegek szellemével is) összefér, ha elszakadunk az „újabb, tehát jobb” modernista mítoszától. Az interpretáció témájának lehetnek (vannak) újabb és más interpretációi, de nincs olyan közös keret, amelyben ezek általánosságban és bizonyíthatóan jobbak volnának. Mondjuk tehát azt, hogy most ragadtunk meg egy régebben fennálló lehetőséget.

Eco mellett (néhány fentebb említett fenntartás ellenére) számos érv szól. Személyében – mint azt itt közölt szövegei is látványosan demonstrálják – mintegy perszonalúniót alkot a művelődéstörténész, a szemiotikus és az irodalmi ember, ráadásul szemmel láthatóan izgatja a témánk. Különösen izgalmas és egyedülálló lehetőséget biztosít ez arra, hogy Eco a kérdés történetét és elméleti vonzatait összekösse empirikus szerzőként (tehát bizonyos tekintetben kísérleti nyúlként) való fellépésével. Megszólal a „naiv” szerző, miközben személyiségének másik, ravasz fele pontosan tisztában van a helyzet frivolitásával. Ezért a pillanatot, mondhatni, „már megérte”.

További vonzerőt kölcsönöz a szövegeknek, hogy vitairatnak készültek: provokatívan képviselik mondandójukat. Ez viszont felveti a kérdést, miért nem

közöljük szöveghűen a teljes vitát (illetve annak publikált változatát). A legegyszerűbb és látszólag legőszintébb válasz úgy hangzana, hogy túlságosan drágák lettek volna a szerzői jogok. De ez a brutális külső körülmény találkozott a belső szerkesztői elgondolásokkal (és itt nemcsak Rorty szellemének virtuális boszszantására használjuk a külső-belső metafizikai alapú distinkcióját, hanem a „valós” helyzet viszonylag plauzibilis metaforájaként is). Egy folyóiratszám másfajta integritással rendelkezik, mint egy könyv (ezért is ritka, hogy folyóiratszá-
mok teljes könyveket közöljenek); s egy szimpózium-kötet másfajta integritással rendelkezik, mint egy egyszemélyes tanulmánykötet. A szóban forgó könyv félig szerzői tanulmánykötet (több mint a felét Eco írta, az ő képe van a borítón), félig egy mini-konferencia lenyomata. A három összefüggő Eco-előadás integritása beilleszthető egy folyóirat-számba, míg a teljes könyvet csak könyvként lehetne lefordítani: ahhoz azonban nem rendelkezik elég könyvszerű integritással. Ez jórészt a szereplők személyiségéből következik. Richard Rorty nem annyira Eco szavaira reagál, inkább saját pragmatista kiáltványát vezeti elő. Jonathan Culler a maga hozzászólásában többet foglalkozik Rorty, mint Eco bírálatával, valamint a dekonstrukció védelmével mindkettőjünkkel szemben. Christine Brooke-Rose úgyszólván teljesen kívül áll az egész vitán. Túl erős egyéniségek ahhoz, hogy valamiféle egységes tanulsággá párolódhasson a mondanivalójuk. A Szemle-rovatban mindenesetre igyekeztünk a lehető legpontosabban számot adni hozzászólásaikról – már amennyiben a főtémát érintette. Reméljük, hogy ezen a módon sikerült valamiféle integritásra vergődni. Még akkor is, ha jól tudjuk, hogy ez is csak egy metafizikai képzet.

UMBERTO ECO

Interpretáció és történelem

J. M. Castillet 1957-ben írt egy könyvet *La hora del lector*¹ (*Az olvasó órája*) címmel. Kétségkívül látnok volt. Én 1962-ben írtam *Opera aperta*² (*A nyitott mű*) című munkámat. Abban a könyvben – esztétikai értékkel bíró szövegek esetében – az interpretátor aktív szerepét támogattam. Mikor azok a sorok íródtak, olvasóim elsősorban az egész ügy nyitott oldalára összpontosítottak, s nem méltányolták azt a tényt, hogy az általam támogatott nyitott-végű olvasás olyan tevékenység volt, amely *egy mű* interpretálásra törekszik, s amelyet e mű vált ki. Más szóval, én csak a szövegek és az interpretátoraik jogai között levő dialektikát tanulmányoztam. Az a benyomásom, hogy az elmúlt néhány évtizedben az interpretátorok jogainak túlzott fontosságot tulajdonítottak.

Legutóbbi írásaimban (*A Theory of Semiotics, The Role of the Reader, és a Semiotics and the Philosophy of Language*)³ a határtalan szemiózis pierce-i gondolatát dolgoztam fel. A Harvard Egyetemen 1989. szeptemberében megrendezett Nemzetközi Pierce Kongresszuson elhangzott előadásomban azt próbáltam bizonyítani: a határtalan szemiózis fogalmából nem következik, hogy az interpretációnak ne lennének kritériumai. Az az állítás, hogy az interpretáció (mint a szemiózis alapvonása) potenciálisan határtalan, nem jelenti, hogy az interpretációnak nincs tárgya, vagy hogy a saját kénye-kedve szerint „hömpölyög”.⁴ Azt állítani, hogy egy szövegnek potenciálisan nincs vége, nem jelenti azt, hogy minden interpretációs aktus boldog véget érhet.

A kritika néhány kortárs elmélete azt bizonygatja, hogy egy szöveg egyetlen megbízható olvasata a félreolvasás, hogy a szöveg kizárólag azon válaszok láncaként létezik, amelyeket maga hoz napvilágra, valamint azt, amit Todorov is malíciózusan idézett fel (Boehme apropóján hivatkozva Lichtenbergre), nevezetesen: a szöveg csak egy piknik, ahová a szerző hozza a szavakat az olvasók pedig a jelentést.⁵

¹ J. M. CASTILLET: *La hora del lector*. Barcelona, 1957.

² Umberto ECO: *Nyitott mű*. Európa, Budapest, 1998. *Dobolán Katalin* fordítása.

³ Mind az Indiana University Pressnél jelent meg, sorrendben, 1976-ban, 1979-ben és 1984-ben.

⁴ Lásd Umberto ECO: *The Limits of Interpretation* című tanulmányát. (Eco a nem létező „riverrun” szót, a *Finnegan's Wake* kezdő szavát használja itt. – *A szerk.*)

⁵ Tzvetan TODOROV: *Viaggio nella critica americana*. Lettera 4. (1987) 12., magyarul bővebben erről: RADNÓTI Sándor: *A piknik: írások a kritikáról*. Magvető, Budapest, 2000. – *A ford.*

Még ha ez igaz is lenne, szerző által hozott szavak egy kupac olyan nyomasztó tárgyi evidenciát alkotnak, melyeket az olvasó nem tud csendesen (vagy akár zajosan) figyelmen kívül hagyni. Ha jól emlékszem, évekkal ezelőtt, itt történt Angliában: valaki azt állította, bizonyos dolgokat lehetséges szavakkal megtenni.* Interpretálni egy szöveget annyit tesz, megmagyarázzuk, miért pont ezek a szavak (és nem mások) képesek megtenni bizonyos dolgokat azáltal, ahogyan értelmeztük őket. Mármost ha Hasfelmetsző Jack azt mondaná, hogy amit tett, azt Lukács Evangéliumának egy önálló értelmezése alapján tette, az olvasó-orientált kritikusok bizonyára arra a véleményre hajlanának, hogy Hasfelmetsző Jack Lukács-olvasata némiképp visszás. A nem-olvasó-orientált kritikus pedig azt mondaná, hogy Hasfelmetsző Jack kötőznivaló bolond. Be kell vallanom, bármennyire rokonszenvesnek érzem is az olvasó-orientált paradigmát, ráadásul Cooper, Laing és Guattari műveit is olvastam, legnagyobb sajnálatomra magam is amondó lennék, hogy Hasfelmetsző Jack orvosi segítségre szorul.

Világos, hogy az általam felhozott példa elég erőltetett, s hogy a legradikálisabb dekonstruktivista is velem értene egyet (legalábbis remélem). Mindazonáltal azt gondolom, még egy ilyen paradox okoskodást is komolyan kell vennünk. Azt bizonyítja ugyanis, hogy létezik legalább egy olyan eset, amelyben lehetőségünk van azt állítani, hogy az adott interpretáció rossz. Poppernek a tudományos kutatásról szóló elméletében használt terminusai szerint ez elég ahhoz, hogy megcáfoljuk azt a hipotézist, mely szerint az interpretációnak nincs általános kritériuma (legalábbis statisztikai értelemben).

Felvethető, hogy a radikális olvasó-orientált interpretációelmélettel szemben egyetlen alternatíva lehetséges: az, amelynek képviselői szerint az egyetlen érvényes interpretáció az eredeti szerzői szándék megtalálására törekszik. Legfrissebb írásaim némelyikében azt sugalltam, hogy a szerzői intención kívül (amelyet nagyon nehéz megfejteni, és amely sokszor irreleváns is a szöveg értelmezésekor) és az értelmezői intención kívül (amely Richard Rorty szavaival „a saját céljainak megfelelő formára pofozza a szöveget”⁶) létezik egy harmadik lehetőség. *A szöveg intenciója.*

Előadásorozatom második és harmadik előadásában megpróbálom majd tisztázni, mit is értek a szöveg intencióján. (Nevezhetném *intentio operis*nek is, szembeállítva – vagy éppen összekapcsolva – az *intentio auctorisszal* és az *intentio lectorisszal*.) Ebben az előadásban azonban a szöveg jelentéséről (vagy a jelentés pluralitásáról, vagy bármilyen transzcendentális jelentés hiányáról) folyó kortárs vita ősi gyökereit szeretném megvizsgálni. Kérem, engedjék meg, hogy egy pillanatra elmossam a különbséget egyfelől az irodalmi és a hétköznapi szö-

* Utalás John L. AUSTIN nevezetes, a beszédaktus-elméletet megalapozó könyvére: *How to do things with words*. Oxford University Press, 1973. Magyarul: *Tetten ért szavak*. Akadémiai, 1990. – A szerk.

⁶ Richard RORTY: *Consequences of Pragmatism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, 151.

vegek, másfelől a szövegek mint a világ képei és a természetes világ mint (egy tiszteltetreméltó hagyomány szerint) megfejtendő Nagy Szöveg között.

Engedjék meg, hogy archeológiai utazásra hívjam önöket, amely első pillantásra igen messzire visz minket a szövegértelmezés kortárs elméleteitől. Végül azonban látni fogják, hogy – épp ellenkezőleg – a sokat emlegetett posztmodern gondolkodás nagyon is pre-antiknak tűnik.

1987-ben a Frankfurti Könyvvásár igazgatói meghívtak, hogy tartsak egy bevezető előadást, és – valószínűleg abban a hiszemben, hogy ez aztán igazán naprakész téma – a modern irracionalizmust javasolták témaként. Azzal a megjegyzéssel kezdtem, nehéz az irracionalizmus fogalmát meghatározni, ha nincs valamilyen filozófiai koncepciónk magáról az értelemről. Sajnos a nyugati filozófia teljes története azt bizonyítja, hogy az ilyen definíció igencsak vitatható. A gondolkodás bármilyen módja mindig irracionálisnak tűnik egy másik fajta gondolkodásmód történelmi modelljének tükrében, mely önmagát racionálisnak tekinti. Arisztotelész logikája nem azonos Hegelével; *Ratio, Ragiona, Raison, Reason, Vernunft* nem ugyanazt a dolgot jelentik.

A filozófiai fogalmak megértésének egyik módja gyakran az, hogy visszatérünk a szótári alapjelentéshez. Azt tapasztaltam, hogy az „irracionalis” szó szinonimája a németben az „*unsinnig* (ostoba, esztelen)”, az „*unlogisch* (logikátlan, illogikus)”, az „*unvernünftig* (oktalan, ostoba)”, és a „*sinlos* (értelmetlen, képtelen, esztelen)” kifejezések. Az angolban ezt a „*senseless* (értelmetlen, esztelen)”, az „*absurd* (képtelen, lehetetlen)”, a „*nonsensical* (zagyva, badar)”, az „*incoherent* (összefüggéstelen, következetlen)”, a „*delirious* (eszels, hagymázás)”, a „*farfetched* (erőszakolt, túlzott)”, az „*inconsequential* (jelentéktelen, lényegtelen)”, a „*disconnected* (összefüggéstelen, szétfolyó)”, az „*illogic* (nem következetes, logikátlan)”, az „*exorbitant* (szélsőséges, túlzott)”, az „*extravagant* (különc, túlzó)” valamint a „*skimble-skamble* (összefüggéstelen, értelmetlen)” kifejezésekkel helyettesíthetjük. Úgy tűnik ezek a jelentések vagy túl sokat, vagy túl keveset nyújtanak ahhoz, hogy elfogadható filozófiai álláspontokat határozzunk meg. Az „*unreasonableness* (ésszerűtlenség)” egyik antonímája (a *Roget Thesaurus* szerint) a „*moderateness* (mértékletesség)” kifejezés. Mértékletesnek lenni annyit tesz, a *modus*-on belül lenni – azaz határokon és mértéken belül is egyben. A szó két, az ókori görög és római civilizációtól örökölt szabályra emlékeztet minket; a *modus ponens* logikai alapelve, és a Horatius által meghatározott etikai alapelve: *est modus in rebus, sunt certi denique fines quos ultra citraque nequit consistere rectum.*⁷

Ezen a ponton látható, milyen fontos volt a latin *modus* fogalma, ha nem is a racionalizmus és az irracionalizmus elkülönítéséhez, de legalábbis ahhoz, hogy megkülönböztessük a két alapvető interpretációs attitűdöt, akár a szöveg mint

⁷ HORATIUS: *Szatírák I. I. 106–7.* („Van mértéke a dolgoknak, s a határok is állnak, melyeken innen s túl helyesen cselekedni sosem bírsz!” Horváth István Károly fordítása – A szerk.)

világ, akár a világ mint szöveg megfejtéséről van szó. A görög racionalizmus számára Platónról Arisztotelészig és másokig a tudás az okok megértését jelentette. Eszerint például Isten meghatározása egy olyan ok meghatározását jelenti, melyen túl további ok már nem létezhet. Ahhoz, hogy a világot okok szempontjából határozhassuk meg, ki kell fejleszteni az egyvonalú láncsor elgondolását: ha egy mozgás A-ból B-be halad, nincs a világon olyan erő, amely rávenné, hogy B-ből A-ba haladjon. Az oksági lánc egyvonalú természetének igazolásához néhány alapelv feltételezése szükséges. Ezek a következők: az azonosság alapelve ($A=A$); az ellentmondás kizárásának alapelve (lehetetlen, hogy valami egyszerre legyen A és nem-A); a kizárt közép alapelve (A vagy igaz, vagy nem, *tertium non datur*). Ezekből az alapelvekből, levezethetjük a nyugati racionalista gondolkodás tipikus sémáját, a *modus ponens*-t: „ha p akkor q; de p: tehát q”.

Ha ezen alapelvek nem is jelentik a világ fizikai rendjének felismerését, egy társadalmi szerződés alapjául szolgálnak. A latin (római) racionalizmus magáévá tette a görög racionalizmus alapelveit, de jogi, szerződéses értelemben módosította és gyarapította őket. Az elfogadott mérték a *modus*, de a *modus* ugyanakkor a határt, a mezsgyét is jelenti.

A térbeli határok iránti latin vonzalom a egyenesen Róma alapításának legendájára vezethető vissza: Romulus rajzolt egy határvonalat, majd megölte testvérét, amiért nem tartotta tiszteletben a határt. Ha a határokat az emberek nem ismerik el, akkor nem jöhet létre a *civitas*. Horatiusból hős lett, mert az ellenséget a határon tartóztatta fel – egy hídon, amelyet Róma és a Többiek között tákoltak. A hidak szentségtörők, hiszen a *sulcus*, a város határait kijelölő várárok felett ívelnek át: ez az oka, hogy a hidakat csak a főpap szigorú, rituális ellenőrzése mellett építhették meg. A Pax Romana ideológiája és Augustus császár politikai arculatának kialakítása a határok pontos meghatározására épült: a birodalom ereje abban állt, hogy tudták, melyik határvonalon, mely *limesek* vagy küszöbök között szükséges a védelmi vonalakat felállítani. Ha eljön egyszer az idő, amikor a határok meghatározása már nem egyértelmű többé, és a barbárok (olyan nomádok, akik eredeti területüket elhagyták, és akik úgy mozognak bármely más területen, mintha a sajátjuk lenne, készen arra, hogy azt is bármikor elhagyják) saját nomád szemléletüket Rómára erőltetik, akkor Rómának befellegzett, és a birodalom fővárosa éppúgy bárhol máshol is lehet.

Mikor Julius Caesar átkelt a Rubiconon, nemcsak azt tudta, hogy szentségtörést követ el, hanem azt is, hogy ha egyszer elkövette, többé már nem fordulhat vissza. *Alea iacta est*. Ami azt illeti, léteznek határok az időben is. Ami megtörtént, többé már nem eltörölhető. Az idő visszafordíthatatlan. Ez az alapelv irányította a latin szintaxist. A mondatok iránya, sorrendje, mely kozmológiailag lineáris, a *consecutio temporum*ban a logikai alárendelések rendszerévé alakította magát. Az abszolút ablatívusz, a tárgyi realizmus ezen mesterműve azt alapozza meg, hogy ami egyszer megtörtént vagy megtörténtnek tekintették, az többé ne legyen megkérdőjelezhető.

Egy *Quaestio quodlibetalis*ban Aquinói Szent Tamás (5.2.3.) azon tűnődik, vajon „*utrum Deus possit virginem reparare*” – más szóval: vajon egy nő, aki elveszítette a szüzességét, képes-e eredeti, szeplőtelen állapotához visszatérni. Tamás válasza világos. Isten megbocsáthat, s így visszaadhatja a szűz becsületét, s csoda révén visszaállíthatja testi integritását is. De még Isten sem teheti meg nem történtté, ami megtörtént, mert az idő törvényeinek ilyenfajta megsértése önnön lényegével lenne ellenkező. Isten nem képes megsérteni azt a logikai alapelvet, amelyből kifolyólag a „p megtörtént” és a „p nem történt meg” állítások ellentétesek. *Alea iacta est*.

A görög és római racionalizmus ezen modellje mindmáig uralja a matematikát, a logikát, a tudományt valamint a számítógép-programozást. De ez nem meríti ki a görög hagyomány teljességét. Arisztotelész görög volt, de azok voltak az eleusziszi misztériumok is. A görög világot az *Aperion* (a végtelen) folyamatosan vonzotta. A végtelen az a dolog, melynek nincs *modusa*. A végtelen elkerüli a normát. A görög civilizáció az azonosság és az ellentmondás kizárásának elve mellett a végtelentől megigézve létrehozta a folyamatos metamorfózis – Hermész által szimbolizált – ideáját. Hermész változékony és kétértelmű, ő minden művészetek atyja, ugyanakkor a tolvajok istene – *iuvenes et senex* egy időben. Hermész mítoszában megtalálható az azonosság, az ellentmondás kizárása, valamint a kizárt közép alapelvének negációja, és az oksági sorok spirál alakban saját magukra fordulnak vissza: az „után” megelőzi az „előtt”-öt, az isten nem ismer térbeli határokat, így különböző alakokban egyszerre több helyen lehet.

A Krisztus utáni második században Hermész diadalmas volt. A második század a politikai rend és béke időszaka, a birodalom minden polgára egyesülni látszik az egységes nyelvben és kultúrában. A rend olyan szilárd, hogy többé senki sem reménykedhet bármiféle katonai vagy politikai tevékenység révén való megváltoztatásában. Ez az az időszak, amikor meghatározzák az *enkyklios paideiát*, az általános oktatást, melynek célja a minden tudományágban jártas, teljes ember típusának megteremtése. Ez a tudás ugyanakkor tökéletes, koherens világot ír le, minthogy a második század világa fajok és nyelvek olvasztótégelye, emberek és ideák útkereszteződése, ahol minden istent elfogadnak. Ezek az istenek egykor nagyon sokat jelentettek az őket tisztelő népek számára, de amikor a birodalom elnyelte országaikat, identitásukat is egybeolvasztotta: többé nincs semmilyen különbség Ízisz, Asztarté, Démétér, Kübelé, Anaitisz és Maia közt.

Mindannyian ismerjük a kalifa legendáját, aki megparancsolta az alexandriai könyvtár elpusztítását, azzal az érveléssel, hogy ha a könyvek ugyanazt mondják, mint a Korán, akkor feleslegesek, ha viszont valami mást, akkor tévelygők és ártalmasak. A kalifa ismerte és birtokolta az igazságot, és a könyveket ennek alapján ítélte meg. A második századi hermetizmus ugyanakkor olyan igazság után kutatott, melyet még nem ismert, és nem birtokolt mást, csupán könyveket. Így aztán azt képzelte vagy remélte, hogy minden egyes könyv az igazság egy szikráját tartalmazza, s hogy egymást igazolják majd. Ebben a szinkretikus di-

menzióban válságba kerül a görög racionalizmus modelljeinek egyik alapelve, nevezetesen a kizárt középé. Sok minden igaz lehet egyszerre, miközben ellentmond egymásnak. De ha a könyvek minden közöttük fennálló ellentmondás ellenére igazat beszélnek, akkor minden egyes szavukat allúzióknak, allegóriáknak kell tekintenünk. Valami mást mondanak, mint amit a nyilvánvaló látszat szerint mondanak. Minden egyes darab olyan üzenetet tartalmaz, melyet önmagában egyik sem lesz képes soha feltárni. Azért, hogy megérthessék a könyvek tartalmazta rejtélyes üzenetet, az embereknek kénytelenek voltak az emberi megnyilatkozásokon túli kinyilatkoztatást keresni, olyat, amit maga az istenség jelent majd ki, látomás, álom vagy egy orákulum közvetítésével. De egy ilyen példátlan, sose hallott kinyilatkoztatásnak a még-ismeretlen istenről és a még-titkos igazságról kell beszélnie. A titkos tudás mély tudás (mert csak az tud ilyen sokáig ismeretlen maradni, ami a felszín alatt rejtőzik). Így az igazság a kimondatlannal vagy a homályosan mondottal válik azonossá, azzal, amit a szöveg felszínén túl vagy az alatt kell megérteni. Az istenek (ma úgy mondanánk, a Lét) hieroglifikus és enigmatikus üzeneteken keresztül szólnak.

Mellesleg, ha a másféle igazság keresése a klasszikus görög örökségben való kételkedésből ered, akkor bármilyen igaz tudásnak sokkal archaikusabbnak kell lennie. Azon civilizáció maradványai közt rejtőzik, melyet a görög racionalizmus atyjai eleve nem vettek figyelembe. Az igazság valami olyasmi, amivel az idők kezdete óta együtt élünk, csak éppen elfelejtettük. Ha pedig elfelejtettük, akkor valakinek meg kellett számunkra őriznie, valaki olyannak, akinek a szavait már nem vagyunk képesek megérteni. Következésképp ennek a tudásnak egzotikusnak kell lennie. Jung magyarázta meg azt a folyamatot, ahogyan minden isteni képmás előbb-utóbb túl ismerőssé válik, és elveszti a titokzatosságát. Ilyenkor más civilizációk képeihez kell fordulnunk, hiszen csak az egzotikus szimbólumok képesek megőrizni a szentség auráját. Így került ez a feltételezett titkos tudás a második századra a kelta papok, a druidák vagy az érthetetlen nyelven beszélő keleti bölcsek kezébe. A klasszikus racionalizmus azokat tartja barbároknak, akik még helyesen beszélni sem képesek (valójában ez a *barbaros* etimológiája – dadogós). Most, a dolgokat megfordítva, az idegenek feltételezett dadogása az, amely az ígéretekkel és csendes kinyilatkoztatásokkal teli titkos nyelvvé vált. Míg a görög racionalizmus számára valami akkor volt igaz, ha meg lehetett magyarázni, addig mostanra az igaz dolog elsősorban olyasmit jelent, amit nem lehet megmagyarázni.

De mi ez a titokzatos tudás, melyet a barbárok papjai birtokolnak? A széles körben elterjedt vélemény szerint, ismerték a spirituális világot az asztrális világgal, és ez utóbbit a földi világgal összekötő titkos kapcsolatokat. Ez azt jelenti, hogy egy növényen elvégzett művelettel befolyásolni lehet a csillagok pályáját, hogy a csillagok pályája befolyásolja a földi teremtmények sorsát, és azt, hogy az isten képmása körül végzett varázslatok kényszeríthetik az adott istent akarataink követésére. Miként a földön, úgy fent a mennyben. A világegyetem hatal-

mas tükörteremmé válik, ahol minden egyes objektum visszatükrözi és jelentheti az összes többi.

Csak akkor beszélhetünk az egyetemes szimpátiáról („hasonszervűségről”) és hasonlóságról, ha ezzel egy időben elvetjük az ellentmondás kizárásának alapelvét. Az egyetemes szimpátiát a világon egy isteni kinyilatkoztatás hozza létre, de a kinyilatkoztatás forrásánál ott van a megismerhetetlen Egy, aki maga az ellentmondás székhelye. A neoplatonista keresztény gondolkodás nyelvünk alkalmatlanságának számlájára írva próbálja majd megmagyarázni, hogy nem vagyunk képesek Istent világos terminusokban meghatározni. A hermetikus gondolkodás állítása az, hogy minél kétértelműbb és többértékű a nyelv, minél több szimbólumot és metaforát használ, annál inkább megfelel arra, hogy megnevezze az Egyetlent, amely az ellentétek egybeesésének forrása. De ahol az ellentétek egybeesése győz, ott az azonosság alapelve megbukik. *Tout se tient*.

Végkövetkeztetésként: az interpretáció határtalan. A végső, megközelíthetetlen jelentés keresésére irányuló kísérlet oda vezet, hogy elfogadjuk a jelentés soha véget nem érő mozgását vagy csúszkálását. Egy növényt nem morfológiai és funkcionális jellegzetességeinek terminusai szerint határozunk meg, hanem a kozmosz másik elemével való – mégoly részleges – hasonlósága alapján. Ha ez bizonytalanul hasonlít az emberi test valamelyik részére, akkor bír jelentéssel, mert utal arra a testre. De a testnek az a része is jelentéssel bír, mert utal egy csillagra, ez utóbbi jelentéssel bír, mert utal egy zenei hangsorra, és ez pedig azért, mert utal az angyali hierarchiára, és így tovább ad infinitum. Minden tárgy, legyen az égi vagy földi, titkot rejt. Valahányszor felfednek egy titkot, az egy következő titokra utal, a végső titok felé haladó folytonos mozgásban. Mindazonáltal végső titok nem létezhet. A hermetikus beavatás végső titka az, hogy minden titok. Ennél fogva a hermetikus titok szükségszerűen üres titok, mert bárki, aki úgy tesz mintha bármifajta titkot feltárna, az vagy nem beavatott, vagy megállt a kozmikus misztérium tudásának felszíni szintjén. A hermetikus gondolkodás nyelvi jelenséggé alakítja át az egész világ-színházat és ezzel egy időben megfosztja a nyelvet a kommunikációra való képességtől.

A második században, a Földközi tenger medencéjében tűnt fel a *Corpus Hermeticum*, melynek alapszövegeiben Hermész Trismegisztoz egy álom vagy látomás révén részesül a megvilágosodásban, s ennek során megjelenik neki a *Nous*. Platón számára a *Nous* az a képesség volt, amely létrehozta az ideákat; Arisztotelésznek az intellektus, melynek a szubsztanciák megismerését köszönhetjük. Bizonyos, hogy a fürge *Nous* ellentétesen működött a *dianoia* sokkal bonyolultabb műveleteivel, amely (már Platónnál is) a reflexió volt, racionális tevékenység; az *epistemével*, mint tudománnyal; és a *phronesis*szel mint az igazságról való reflexióval. De nem volt semmi kimondhatatlan, megfoghatatlan a *Nous* működési módjában. Épp ellenkezőleg, a második században a *Nous* a misztikus előérzet, a nem-racionális megvilágosodás, a hirtelen és a nem-diszkurzív látomás képességévé vált. Nem szükséges hozzá a beszéd, a vita, az érvelés. Csak várnunk kell valaki-

re, aki majd szól hozzánk. Akkor olyan gyorsan jön a fény, hogy egyesül a sötét-séggel. Ez az igazi beavatás, amelynek beavatottja nem beszélhet.

Ha többé nem létezik okozati kapcsolatokba rendezett időbeli linearitás, akkor a jelenség hatással lehet saját okaira. Éppen ez történik a theurgikus varázslatban, de a filológiában is. A *post hoc, ergo propter hoc*, racionalista alapelvét felváltja a *post hoc, ergo ante hoc*. Az effajta magatartásra példa az a mód, ahogyan a reneszánsz gondolkodók bebizonyították, a *Corpus Hermeticum* nem a görög kultúra teljesítménye, hanem még Platón előtt íródott: a tény, hogy a *Corpus* tartalmazza azokat az elképzeléseket, melyek nyilvánvalóan Platón idejében már ismertek voltak, egyszerre jelenti és bizonyítja azt, hogy Platón előtt tűntek fel.

Ha ezek a hermetizmus klasszikus ideái, akkor ezek tértek vissza, amikor második győzelmét ünnepelte – ezúttal a középkori skolasztikusok racionalizmusa fölött. A hermetikus tudás átvészelt azokat az évszázadokat, amikor a keresztény racionalizmus Isten létezését a *modus ponens* által ihletett érvrendszerek segítségével próbálta bizonyítani. Marginális jelenséggként maradt fenn az alkímisták és a zsidó kabbalisták között, valamint a félénk középkori neo-platonizmus aklában. De amikor elérkezett a modernnek nevezett kor hajnala, Firenzében (ahol épp ekkoriban a modern bank-gazdaságot is kitalálták) újra felfedezték a *Corpus Hermeticumot*, a hellenisztikus második század alkotását, mint a Mózes előtti időkre visszanyúló ókori tudás bizonyítékát. Miután Pico della Mirandola, Ficino és Johannes Reuchlin, azaz a reneszánsz neo-platonizmus és a keresztény kabbalizmus átdolgozta, a hermetikus modell a modern kultúra igen nagy részére komoly befolyást gyakorolt, a varázslattól kezdve egészen a tudományig.

Ennek az újjászületésnek a története elég bonyolult: manapság a történetírás bizonyította be, hogy képtelenség elkülöníteni a hermetikus szálat a tudományostól, Paracelsust Geliától. A hermetikus tudás befolyásolja Francis Bacon, Kopernikuszt, Keplert, és Newtont. A modern kvantitatív tudomány egyebek között épp a hermetizmus kvalitatív tudásával való párbeszédben születik meg. A végső analízisben a hermetikus modell vetette fel azt az ötletet, mely szerint a görög racionalizmus által leírt világrendet fel lehetne bontani, és lehetséges volna a világegyetemben új összefüggéseket és új kapcsolatokat felfedezni, olyanokat, amelyek lehetővé tennék az ember számára, hogy hatást gyakoroljon a természetre, és megváltoztassa annak folyását. De ez a befolyás összeolvadt azzal a meggyőződéssel, hogy a világ már nem írható le a kvalitatív, csupán a kvantitatív logika terminusaival. Így a hermetikus modell paradox módon hozzájárult saját új ellenlábasa, a modern tudományos racionalizmus megszületéséhez. Az új hermetikus irracionális egyfelől a misztikusok és az alkímisták, másfelől a költők és filozófusok – Goethétől Gérard de Nervalig, Yeatsig, Schellingtől Franz von Baaderig, Heideggertől Jungig – között ingadozik. És a kritika számos posztmodern fogalmában sem nehéz felismerni a jelentés folyamatos csúszásának ötletét. Paul Valéry elgondolása, mely szerint *il n'y a pas de vrai sens d'un texte*, hermetikus alapon áll.

Gilbert Durand egyik könyvében, a *Science de l'homme et tradition* címűben (amely szerzőjének őszinte rajongása miatt igencsak kétes értékű, bár a csábító érveket sem nélkülöző munka) a kortárs gondolkodás egészét úgy mutatja be, mint amelyet – a pozitivistá, mechanisztikus paradigmával szemben – teljességgel átjár Hermész éltető lehelete. Az általa feltárt kapcsolatok listája is figyelemre méltó: Spengler, Dilthey, Scheler, Nietzsche, Husserl, Kerényi, Planck, Pauli, Oppenheimer, Einstein, Bachelard, Sorokin, Lévi-Strauss, Foucault, Derrida, Barthes, Todorov, Chomsky, Greimas, Deleuze.⁸

De ez a gondolkodás-minta, amely eltér a görög és római racionalizmus szabályától, nem lenne egészen teljes, ha elmulasztanánk mérlegelni egy másik, azonos történelmi korban alakot öltő jelenséget. A sötétben tapogatózó, villámszerű látomásoktól elkápráztatott második századi ember neurotikus módon tudatosította önnön szerepét az értehetetlen világban. Az igazság titok, és a szimbólumokra vagy talányokra vonatkozó kérdések sohasem fedhetik fel a végső igazságot, csupán a titkot helyezik máshová. Ha ez az emberi állapot, akkor ez azt jelenti, hogy a világ egy hiba eredménye. Ennek a pszichológiai állapotnak a kulturális kifejezése a gnózis.

A görög racionalizmus hagyományában a gnózis a létezésről (annak viszonylagos és dialektikus voltáról) való igaz tudást jelentette, szemben az egyszerű észleléssel (*aisthesis*) vagy véleménnyel (*doxa*). De a korai keresztény századokban a szó mindinkább a metaracionális, intuíción alapuló tudást kezdte jelölni, az isteni adományt, melyet az égi közvetítőtől kaptak, a képességet, melynek hatalma képes megmenteni bárkit, aki birtokába kerül. A gnosztikus kinyilatkoztatás mitikus formában meséli el, hogyan foglalja eleve magában a homályos és megismerhetetlen istenség a gonosz és az androgúnia csíráját, ami a kezdetektől fogva ellentmondásossá teszi, minthogy nem azonos önmagával. Alárendelt végrehajtója a Demiurgosz, aki egy hibás, ingatag világnak ad életet, melybe – mint börtönbe vagy száműzetésbe – magának az istenségnek egy része is aláhull. A hiba által teremtett világ: tökéletlen kozmosz. Ennek a tökéletlenségnek egyik legfőbb következménye az idő, az örökkévalóság eltorzult imitációja. Ugyanezekben az évszázadokban a patrisztika mindvégig arra törekedett, hogy összebékítse a zsidó messianizmust a görög racionalizmussal és a történelem irányításának racionális, gondviselészerű koncepcióját dolgozza ki. A gnoszticizmus másfelől kifejlesztette a maga elutasító szindrómáját mind az idő, mind a történelem ellenében.

A gnosztikus úgy tekint magára, mint száműzöttre a világban, mint saját testének áldozatára, melyet sírként és börtönként határoz meg. Bele van vetve a világba, melyből meg kell találnia a kiutat. A lét betegség, és mi tudjuk ezt. Minél frusztráltabbak vagyunk itt, annál jobban sújt a mindenhatóság tébolya és a

⁸ Gilbert DURAND: *Science de l'homme et tradition*. Berg, Paris, 1979.

bosszúvágy. Következésképp a gnosztikus az istenség szikrájaként ismer magára, amelyet egy kozmikus összeesküvés eredményeképpen átmenetileg száműzetésre ítéltek. Ha sikerül visszatérnie Istenhez, az ember nemcsak újraegyesül önnön kezdetével és eredetével, hanem újjáteremteni is segít ezt az eredetet, megszabadítva az eredendő hibától. Bár egy beteg világ rabja csupán, az ember úgy érzi, emberfeletti erővel ruházták fel. Az istenség csak az ember együttműködésének köszönhetően képes kijavítani saját kezdeti hibáit. A gnosztikus ember *Übermensch*-sé válik. A pusztá anyaghoz kötött emberekkel szemben (*hülloikoi*), csak a lélek emberei (*pneumatikoi*) képesek az igazságra és ennek révén a megváltásra törekedni. Eltérően a kereszténységtől, a gnoszticizmus nem a rabszolgáknak, hanem az uraknak való vallás.

Nehéz elkerülni a kísértést, hogy a modern és a kortárs kultúra számos megjelenési módjában a gnosztikus örökséget lássuk megjelenni. Sokan katarikus, következőképp gnosztikus eredetet látnak a gáláns (tehát romantikus) szerelmi viszony háttérben, melyre a lemondás, a szeretett személy elvesztése, és minden esetben a szexuális kapcsolatot kizáró, tisztán spirituális viszony jellemző. A gonosz látomásos élményként való esztétikai dicsőítése természetesen szintén gnosztikus, miként a látomásos élmények szándékos keresésére is sok modern költőnél, a testet kimerítő nemi kicsapongás, misztikus eksztázis, kábítószer és verbális delírium eszközei révén.

A romantikus idealizmus vezető alapelvei közt – amely ismét jogaiba helyezte az időt és a történelmet, de csupán azért, hogy az embert a Szellem helyreállításának főhősvé tegesse – néhányan gnosztikus gyökereket véltek felfedezni. Másfelől viszont, amikor Lukács azt állítja, hogy az elmúlt két évszázad filozófiai irracionálisusa pusztán a burzsoázia kísérlete önnön válságának kezelésére, valamint saját hatalomvágyának és imperialista gyakorlatának filozófiai igazolására, akkor voltaképp csak a gnosztikus szindrómát fordítja le a marxizmus nyelvére. Egyesek gnosztikus elemekről beszéltek a marxizmusban, de még a leninizmusban is (a pártnak, mint vezető erőnek az elmélete, egy kiválasztott csoport birtokolja a kulcsokat a tudáshoz, következőképp a megváltáshoz). Mások az egzisztencializmusban, és különösen Heideggerben látnak gnosztikus ihletettséget (lét, *Dasein*, mint „világba vetettség”, az evilági lét és idő közti viszony, psziszimismus). Jung, más szempontból vizsgálva az ókori hermetikus doktrínákat, az ősen újrafelfedezésének terepévé alakítja át a gnosztikus problémát. De ugyanígy gnosztikus elemet azonosíthatunk a tömegtársadalmat elutasító, arisztokratikus törekvésekben is, ahol a kiválasztott fajok prófétái a tökéletesek újraegyesítése érdekében a vérfürdő, a mézszárlás, a népirtás eszközéhez folyamodnak a rabszolgákkal szemben, azokkal szemben, akik menthetetlenül kötődnek a *hülélhez*, az anyaghoz.

A hermetikus és a gnosztikus örökség, e kettő együtt hozza létre a titok szindrómáját. Beavatottnak azt nevezzük, aki érti a kozmikus titkot. Ennek értelmében a hermetikus modell torzulásai ahhoz a meggyőződéshez vezettek, mely szerint

a hatalom lényege: másokkal elhitetni, hogy politikai titokkal rendelkezünk. Georg Simmel szerint:

A titok kivételes helyet biztosít a vele rendelkező személynek, tisztán társadalmilag meghatározott ingerként hat, s elvileg független attól a tartalomtól, amely felett őrökdi. Varázsa természetesen abban a mértékben fokozódik, amelyben a kizárólagosan birtokolt titok jelentős és átfogó jellegű. [...] E titokból, amely minden mélyebb és jelentősebb tényre beármnyékol, a következő tipikus tévedés származik: minden, ami titokzatos, egyben lényeges és jelentős is. Az ember természetes idealizáló ösztöne és természetes félnksége az ismeretlen jelenségekkel szemben azonos célt követ: a fantázia által fokozni kívánja ezeket, olyan hangsúlyozott figyelemmel fordul feléjük, amilyent a megnyilvánuló valósággal szemben legtöbbször nem tanúsítana.⁹

Engedjék meg, hogy rámutassak, milyen értelemben lehet hasznos a hermetikus örökség gyökerei felé tett utazásunk a szöveg-interpretáció némely kortárs elméletének megértésében. A közös materialista szemszög természetesen nem elégséges ahhoz, hogy kapcsolatba hozzuk egymással Epikurost és Sztálint. Ugyanígy kételkedtem abban is, hogy lehetséges volna közös vonásokat azonosítani Nietzsche és Chomsky között, bármennyire ünnepli is Gilbert Durand az új hermetikus atmoszférát. Mindazonáltal ezen előadások szempontjából érdekes lehet felsorolni azokat a főbb elemeket – melyek véleményem szerint –, a szövegek hermetikus megközelítését jellemzik. Az ókori hermetizmusban és a kortárs megközelítések némelyikében néhány zavarba ejtően hasonló elgondolást találunk, nevezetesen:

A szöveg nyitott-végű univerzum, ahol az interpretátor végtelen számú összefüggést képes felfedezni.

A nyelv képtelen megragadni az egyedi és eleve adott jelentést; épp ellenkezőleg, a nyelvnek az a feladata, hogy megmutassa: amiről beszélni tudunk, az csak az ellentétek egybeesése.

A nyelv tükrözi a gondolat elégtelen voltát: világban létünk nem más, mint képtelennek lenni bármilyen transzcendentális jelentést megelézésére.

Minden szöveg, amely úgy tesz, mintha valami egyértelműséget állítana, voltaképpen elvetélt univerzum, a tökkelütött Demiurgosz munkája (aki megpróbálta azt mondani: „ez ez”, de épp ellenkezőleg, a torzulások végtelen és megszakítatlan láncát hozta létre, ahol „ez nem ez”).

⁹ Georg SIMMEL: *The Secret and the Secret Society*. in: *The Sociology of Georg Simmel*, fordította és szerkesztette Kurt H. Wolff, Free Press, New York, 1950. 332–3., magyarul: Georg SIMMEL: A titok és a titkos társadalom. in: Uő.: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1973. 338–9.

A kortárs, textuális gnoszticizmus mindazonáltal igen nagyvonalú: ha kellően eltökélt, hogy az olvasó szándékát a hozzáférhetetlen szerzői szándék nyakába varrja, bárki *Übermensch*-sé válhat, amint felismeri az igazságot, nevezetesen, hogy a szerző nem tudta, mit is mond valójában, mert a nyelv beszélt helyette.

Hogy megmentsen egy szöveget – vagyis a jelentés illúziójától eljuttassa a jelentés végtelenségének tudatáig – az olvasónak gyanítania kell, hogy minden sor egy másik titkos jelentést rejt; a szavak a kimondás helyett elrejtik a ki nem mondottat; az olvasó megdicsőülése az a felfedezés, hogy a szövegek bármit mondhatnak, kivéve, amit a szerzőjük akart velük mondani; amint valaki felfed egy állítólagos jelentést, biztosak lehetünk benne, hogy az nem az igazi; az igazi jelentés mindig a következő, még felfedetlen és így tovább; *hylie*nek – azaz veszteseknek – azokat nevezzük, akik lezárják a folyamatot, mondván, „megértettem”.

Az Igazi Olvasó az, aki megérti, hogy a szöveg titka saját üressége.

Tudom, hogy ez a karikatúra a legradikálisabb olvasó-orientált interpretáció-elméleteket ábrázolja. De úgy gondolom, hogy a karikatúrák gyakran jó portrék: meg lehet, nem a dolgok valós állásáról, hanem arról, ahogyan a dolgok bizonyos feltételek mellett állhatnak.

Csupán annyit akarok mondani, léteznek valamiféle kritériumok, amelyek hátráltatják az interpretációnak. Ellenkező esetben azt kockáztatjuk, hogy azon nyelvészeti paradoxon egy változatával kell szembenéznünk, amelyet Macedonio Fernandez fogalmazott meg: „Ebből a világból annyi minden hiányzik, hogy ha még eggyel több hiányozna, annak már nem is jutna hely”. Tudom, hogy a *Finnegan's Wake* a tökéletes álmatlanságtól gyötört tökéletes olvasó számára íródott. De azt is tudom, hogy hiába szentelte Sade márki teljes életművét a nemiségben rejlő lehetőségek feltárásának, legtöbbször mégiscsak mértéktelesebb ennél.

John Wilkins *Mercury; Or, the Secret and Swift Messenger* (1641) című könyvének elején, a következő történetet meséli el:

Arra, hogy mily különösnek tűnhetett az Írás Mestersége, midőn először felfedezték, abból következtethetünk, hogy a nemrégiben felfedezett Amerika népe mennyire elámult a könyvekkel társalgó emberek láttán, s kis híján azt is elhitette magával, hogy a papír beszélni tud...

Ismerek erről egy kedves történetet, amely egy indián szolgáról szól, akit egy kosár fűgével és egy levéllel küldött el a gazdája. Útközben terhének nagy részét megette, s a maradékot elvitte annak az embernek, akihez irányították. Az, amikor elolvasta a levelet, és a füge-mennyiséget nem találta egyezőnek a levélben említettel, azzal vádolta meg a szolgát, hogy megette a fűgét, mondván, a levél tanúskodott ellene. De az indián (ezen bizonyíték ellenére) határozottan tagadta a tényt, s átkozta a papírt, mint hamis és hazug tanút.

Ezután egy ugyanilyen csomaggal küldték el, és egy levéllel, melyben az átadandó fűgék pontos száma is le volt írva. Ő csakúgy, mint korábban, útközben

felfalta a fűgék nagy részét, de mielőtt hozzáfogott volna, (hogy megelőzzön minden további vádat), először is fogta a levelet, és elrejtette egy nagy kő alá, megbizonyosodván róla, hogy az nem láthatta őt fűgét enni, s ezt soha nem is állíthatja róla. De mivel most sokkal erőteljesebben vádolták meg, mint azelőtt, beismerte vétkét, s elragadtatva a papír isteni természetétől a jövőre nézve minden munkában a legnagyobb hűséget fogadta.¹⁰

Mondhatná valaki, hogy amint egy szöveg elválik a kimondójától (valamint kimondója szándékától) és kimondásának konkrét körülményeitől (következés-képp szándékolt referenciájától), attól kezdve (hogy úgy mondjam) a lehetséges interpretációk potenciálisan határtalan sorának vákuumában sodródik. Wilkins kifogásolhatta volna, hogy az általa elmesélt esetben az úr biztos volt benne, hogy a levélben említett kosár azonos azzal, melyet a szolgál cipelt, és a cipekedő szolgál pontosan az, akinek barátja a kosarat adta, és kapcsolat van a levélben leírt 30-as szám valamint a kosárban levő fűgék száma között. Természetesen elég lenne elképzelni, hogy az úton az eredeti szolgát megölték, egy másik személy helyettesítette őt, hogy az eredeti harminc fűgét más fűgékkel cserélték ki, hogy a kosarat másik címzettnak vitték el, hogy az új címzett nem tudott olyan lelkes barátról, aki fűgét küldene neki. Még mindig lehetséges eldöntenünk, miről szólt a levél? Mindazonáltal, jogunk van feltételezni, hogy az új címzett reakciója ilyesmi lehetett: „Valaki, isten tudja, kicsoda, küldött nekem valamennyi fűgét, ami viszont kevesebb, mint a mellékelt levélben említett mennyiség.” Most képzeljük el, hogy nemcsak hogy megölték a szolgát, de gyilkosai még az összes fűgét is megették, s a kosarat is összetörték. A levelet betették egy palackba és behajították az óceánba, s Robinsón Crusoe találta meg, hetven év múlva. Nincs kosár, nincs rabszolgá, nincsenek fűgék, csak egy levél. Ennek ellenére, fogadok, hogy Robinsón első reakciója ez lett volna: „Hol vannak a fűgék?”

És most képzeljük el, hogy a palackban levő üzenetet egy sokkal okosabb személy találja meg, mondjuk egy nyelvész, egy hermeneuta, vagy egy szemiotikus. Igen értelmes, s mint új, véletlen-címzett sok hipotézist állíthatna fel, vagyis:

1. A fűgék mögött (legalábbis ma) retorikai szándékolttságot érezhetünk (mint például a „fűgét mutat” kifejezésben), s így az üzenet így igazolhat egy eltérő interpretációt. De a címzett még ebben az esetben is támaszkodni fog a „füge” bizonyos előre meghatározott, konvencionális interpretációira, amelyek határozottan különböznek mondjuk az „alma” vagy „macska” interpretációitól.

2. A palackban talált üzenet allegória, melyet egy költő írt: a címzett az üzenetben egy rejtett második értelmet szimatol, ezt egy egyedi költői kódra alapoz-

¹⁰ John WILKINS: *Mercury; Or, the Secret and Swift Messenger*. Harmadik kiadás, Nicholson, London, 1707. 3–4.

za, olyanra, mely csak erre a szövegre érvényes. Ebben az esetben a címzett különféle, egymásnak ellentmondó hipotéziseket állíthat fel, de meg vagyok győződve arról, hogy léteznek bizonyos „gazdaságossági” kritériumok, melyek értelmében bizonyos hipotézisek érdekesebbek lesznek, mint mások. Ahhoz, hogy hipotézisét érvényesíthesse, a címzettnek valószínűleg előzetes hipotéziseket kell felállítania a lehetséges feladóra és a szöveg megszületésének lehetséges történelmi korára vonatkozólag. Ennek semmi köze a feladó szándékának feltárásához, de határozottan van köze az eredeti üzenet kulturális környezetének felderítéséhez.

Okos interpretátorunk valószínűleg eldöntheti, hogy a palackban talált szöveg valaha utalt néhány létező fűgére és egy, hangsúlyozottan jelölt, adott feladóra valamint egy adott címzetre, és egy adott szolgára, de ez mostanra elvesztette minden referenciális erejét. Az üzenet mégis olyan szöveg marad, amely számtalan másik kosárra és számtalan másik fűgére vonatkoztatva felhasználható, almákra és egyszarvúakra vonatkoztatva azonban nem. A címzett álmodhat az elveszett szereplőkről, akiknek oly homályos a szerepük a dolgok vagy szimbólumok megváltoztatásában (talán az adott történelmi pillanatban fűgét küldeni valamiféle titokzatos célzást jelentett), és a névtelen üzenetből kiindulva számos jelentés- és referencia-lehetőséget kipróbálhat. De nem lesz joga azt mondani, hogy az üzenet *mindent* képes jelenteni. Sok dolgot jelenthet, de vannak olyan értelmek, melyeket lehetetlen lenne benne felvetni. Azt pedig mindenképpen elmondja, egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy kosár fűge. E kényszer elől egyetlen olvasó-orientált elmélet sem térhet ki.

Természetesen, van különbség a Wilkins által említett levél és a *Finnegan's Wake* megvitatása között. A *Finnegan's Wake* segíthet nekünk abban, hogy Wilkins példájának – akár feltételezett – értelmességét is kétségbe vonjuk. De nem vehetjük semmibe a szolga szempontját, aki először volt tanúja a szövegek és interpretációik csodájának. Ha van valami interpretálni való, akkor az interpretációnak valami olyasmiről kell szólnia, ami megtalálható valahol, és méltányolható valamilyen szempontból. Így, legalábbis következő előadásom idejére azt javaslom: először legyünk egyenrangúak a szolgával. Ez az egyetlen módja, hogy ha nem is uraivá, legalább tisztelettudó szolgáivá váljunk a szemiózisnak.

(*Umberto Eco: Interpretation and History. in: Stephan Collini /ed./: Interpretation and Overinterpretation, Cambridge University Press, 1992. , 23–43.*)

Fordította: Vankó Annamária

UMBERTO ECO

Szövegek túlinterpretálása

Az *Interpretáció és történelemben egy*, a mikrokozmoszt a makrokozmoszsal összekötő megértés összefüggéseinek individualizációján alapuló, a világ és a szövegek interpretálására alkalmas módszert vizsgáltam. Az egyetemes megértés mind metafizikai, mind fizikai formájának is a hasonlóság (explicit vagy implicit) *szemiotikáján* kell nyugodnia. Michel Foucault már számolt a hasonlóság paradigmájával *A szavak és a dolgok*¹ című munkájában, de őt főként a reneszánsz és a 17. század közötti küszöbpillanat érdekelte, ahol a hasonlóság paradigmája a modern tudomány paradigmájába úszik át. Hipotézisem történelmileg ennél átfogóbb, és szándéka szerint egy olyan értelmező kritériumot emel ki, amit én hermészi vagy hermetikus szemiozisznak hívok, s melynek fennmaradása századokon át nyomon követhető.

A hermészi szemiozisz ahhoz, hogy feltételezhesse, a hasonló hatással lehet a hasonlóra, meg kellett határozni, mi is a hasonlóság valójában. Ezen hasonlóság kritériuma azonban, egy túl engedékeny általános jelleget és hajlékonyságot mutatott. Nemcsak azokat a jelenségeket tartalmazta, amelyeket ma a morfológiai hasonlóság, vagy az arányos analógia kifejezései alá tudnánk sorolni, hanem mindenféle lehetséges helyettesítést is, azokat, amiket a retorikai hagyomány megenged, ilyen például az érintkezés, a rész az egészért (*pars pro toto*) a cselekvés és a cselekvő, és így tovább.

Az itt következő listában állítottam össze a képek és szavak asszociációjának kritériumait. Ez az összeállítás nem valamilyen mágiáról szóló értekezésem vagy bármi effélén alapul, hanem egy XVII. századi mnemonízisen, ha jobban tetszik az *ars memoriae*. Az idézet azért érdekes – eltekintve néhány hermetikus előfeltevéstől –, mert a szerző a kontextusban kódolja saját kultúráját, s ebben azonosít számos olyan asszociatív automatizmust, amelyet általában valóságosként, hatékonyként fogadnak el.

1. HASONLÓSÁG: további alosztályai:

lényeg – az ember, mint a makrokozmosz mikrokozmosz képe

minőség – tíz számjegy a Tízparancsolat helyett

¹ Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok*. Osiris, Budapest, 2000. Romhányi Török Gábor fordítása.

metonímia és antonomázia – Atlasz a csillagászok/a csillagászat helyett, a medve az ingerlékeny ember helyett, az oroszlán a büszkeség helyett, Ciceró a retorika helyett.

2. HOMONÍMIA: a kutya, mint állat – a kutya, mint csillagkép helyett

3. IRÓNIA VAGY ELLENTÉT: a bolond a bölcs helyett

4. JEL: a vad szaga a farkas helyett; a tükör, melyben Titusz gyönyörködött Titusz helyett

5. EGY SZÓ ELTÉRŐ KIEJTÉSE: *sanum* – *sane* helyett

6. A NÉV AZONOSSÁGA: Ariszta – Arisztotelész helyett

7. A TÍPUS ÉS A FAJ: a leopárd az állat helyett

8. POGÁNY SZIMBÓLUM: a sas Jupiter helyett

9. EMBEREK: a pártusok a nyíl helyett; a szittyák a lovak helyett; a főníciaiak az ábécé helyett

10. A ZODIÁKUS JEGYEK: a jelek a csillagképek helyett

11. ÖSSZEFÜGGÉS érzékszerv és funkciója között

12. JELLEGZETES ISMERTETŐJELEK: a varjú az etiópiaiak helyett

13. HIEROGLIFÁK: a hangya a takarékoság helyett

14. TISZTÁN IDIOLEKTIKUS KÉPZETTÁRSÍTÁSOK: bármilyen szörny bármi helyett, amire emlékeztet.²

Amint látható, a két dolog, hol magatartásában, hol alakjában hasonlít, néha viszont csak azért, mert egy bizonyos kontextusban együtt jelentek meg. Amíg valamilyen kapcsolat létrehozható, addig a kritérium nem számít. Viszont, ha az analógia mechanizmusa egyszer mozgásba jön, nincs garancia arra, hogy meg is áll majd. A képzet, a fogalom, az igazság az, ami a hasonlóság leple alatt felfedezhető, viszont úgy tűnik majd, mint egy másik analogikus „halogatás” jele. Valahányszor csak valaki úgy gondolja, hogy hasonlóságot fedezett fel, az egy másik hasonlóságra utal majd, mintegy végtelen folyamatként. Abban a világegyetemben, ahol a hasonlóság (és a kozmikus szimpátia) logikája dominál, az interpretátornak joga és kötelessége arra gyanakodni, hogy amiről azt hiszi, egy jel jelentése, tulajdonképpen egy további jelentés jele.

Ez teszi világossá a hermetikus szemiózis egy másik alapelvét. Ha két dolog hasonló, az egyik a másik jelévé válhat, és fordítva. Ez az átjárás a hasonlóságból a szemiózisba nem automatikus. Például: ez a toll hasonlít amarra, de ebből nem következtethetünk arra, hogy az előbbit használhatnám az utóbbi jelölésére (kivéve az olyan különleges, felmutatáson alapuló jelölés-eseteket, amelyekben, mondjuk, azért mutatom meg neked ezt a tollat, hogy megkérjelek, adj nekem egy másikat, vagy bármi mást, ami ugyanazt a feladatot látja el; de ez a fajta felmutatáson alapuló szemiózis egyfajta előzetes megegyezést igényel). A *kutya* szó

² Cosma ROSELLI: *Thesaurus artificiosae memoriae*. Velence, 1589.

nem hasonlít a kutyára. Erzsébet királynő portréja a brit bélyegen hasonlít (egy bizonyos leírás alapján) egy adott emberi lényre, aki az Egyesült Királyság királynője, és a rá történő utalással lehet az Egyesült Királyság emblémája. A *malac* szó szintén nem hasonlít a disznóra, sem Noriegára, vagy Ceaucescúra; de a *disznó* fizikális szokásai, és a diktátorok morális viselkedése közötti kulturálisan megalapozott analógia alapján használhatom a disznó szót arra, hogy jelöljem az említett úriemberek egyikét vagy másikat. Az olyan komplex fogalom, mint a hasonlóság szemiotikus elemzése (lásd elemzésemet a *Theory of Semiotics*ban) segíthet nekünk abban, hogy elszigeteljük a hermészi szemiózisnak, és ezen keresztül a túlinterpretálás számos eljárásának alapvető hibáit.

Kétségtelen, hogy az emberi lények az azonosság és a hasonlóság szerint (is) gondolkodnak. A mindennapi életben mégis tény, hogy általában tudjuk, hogyan tegyünk különbséget egyrészt releváns és lényeges, másrészt esetleges és illuzórikus (látszólagos) hasonlóságok között. Ha például meglátunk a távolban valakit, akinek a vonásai emlékeztetnek minket egy ismerősünkre, A-ra, összetévesztjük A-val, azután rájövünk, hogy ez egy idegen, B; tehát ezután, rendszerint elvetjük az ember személyazonosságára vonatkozó elgondolásunkat, és többé nem adunk újabb hitelt a hasonlóságnak, amiről megállapíthattuk, hogy véletlenszerű volt. Mindezt azért tesszük, mert mindannyian bevéstünk magunkba egy vitathatatlan tényre, tudniillik, hogy *egy bizonyos nézőpontból minden analógiás viszonyokat, összefüggést, és hasonlóságot teremt minden mással*. Ennek a határait bárki kitolhatja, és kijelentheti, hogy kapcsolat van az „amíg” határozószó és a „krokodil” főnév között, mert, legalábbis, mindkettő abban a mondatban szerepel, amit éppen kimondtam. A különbség viszont a józan logikájú és a paranoiás interpretáció között azon a felismerésen nyugszik, hogy az említett kapcsolat minimális, és nem pedig ellenkezőleg; ebből a minimális viszonyból tehát nem következtethetünk a maximális lehetőségre. A paranoiás interpretátor nem az az ember, aki észreveszi, hogy az „amíg”, és a „krokodil” különös módon ugyanabban a kontextusban jelenik meg: a paranoiás az az ember, aki elcsodálkozik azokon a titokzatos indítékokon, amelyek arra vezettek engem, hogy ezt a két különös szót összehozzam. A paranoiás azt hiszi, a példa mögött titok van, s arra célozok én.

Azért, hogy az ember mind a világot, mind a szövegeket gyanakodva olvassa, egyfajta megszállott módszert kell gondosan kidolgozni. A gyanú önmagában még nem kóros: mind a nyomozó, mind a tudós azon elvből kiindulva gyanakszik, hogy bizonyos elemek, amelyek evidensek ugyan, de nem szemmel láthatóan fontosak, olyasvalaminek lehetnek a bizonyítékai, ami nem evidens – és ezen az alapon dolgoznak ki egy ellenőrzendő, új hipotézist. Viszont a bizonyíték, mint valami másnak a jele, csak három feltétel mellett kerülhet szóba: 1. nem lehet nála egyszerűbb magyarázattal szolgálni; 2. egyetlen okra (vagy a lehetséges okok egy korlátozott csoportjára) mutat rá, nem pedig meghatározhatatlan számú eltérő okokra; 3. beleilleszkedik a többi bizonyíték közé.

Ha a büntett színhelyén megtalálom az egyik legnépszerűbb reggeli lap egy példányát, legelőször is azt kell megkérdezniem (a gazdaságosság feltétele alapján), vajon nem az áldozaté volt-e. Ha nem, a nyom millió potenciális gyanúsított felé vezetne. Másfelől, ha a büntett helyszínén találok egy igen ritka formájú drágakövet, amelyik a maga nemében egyedülállónak ítéltető, s amelyről köztudott ugyanakkor, hogy egy bizonyos egyénhez tartozik, akkor a nyom érdekessé válik; és aztán, ha rájövök arra, hogy ez az egyén nem tudja megmutatni nekem a saját drágakövet, akkor a két nyom összeillik. Megjegyzendő viszont, hogy feltevésem ezen a ponton még nem bizonyított. Csupán logikusnak tűnik, és azért ésszerű, mert felállíthatok néhány olyan feltételt, amelyek között cáfolható lehet. Ha például a gyanúsított megcáfolhatatlan bizonyítékkal be tudta bizonyítani, hogy valaha ő adta a drágakövet az áldozatnak, akkor a drágakő felbukkanása a tett színhelyén többé nem számít fontos nyomnak.

A nyomok fontosságának túlbecslése gyakran abból a hajlamból keletkezik, hogy jelentőségteljesként vegyük tekintetbe a legközvetlenebbül nyilvánvaló elemeket; holott az a tény, hogy szembeötlően lehetővé kellene, hogy tegye számunkra, hogy ráébredjünk: sokkal gazdaságosabb módon is megmagyarázhatóak.

Tudományelméleti indukcióból származik a következő példa arra, hogy a nem megfelelő elemnek tulajdonítanak jelentőséget: ha az orvos felfigyel arra, hogy minden betege, aki májzsugorban szenved, rendszeresen iszik whiskyt szódával, konyakot szódával, vagy gint szódával, és ebből arra következtet, hogy a szóda okozta a májzsugorodást, akkor téved. Téved, mert nem veszi észre, hogy van egy másik alkotóelem is, ami közös a három esetben, tudniillik az alkohol. Téved még azért is, mert nem veszi észre, hogy az antialkoholista betegek (akik csak szódát isznak) nem betegszenek meg májzsugorban. A példa éppen azért mulatságos, mert az orvos arra koncentrál, ami másként is megmagyarázható lenne, és nem arra, amin el kellene gondolkodnia. És azért teszi ezt, mert könnyebb a víz, mint az alkohol jelenlétét észrevenni, hiszen az előbbi az egyértelmű.

A hermészi szemiozis pontosan a gyanús interpretáció gyakorlatában vezet ilyen messzire, a *lehetőségek elveinek* megfelelően, ami ennek a hagyománynak minden szövegében megjelenik. Először is, a csoda mértéktelensége az egybeesések jelentőségének túlbecslésére készlet, amelyek persze másként is megmagyarázhatók. A hermetizmus a reneszánszban „alíráásokat” (jelzéseket, *signatures*) kutatott, azaz látható nyomokat, olyanokat, amelyek okkult kapcsolatokat fednek fel. A hagyomány fedezte fel, például, hogy az a növény, amit orchideának hívnak, két gömbszerű gumóval rendelkezik, s ebben a herékkel láttak feltűnő alaktani hasonlóságot. E hasonlóság alapján eljutottak az *eltérő viszonyok harmonizálásához* (*homologation*): az alaktani hasonlóságból következtettek a funkcionális hasonlóságra. Az orchideának, mit volt mit tenni, varázslatos tulajdonságokkal kellett rendelkeznie, már ami a nemzőszerveket illeti (ezért azután szatürionnak is nevezték).

Voltaképpen, ahogy később Bacon kifejtette („Parasceve ad historiam naturalem et experimentalem”, a *Novum Organum* (1620) függelékében), az orchideá-

nak azért van két gumója, mert minden évben újabb gumó fejlődik és nő a régi mellé. Míg azonban az újabb nő, addig a régebbi elszárad. Így a gumók ugyan demonstrálhatnak a formális analógiát a herékkel, de más feladatot látnak el a megtermékenyítési folyamattal kapcsolatban. Márpedig, mivel a varázsos viszony-nak funkcionálisnak kellene lennie, az analógia nem állja meg a helyét. Az alak-tani jelenség nem lehet okok és hatások viszonyának bizonyítéka, mert az nem illeszkedik az oksági viszonyra vonatkozó többi bizonyítékkal.

A hermetikus gondolkodás a *hamis tranzitivitás* elvét aknázza ki, amely feltételezi, hogy ha A és B között x, B és C között y kapcsolat van, akkor A-nak y kapcsolatá-nak kell lennie C-vel. Ha a gumóknak a herékkel alaktnai hasonlósági kapcsolata van, a herék pedig okozati viszonyban állnak a spermatermeléssel, ez még nem jelenti azt, hogy a gumók oksági kapcsolatban állnak a szexuális aktivitással.

De az orchideák mágikus erejében való hitet egy másik hermetikus alapelv tar-totta életben, mégpedig a *post hoc, ergo ante hoc* rövidzárata: a következményt fel-tételezzük, és úgy értelmezzük, mint saját okának okát. Azt, hogy az orchideának kapcsolatban kell lennie a herékkel, azzal a ténnyel bizonyították, hogy az előbbi az utóbbi nevéből született (*orchis = here*). Az etimológia természetesen egy hamis nyom eredménye. Mindazonáltal a hermetikus gondolkodás az etimológiáiban látta azt a bizonyítékot, ami az okkultizmushoz fűződő rokonszenvet igazolja.

A reneszánsz hermetikusok hittek abban, hogy a *Corpus Hermeticumot* a Mó-zes előtt Egyiptomban élt mítikus Trismegisztosz írta. Isaac Casaubon a 17. század kezdetén nem csak azt bizonyította be, hogy ennek a szövegnek, ami a keresztény gondolkodásmód nyomait is magán viseli, Krisztus után kellett íródnia, de azt is, hogy a *Corpus* szövegében nyoma sincs az egyiptomi idiómának. A Ca-saubon utáni teljes okkult hagyomány figyelmen kívül hagyta a második észre-vételt, az elsőt pedig a *post hoc, ergo ante hoc* szerint használta: ha a *Corpus* tartalmaz olyan gondolatokat, amelyeket később a keresztény gondolkodás átátamasztott, az azt jelentheti, hogy Krisztus előtt íródott és hatott a kereszténységre.

Rövidesen be fogom mutatni, hogy hasonló eljárásokat találhatunk a szöveg-interpretáció mai gyakorlatában is. A mi problémánk viszont a következő: tud-juk, hogy a szatürion és a herék közötti analógia téves volt, mert a tapasztalati vizsgálatok megmutatták, hogy ez a növény nem képes a testünkre hatással len-ni. Ésszerű azt gondolnunk, hogy a *Corpus Hermeticum* nem annyira archaikus, mert nem áll rendelkezésünkre semmiféle filológiai bizonyíték arra, hogy a Krisztus utáni első ezredév vége előtt létezett volna a kézirat. De milyen feltétel alapján döntjük el, hogy egy adott szöveg interpretációja túlinterpretálás pél-dája? Bárki tiltakozhat az ellen, hogy definiáljuk a rossz interpretációt, és bárki igényelheti a helyes interpretáció kritériumainak definiálását.

Ezzel szemben úgy gondolom, elfogadhatunk egy popperianus alapelvet, amely szerint, ha nincsenek olyan szabályok, amelyek segítenének tisztázni, hogy melyek az interpretációk közül a „legjobbak”, akkor legalábbis van szabály arra, hogy megállapítsuk melyek a rosszak. Nem mondhatjuk, hogy a kepleri

hipotézisek a legjobbak, de mondhatjuk azt, hogy Ptolemaiosz magyarázata a naprendszerre hibás volt, mert az epiciklusról és a deferánsról alkotott elképzelések megsértették a gazdaságosság és egyszerűség alapvető feltételét, és képtelenek voltak más hipotézisek közé beilleszkedni, olyanok közé, amelyek megbízhatónak bizonyultak, azon jelenség magyarázata tekintetében, amelyet Ptolemaiosz nem tudott megmagyarázni. Egy pillanatra nézzük csak meg a szövegbeli gazdaságosság előfeltételeit, anélkül hogy előzetesen meghatároznám a fogalmat.

Tehát vizsgáljuk meg a túl-interpretálás egy égbekiáltó esetét a világi szent szövegek kapcsán. Az oximoronért elnézésüket kérem. Amint egy szöveg „szentté” válik egy bizonyos kultúra számára, a gyanakvó olvasás tárgyává is válik; és ezért az interpretáció kétségtelen túlzásainak tárgyává is. Megtörtént ez már a klasszikus allegóriával a homéroszi szövegek esetében is, és meg kellett, hogy történjen a Szentírással is a patrisztika és a skolasztika korában, ugyanúgy, mint a Tóra interpretálásával a zsidó kultúrában. Csakhogy azon szövegek esetében, amelyek valóban szentek, a szó szoros értelmében, az ember nem engedhet meg magának túl sok szabadságot, hiszen általában van egy vallási tekintély és hagyomány, amelyik azt állítja, hogy az ő kezében van az interpretáció kulcsa. A középkori kultúra például megtett mindent, amit csak tudott, azért, hogy olyan interpretációt bátorítson, amely idejét tekintve végtelen volt, de saját lehetőségeit tekintve mégis korlátozott. Ha valami is jellemezhetette a Szentírás négyyszeres értelmének elméletét, az az volt, hogy a Szentírás értelme volt (és Dante számára a világi költészeté is) számszerűen négyféle; de az értelmeket pontos szabályok szerint kell meghatározni, és ezek az értelme, bár a szavak szó szerinti felszíne alá rejtöztek, egyáltalán nem voltak titkosak. Ellenkezőleg – azok számára, akik tudták hogyan kell a szövegeket helyesen olvasni – teljesen világosak voltak. Ha pedig első látásra mégsem lettek világosak, éppen az volt az exegetikus tradíció (a Biblia esetében), vagy a költő (saját munkái esetében) feladata volt, hogy biztosítsa a kulcsot. Ez az, amit Dante megtesz a *Convivio*-ban és egyéb írásaiban is, mint a *XIII. episztolában*.

A szent (a szó szoros értelmében vett szent) szövegekre irányuló efféle magatartást világias formában átvitték olyan szövegekre is, amelyek recepciójuk során a szó metaforikus értelmében váltak szentté. Ez történt a középkor világában Vergilius-szal, Franciaországban Rabelais-val, Shakespeare-rel (a Bacon-Shakespeare vita lobogója alatt a titokvadászok egész serege szóról szóra, betűről betűre fosztogatta a Bárd szövegeit, olyan anagrammákat, akrosztikonokat és más titkos üzeneteket keresve, melyek révén Francis Bacon világossá tehetné volna, hogy ő az igazi szerzője az 1623-as *Foliónak*), és persze ez történik, talán túlságosan is, Joyce-szal. S ha ez így van, aligha maradhatott ki Dante.

Így azután azt látjuk, hogy – a XIX. század második felétől kezdve egészen máig – az angol-olasz Gabriele Rossetti korai munkáitól kezdve (aki a jobban ismert pre-raffaelita festő, Dante Gabriel apja volt), a francia Eugene Aroux-ig, vagy a nagy olasz költő Giovanni Pascoliig, René Guenonig, rengeteg kritikus

olvasta és újraolvasta Dante roppant opuszát, azért, hogy abban valamiféle rejtett üzenetre bukkanjon.

Jegyezzük meg, Dante volt az első, aki azt mondta, hogy költészete nem szó szerinti jelentést közvetít, amelyet fel kell fedezni. „*sotto il velame della versi strani*”³ a szó szerinti jelentés alatt és mögött. Dante nem csak ezt jelentett ki explicit módon: meg is adta a nem-szó szerinti jelentés kiderítéséhez szükséges kulcsokat. Mindazonáltal azok az interpretátorok, akiknek a Lepel Követői (*Adepti del Velame*) nevet is adhatjuk, azonosítottak Danténál egy titkos nyelvet, vagy zsargont, amelynek alapján az összes erotikus témát és a valódi emberekre való hivatkozást az egyház elleni kirohanásként interpretálják. Itt joggal megkérdőzhetnénk, vajon miért kellett Danténak ilyen fáradtságos munkával elrejtienie Ghibellin-párti szenvedélyeit, hiszen mást sem tett, mint a pápai szék ellen nyílt kirohanásokat intézett. A Lepel Követői olyasvalakit juttatnak eszünkbe, aki így válaszol akkor, amikor ezt mondják neki: „Uram, Ön tolvaj, higgye el!” a válasz: „Mit ért Ön azon, hogy higgye el? Talán azzal vádol, hogy bizalmatlan vagyok?”

A Lepel Követőinek bibliográfiája elképesztően gazdag. De az is hihetetlen, hogy a Dante-kritika főárama milyen mértékben nem vette tudomásul, vagy elhanyagolta ezt a tényt. Mostanában arra buzdítottam néhány válogatott fiatal kutatót, hogy olvassák el – talán először – az összes ilyen könyvet.⁴ A kutatás célja nem az volt, hogy eldöntsük, vajon a Lepel Követői tévedtek-e vagy sem, (sok esetben megtörténik – a vak tyúk is talál szemet szerencsés eseteiben –, hogy valóban igazuk van), hanem az, hogy megbecsüljük hipotéziseik gazdaságossági értékét.

Vizsgáljunk meg egy konkrét esetet, amelyben Rossetti a Lepel Követőinek rögeszméi közül egyetlen eggyel foglalkozik.⁵ A Lepel Követői szerint Dante szövegében számos olyan jelképet, liturgikus gyakorlatot ábrázol, amely a szabadkőműves és rózsakeresztes hagyományokra jellemző. Ez érdekes kérdés, amely egy történeti-filológiai problémával olvad egybe, miszerint míg vannak olyan dokumentumok, amelyek a rózsakeresztes eszmék tündöklését a XVII. század kezdetétől tanúsítják, az első szabadkőműves páholyok megjelenése pedig a XVIII. század elejére datálható, addig nincs olyan dokumentum – legalábbis nincs olyan, amelyet komoly tudósok elfogadnának – amely ezeknek az eszméknek és/vagy szervezeteknek a korábbi létezését bizonyítaná. Megbízható dokumentumok léteznek viszont, amelyek bizonyítják, hogy a XVIII. és XIX. században a különféle irányzatok páholyai és társaságai hogyan választották ki azokat a szertartásokat és jelképeket, amelyek demonstrálni voltak hivatottak rózsakeresztes vagy templomos leszármazásukat. Sőt: bármelyik olyan szervezet, amely saját leszármazá-

³ „Elfátyolozva különös rimemben”, Dante: *Pokol IX/63*. (Babits Mihály fordítása)

⁴ M. P. POZZATO (Szerk.): *L'idea de forme: Interpretazioni esoteriche di Dante*. Bompiani, Milan, 1989.

⁵ Gabriele ROSSETTI: *La Beatrice di Dante*. Atanor, Rome, 1982, 519–25. A kilencedik és az utolsó v. tá, első rész, második bekezdés.

sát korábbi hagyományból vezette le, azoknak a tradícióknak az emblémáit választotta, amelyekre visszautalni szándékozott. (Például az Olasz Fasiszta Párt a liktorok faszését választotta jelül, ezzel akarván magát az ókori Róma örökösé-ként feltüntetni.) Az ilyen választások a csoport szándékainak egyértelmű bizonyítékai, de nem igazolnak semmilyen közvetlen leszármazást.

Rossetti azzal a meggyőződéssel áll elő, hogy Dante szabadkőműves, temp-losos és a Rózsakereszt testvériségének is tagja volt. Ezért feltételezi azt is, hogy a következő szabadkőműves-rózsakeresztes szimbólum volna: rózsza, benne a kereszttel, ez alatt pelikán látszik, amely a hagyományos legendának megfelelően saját melléből kiszakított hússal eteti kicsinyeit. Tehát Rossetti vállalkozásá-nak lényege az, hogy bizonyítsa: ez a jelkép Danténál is megjelenik.

Igaz, ő csupán annyit kockáztat, hogy mindössze azt az egyetlen ésszerű hi-potézist mutassa be, miszerint a szabadkőműves szimbológiát Dante ihlette, de ezen a ponton egy másik hipotézis is megfogalmazható: egy harmadik, archetipi-kus szövegé. Ilyen módon Rossetti két legyet ütne egy csapásra: nemcsak azt tudná bizonyítani, hogy a szabadkőműves hagyomány ősi, hanem azt is, hogy Dantét magát ez az ősi tradíció ihlette.

Általában elfogadható az az elgondolás, hogy ha B dokumentum a vele tarta-lomban és stílusban analóg C dokumentum előtt keletkezett, akkor a helyes fel-tételezés az, hogy az első befolyásolta a második keletkezését, és nem fordítva. Legfeljebb egy archetipikus A dokumentum létezését lehet feltételezni, amely a másik kettő előtt keletkezett, és amelytől a későbbi kettő egymástól függetlenül levezethető. Egy archetipikus szöveg feltételezése arra is hasznos lehet, hogy megmagyarázzon két ismert szöveg közötti analógiát, ami máshogy nem magya-rázható: de ez csak akkor szükséges, ha az analógia (a nyom) más módom, gaz-daságosabban nem magyarázható. Ha két külön korszakban keletkezett szöveg-ben egyaránt említik Julius Caesar meggyilkolását, nem szükséges azt feltételezni, hogy az első befolyásolta a másodikat, sem azt, hogy mindkettőt egy archetipi-kus szöveg befolyásolta, mert olyan eseményről van szó, amely számtalan más szövegben szerepelt, és szerepel. Történhet azonban rosszabb is: azért, hogy ki-mutassuk C kiválóságát, szükség van egy olyan archetipikus A szövegre, amelytől B és C függ. Mivel azonban A nem található, kézenfekvőnek tekintik, hogy az minden tekintetben pontosan megegyezik C-vel. Az optikai hatás az, hogy C befolyásolta B-t, és így eljutottunk a *post hoc ergo ante hoc* effektusig. Rossetti tra-gédiája az, hogy nem talál Dantéban egyetlen figyelemre méltó analógiát sem a szabadkőműves szimbológiával, s ha nincs olyan analógia, amely elvezetné va-lamilyen archetipikus szöveghez, akkor még azt sem tudja, hogy milyen archeti-pust keressen.

Ha el akarjuk dönteni, hogy az „a rózsza kék” kifejezés szerepel-e egy szerző szövegében, akkor a szövegben az egész „a rózsza kék” kifejezést meg kell talál-nunk. Ha megtaláljuk az „a” névelőt az első oldalon, az ötvenedikén a „rózsza” részt a „rózsafüzér” szó testében, és így tovább, akkor nem bizonyítottunk sem-

mit, hiszen nyilvánvaló, hogy mivel az ábécé betűi, amelyből a szöveg kombinálódik, korlátozott számúak, ilyen módon bármely szövegben bármely állítást megtalálhatunk, amit csak akarunk.

Rossetti meglepődik, hogy Dante szövegében utalást találunk a keresztre, a rózsára és a pelikánra. Ezen szavak szereplésének oka magától értetődő. Egy, a keresztény vallás rejtelméről szóló költeményben nem meglepő, ha előbb-utóbb a passió szimbólumai tűnnek fel. Ősi szimbolikus hagyomány alapján a pelikán már igen korán Krisztus szimbóluma lesz a keresztény tradícióban (és a középkori bestiariumpok és vallásos versek tele vannak a szimbólumra történő utalásokkal). Ami a rózsát illeti, összetett szimmetriája, légysága, színbeli változatosága, valamint amiatt, hogy tavasszal virágzik, majdnem minden misztikus hagyományban előkerül, mint szimbólum, metafora, allegória, vagy a frissesség, fiatalság, női báj és általában a szépség hasonlata. Mindezek miatt, az, amit Rossetti maga „friss, édesen illatozó rózsának” hív megjelenik a XIII. század egy másik költőjének, Ciullo d’Alcamónak egy versében is, mint a női szépség szimbóluma, vagy erotikus szimbólumként mind Apuleiusnál, mind pedig egy Dante által jól ismert szövegben, a *Roman de la rose*-ban (amely viszont szándékosan a pogány szimbológiát aknázza ki). Így amikor Dante a csodálatosság, szeretet, és szépség terminusaival ábrázolta a diadalmas Egyház természetfeletti dicsőségét, akkor a szeplőtlen rózsza alakjához fordult (*Paradicsom*, XXXI). Egyébként mivel a Passió közvetlen következményeként a diadalmas egyház Krisztus arája, Dante nem kerülheti el, hogy megjegyyezze: „Krisztus vére által szerzett arát (az egyházat)”; és ez a vérre történő utalás az egyetlen a Rossetti által bemutatott szövegek közül, amelyben a rózsza a kereszttel kapcsolatban jelenik meg (fogalmilag, de nem képileg). A *rosa* (rózsza) szó nyolcszor jelenik meg az *Isteni színjáték*ban egyes számban, háromszor pedig többes számban. A *croce* (kereszt) szó tizenhétszer. De soha nem szerepelnek együtt.

Rossetti azonban a pelikánt is akarja. Megtalálja, magában; a *Paradicsom* XXXVI énekében (csak itt szerepel a költeményben), s világos, hogy kapcsolatban áll a kereszttel, mivel a pelikán az áldozat szimbóluma. Sajnos a rózsza nincs ott. Így Rossetti más pelikánokat keres. Talál Cecco d’Ascolinál (egy másik szerző, aki a „Lepel Követőinek” jókora fejtörést okozott, pontosan azért, mert a *L’Acebra* szövege szándékosan homályos), és Cecco pelikánja a Passió szokásos kontextusában szerepel. Sőt a pelikán Ceconál nem a dantei pelikán, még ha Rossetti megpróbálja is összemenni ezt az aprócska különbséget a lábjegyzetek összekeverésével. Rossetti azt hitte, hogy talált még egy pelikánt a *Paradicsom* XXIII. énekének kezdetén, ahol egy madárról olvashatunk, amely türelmetlenül várva a hajnalt, éberül ül egy leveles ágon szeretett pálmalevelei között, a napfelkeltét nézve, hogy indulhasson ételt találni kicsinyének. Mármint, ez a valóban bájos madár pontosan azért kutat élelem után, mert nem pelikán, különben nem kellene vadászni mennie, hiszen könnyen etethetné kicsinyét a saját melléből tépett hússal. Másrészt a madár Beatrice hasonlataként jelenik meg, az pedig költői öngyil-

kosság lenne, ha Dante kedvesét a megbéklyózott pelikán visszataszító tulajdonságaival mutatná be. Rossetti elszánt, és meglehetősen patetikus szárnyalásában, az isteni költeményben hét szárnyast, és tizenegy madarat talál, mindegyiküket a pelikán-családhoz tartozónak ítéli: de mindegyiküket messze találja a rózsától.

Rossetti munkájában hemzsegnék az ilyen példák. Csak egyetlen másikat említenék, amely a II. énekben szerepel, s amelyet általában az egész *Paradicsom* leg-filozofikusabb és legdogmatikusabb részének tartanak. Ez az ének teljesen kiaknáz egy olyan fogást, ami az egész harmadik könyv alapvető eleme: a másképp kifejezhetetlen isteni misztériumokat a fényben fejezi ki – teljes összhangban a teológiai és misztikus hagyománnyal. Következésképpen még a legbonyolultabb filozófiai fogalmakat is optikai példákkal kell kifejezni. Itt kell megjegyeznünk, hogy Dantét kora teológiai és fizikai irodalma vezette ehhez a választáshoz: az optikával foglalkozó arab traktátusok csak pár évtizeddel korábban érkeztek el Nyugatra; Robert Grasseteste a fényenergiával magyarázta a kozmogonikus jelenségeket; a teológia területén Bonaventúra a *lux*, a *lumen*, és a *color* közötti különbséget vitatta; a *Roman de la Rose* a tükrök varázsát ünnepelte, és leírta a visszaverődés, a fénytörés, és a nagyítás jelenségeit; Roger Bacon az optikának a nagy és alapvető tudomány rangját követelte, szemrehányást téve a párizsiaknak, amiért nem veszik eléggé figyelembe a tant, míg az angolok vizsgálják az optika elveit. Nyilvánvaló, hogy amikor Dante az asztrológiai jelenségek leírásához a napfény átjárta gyémánt, drágakő, és a vízbe hatoló fénysugár hasonlatát alkalmazza, akkor – szembesülvén az állócsillagok fényességének problémájával – optikai magyarázathoz kellett volna folyamodnia, és előhozakodni a három azonos fényforrást tükröző, de különböző távolságban elhelyezett tükör példájával.

Rossetti szerint viszont ebben az énekben Dante „hóbortos” volna, ha nem vennék számításba, hogy a három fény háromszög alakba rendeződik – három fénysugár, jegyezzük meg, nem ugyanaz, mint amikor három tükör veri vissza a fénysugarat –, abba a háromszögbe, amely szabadkőműves szertartásokban is feltűnik.⁶ Még ha elfogadjuk is a *post hoc, ergo ante hoc* elvét, ez a feltételezés leg-följebb azt magyarázná meg, (ismervén a *későbbi* szabadkőműves rituálét), hogy Dante miért ezt a képet választotta – de az egész éneket nem.

Thomas Kuhn megállapította, hogy a paradigmává váláshoz az szükséges, hogy egy elmélet jobbnak tűnjön más elméleteknél, de nem feltétlenül szükséges elmagyarázni minden tényt, amivel ez alátámasztható. Hadd tegyem azonban hozzá, hogy kevesebb tényt sem magyarázhat el, mint az előző elméletek. Ha elfogadjuk, hogy Dante itt a középkori optika terminusaiban beszél, akkor talán azt is megérthetjük, hogy miért beszél a 89–90. versben a színről, amelyet „oly módon veri vissza fényverése, mint ólomhátú üveglap a képet”⁷. Másrészt, ha

⁶ i. m. 406.

⁷ in: Dante ALIGHIERI: *Isteni színjáték*. Budapest, Európa, 1982. Babits Mihály fordítása eredetileg így szól: „oly módon verje vissza...”

Dante a szabadkőművesek fényéről beszél, akkor az énekben szereplő többi fény homályban marad.

Most hadd vizsgáljak meg egy olyan esetet, melyben az interpretáció helyesége eldönthetetlen, de ahol kétségtelenül nehéz azt állítani, hogy helytelen. Megtörténhet, hogy különböző többé vagy kevésbé ezoterikus interpretációs gyakorlatok bizonyos dekonstruktivista kritikusokra emlékeztetnek. De az iskola legraszababb képviselőiben a hermeneutikai játék nem zárja ki az interpretációs szabályokat.

Lássuk tehát, hogyan vizsgálja Wordsworth *Lucy* című versét – amelyben a költő félreérthetetlenül egy lány haláláról beszél – a yale-i dekonstruktivisták egyik vezető alakja, Geoffrey Hartmann:

„I had no human *fears*:
 She seemed a thing that could not feel
 The touch of earthly *years*.
 No motion has she now, no force;
 She neither *hears* nor sees,
 Rolled round in earth's *diurnal course*
 With rocks and stones and *trees*.“⁸

Hartmann ebben a versszakban egy sor temetési motívumot lát a szöveg felszíne alatt megjelenni.

„Mások még azt is kimutatják, hogy Wordsworth nyelvébe oda nem illő, tudattalan szójátékok szivárognak be. Így a »diurnal« (napi) (a 6. sorban) a »die« (meghal) és az »urn« (urna) szavakra oszlik, a »course« (út, pálya) pedig a »corpse« (holttest) régi kiejtésére emlékeztethet. Mindazonáltal ezek a tömörítések sokkal inkább zavaróak, mint kifejezőek; a második versszak ereje túlnyomóan a »grave« (sír) szó eufemisztikus, »gravitation«-ra való felcserélésében rejlik. (»Rolled round in earth's *diurnal course*«) S habár nincs egységes vélemény a versszak alaphangját illetően, az világos, hogy hangtalanul hangzik el egy szó, anélkül, hogy írásban megjelenne. Olyan szó, amely rímel a »fears«, »years«, »hears« szavakra, amelyet azonban kizár a vers legutolsó szótagja (szava), a »trees«. Olvassuk úgy, mintha »teers« (könnyek) lenne a helyében, és a megelevenítő, kozmikus metafora életre kel, a költő siráma pasztorális elégiaként visszhangzik a természetben. De a »teers«-nek át kell adnia helyét annak, ami írásban

⁸ (Lelkem álom béklyózta le; nem féltettem, hisz ő/átváltozott, s nem bír vele/a romboló erő./ Testében nincs erő, se vágó;/vak, néma és süket;/forog a földdel, mint a fák,/a sziklák és a kövek. Kálnoky László fordítása).

is megjelenik, egy halvány, ám mégis meghatározó hangnak, a »trees« anagrammájának.”⁹

Itt meg kell jegyeznünk, hogy amíg a „die”, az „urn”, a „corpse”, és a „tears” szavakra valóban emlékeztethetnek a szövegben szereplő más terminusok (nevezetesen a „diurnal”, a „course”, a „fears”, a „years”, és a „hears”), addig a „grave” szóra ellenkezőleg, egy olyan szó, a „gravitation” emlékeztet, amely nem szerepel a versben, hanem az olvasó parafrazeáló döntésében alakul ki. Továbbá a „tears” szó nem anagrammája a „teers”-nek. Ha be akarjuk bizonyítani, hogy egy látható A szöveg egy rejtett B szöveg anagrammája, akkor be kell mutatnunk, hogy A betűi megfelelően átrendezve B-t alkotják. Amint kihagyunk betűket, a játék nem érvényes. A „top” szó a „pot” szónak igen, de a „port”-nak nem anagrammája. Így állandó ingadozás van (s nem tudom, hogy elfogadható-e) az „in praesentia” és az „in absentia” kifejezések hangzásbeli hasonlósága között. Ennek ellenére Hartmann olvasata ha nem is teljesen meggyőző, de legalább elbűvölő.

Hartmann természetesen nem azt sugallja, hogy Wordsworth éppen ezeket az asszociációkat akarta megteremteni – az ilyen jellegű, szerzői szándék utáni kutatás nem illene Hartmann kritikai elveihez. Egyszerűen csak azt akarja mondani, hogy egy érzékeny olvasó részéről jogos, ha azt találja a szövegben, amit ő talált, mivel ezeket az asszociációkat legalábbis potenciálisan felidézi a szöveg, és mert a szerző (talán tudat alatt) alkothatott néhány (harmonikus) „felhangot” a főtételhez. Ha pedig nem a szerző, akkor mondjuk, hogy a nyelv az, ami létrehozta ezt a visszhang-hatást. Ami Wordsworth-öt illeti, ugyan semmi sem bizonyítja hogy a szöveg sem sírboltot, sem könnyeket nem idéz, de nem is zárja ki semmi. A sírbolt és a könnyek ugyanahhoz a szemantikai mezőhöz kapcsolódva idéződnek fel, mint az „in praesentia” lexémák. Hartmann olvasata nem mond ellent a szöveg más explicit aspektusainak. Interpretációját túl tágkeblűnek lehet ítélni, de a gazdaságosság szempontjából abszurdnak nem. Bizonyítása lehet gyenge, de nem irreleváns.

Elméletileg mindig ki lehet találni olyan rendszert, amely az amúgy nem kapcsolódó nyomokat elfogadhatóvá teszi. De a szövegek esetében legalább van egy, a releváns szemantikai izotópiák elkülönülésétől függő bizonyíték. Greimas az „izotópiát” így határozza meg: „egy történet egységes olvasásának lehetőségét megteremtő sokoldalú szemantikai kategóriák összessége”.¹⁰ Arra, hogy hogyan következik a különböző textuális izotópiák lehetséges elkülönítéséből ellentmondó olvasat, villámgyors és megvilágító erejű (s talán rövid életű) példa a következő: két barát beszélget egy partin, az egyik dicséri az ételt, a felszolgálat, a házigazdák bőkezűségét a női vendégek szépségét, és végül a „toalettek” kitű-

⁹ Geoffrey HARTMANN: *Easy Pieces*. Columbia University Press, New York, 1985, 149–50.

¹⁰ Algirdas Julian GREIMAS: *Du sens*. Seuil, Paris, 1979, 88.

nőségét; mire a másik azt válaszolja, hogy ő ott még nem volt. Ez vicc, és nevéünk a második fickón, mert a többértelmű francia „toalett” kifejezést, illemhelyként, és nem öltözetként, és divatként értelmezte. Tévedett, mert az első fickó egész diskurzusa a társadalmi eseményre, nem pedig a vizesblokkok állapotára vonatkozott. Az első lépés a szemantikai izotópia felismeréséhez az adott diskurzus témájára vonatkozó feltételezés: ha egyszer ez a feltételezés megtörténik, akkor a lehetséges állandó szemantikai izotópia felismerése a kérdéses diskurzus „valamiről szólásának”, „rólaságának” („aboutness”) textuális bizonyítékává válik.¹¹ Ha a második fickó megpróbált volna arra következtetni, hogy az első a társasági esemény bizonyos aspektusairól beszél, akkor el tudta volna dönteni, hogy a „toalett” lexemát ennek megfelelően kell interpretálni.

Annak eldöntése, hogy miről is van szó, természetesen egyfajta interpretatív fogadás. A szövegösszefüggés azonban lehetővé teszi, hogy ez a fogadás kevésbé bizonytalan legyen, mint a rulettkerék vörös illetve fekete színeire fogadni. Hartmann temetéssel kapcsolatos interpretációjának megvan az az előnye, hogy egy állandó izotópiára tesz. Izotópiákra fogadni határozottan jó értelmező kritérium, de csak addig, amíg nem túl általánosak az izotópiák. Ez az elv a metaforákra is érvényes. A metafora akkor létezik, amikor a *vehicle*-t, egy vagy több, mindkét nyelvi terminusban közös, szemantikai jegy alapján helyettesítjük a *tenor*al: de ha Achilles azért oroszlán mert mindkettő bátor és vad, addig az „Achilles kacsa” metaforát hajlamosak lennénk visszautasítani, ha ezt azon az alapon igazolná valaki, hogy mindketten kétlábúak. Kevesen olyan bátrak, mint Achilles és az oroszlán, viszont túl sok a kétlábú, mint Achilles és a kacsa. A hasonlóság vagy az analógia, akármi legyen is az episztemológiai státusza, akkor fontos, ha legalább bizonyos körülmények között kivételes. Az Achilles és az óra közötti analógia, amely azon alapulna, hogy mindkettő fizikai tárgy, teljes mértékben érdektelen.

A klasszikus vita arra irányult, hogy a szövegben megtaláljuk, amit a szerző mondani szándékozott, vagy amit a szöveg mond szerzője szándékától függetlenül. Csak ha elfogadjuk az ellentét másik felét is, azután tehető fel a kérdés, hogy amit találunk, az vajon az-e, amit a szöveg a koherenciája és eredeti, alapvető jelölői rendszere folytán mond, vagy az, amit a címzettek találnak benne saját elvárásaik rendszere alapján.

Nyilvánvaló, hogy dialektikus kapcsolatot akarok fenntartani az *intentio operis* és az *intentio lectoris* között. Az a probléma, hogy ha azt még talán lehetne is tudni, hogy mit értünk az „olvasó intenciója” alatt, a „szöveg intenciójának” elvont meghatározása jóval bonyolultabb. A szöveg szándéka nem mutatkozik meg a szöveg felszínén, vagy ha megmutatkozik is, akkor is az ellopott levél értelmében. Úgy kell dönteni, hogy „meglássuk”. Ezért a szöveg intenciójáról úgy be-

¹¹ Umberto ECO: *The Role of the Reader*. Indiana University Press, Bloomington, 1979. 195.

szélhetünk csupán, mint az olvasó találgatásainak következményéről. Az olvasói kezdeményezés alapvetően a szöveg intencióira történő találgatásokban áll.

A szöveg olyan eszköz, amely arra lett kitalálva, hogy megalkossa a modell-olvasóját. Ismétlem, ez az olvasó nem az egyetlen helyes feltételezés létrehozója. A szöveg megjósolhat egy olyan modell-olvasót, aki fel van jogosítva arra, hogy végtelen számú találgatást próbáljon ki. Az empirikus olvasó csupán egy színész, aki feltételezéseket tesz a szöveg által posztulált modell-olvasóról. Minthogy a szöveg szándéka alapvetően az, hogy egy róla feltételezéseket tenni tudó modell-olvasót hozzon létre, a modell-olvasó kezdeményezése abban áll, hogy kigondolja a modell-szerzőt – aki nem az empirikus szerző -, aki végül megegyezik a szöveg intenciójával. Így, a szöveg több mint az interpretáció érvényesítésére használatos paraméter; a szöveg olyan tárgy, amelyet az interpretáció épít fel önmaga önérvényesítése folyamatának körkörös erőfeszítésében (örögi körben) az alapján, amit eredményként előállít. Nem szégyellem bevallani, hogy ezáltal a régi, és még érvényes „hermeneutikai kört” határozom meg.

Az *intentio operis* (a szöveg intenciója) felismerése szemiotikai stratégia felismerése. Néha a szemiotikai stratégia letapogatható a bevett stilisztikai hagyományok alapján. Ha a történet úgy kezdődik, hogy „Hol volt, hol nem volt”, akkor nagy valószínűséggel meséről van szó, a felidézett és posztulált modell-olvasó gyerek (vagy olyan felnőtt, aki ég a vágytól, hogy gyermeki módon reagálhasson). Természetesen lehet, hogy ironia tanúi vagyunk, és voltaképpen az ezt követő szöveget sokkal furfangosabban kéne olvasni. De még ha a szöveg későbbi folyamatában felismerjük is, hogy ilyen esetről van szó, akkor is elengedhetetlen, hogy észrevegyük, a szöveg tetteteli, hogy úgy kezdődik, mint egy mese.

Hogy lehet bizonyítani *intentio operis*-re vonatkozó feltételezést? Az egyetlen módszer erre, hogy a feltételezést a szövegen, mint koherens egészen ellenőrizzük. Ez az elgondolás szintén régi, és Szent Ágostontól ered (*De doctrina christiana*): bármely, a szöveg konkrét részletéből adódó interpretáció elfogadható lehet, ha a szöveg többi része megerősíti, és el kell utasítani, ha a szöveg más részei kétségbe vonják. Ebben az értelemben a szöveg belső koherenciája kontrollálja az olvasó másképp kontrollálhatatlan *drive*-jait. Borges (Pierre Ménard nevű szereplőjén keresztül) azt sugalmazza, hogy izgalmas lenne az *Imitatio Christi* úgy olvasni, mintha Céline írta volna.¹² A játék szórakoztató, és intellektuálisan gyümölcsöző lehet. Én kipróbáltam; próbáltam felfedezni olyan mondatokat, melyeket Céline is írhatott volna (Grace szereti az alacsonyrendű dolgokat, nem undorodik a bonyolult dolgoktól és szereti a mocskos ruhákat). Ez a fajta olvasás azonban az *Imitatio*nak csak igen kevés mondatára kínál kifejezetten alkalmas „rácst”. Az összes többi, a könyv egésze ellenáll ennek az olvasásnak. Ha viszont a

¹² Jorge Luis BORGES: *Ficciones*. Sur, Buenos Aires, 1994.

középkor keresztény enciklopédiája szerint olvasnám a könyvet, a szöveg minden egyes részében koherens lenne.

Azt veszem észre, hogy az olvasói intenció és szövegintenció között folyó dialektikából az empirikus szerző szándéka teljes mértékben kimaradt. Van-e jogunk megkérdezni, mi volt Wordsworth intenciója, amikor *Lucy* című költeményét írta? A szöveginterpretációról, mint a modell-olvasó megteremtésére kitalált stratégia felfedezéséről alkotott elméletem (ahol a modell-olvasó lesz a modell-szerző eszményi partnere, s ez utóbbi csak szövegstratégiának tűnik) az empirikus szerzői szándék fogalmát radikálisan feleslegessé teszi. A szöveget kell tisztelnünk, nem a szerzőt, mint személyt, és így tovább. Mindemellett durvának tűnhet szegény szerzőnek, mint az interpretáció történetének szempontjából irreleváns tényezőnek, a kiküszöbölése. A kommunikáció folyamatában vannak olyan esetek, amelyekben a beszélő szándékára történő következtetés nagyon is fontos, így történik ez a mindennapi kommunikációban. Egy névtelen levél, melyben az olvasható, „Boldog vagyok”, a mondatot kimondó lehetséges alanyok végtelen sorára utalhat, vagyis az összes olyan emberre, aki úgy gondolja, hogy nem szomorú; de ha én ebben a pillanatban kiejtem azt a mondatot, „Boldog vagyok”, akkor egészen bizonyos, a szándékom az volt velem, hogy elmondjam, én vagyok az, aki boldog, és nem valaki más – és Önöket is felhívom arra, hogy bátran bocsátkozzanak efféle feltevésekbe, interakciónk szerencsés lefolyása érdekében. Számításba vehetjük-e (hasonlóképpen) az írott szövegek interpretációinak olyan eseteit, amikor a szerző él, és azt válaszolja az interpretációra, „Nem, én ezt nem gondoltam”? Ez lesz a következő előadásom témája.

(Umberto Eco: *Overinterpreting Texts*. in: Stephan Collini /ed./: *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press, 1992., 45–66.)

Fordította: Vankó Annamária és Kemény Ágnes

UMBERTO ECO

Szöveg és szerző között

A *Szövegek túlinterpretálása* című szövegemet egy drámai kérdéssel zártam: foglalkozhatunk-e még egy szöveg empirikus szerzőjével? Ha egy barátommal beszélgetek, a beszélő szándékának felderítése a fontos számomra, amikor pedig levelet kapok, az, hogy megértssem, amit szerzője mondani akart. Ebben az értelemben zavarodottságot érzek Derrida – egy John Searle szignálta szöveg kapcsán véghezvitt – vérengzése láttán.¹ Vagy inkább a filozófiai paradoxonok egyik pompás példájának tekintem, nem feledve: a mozgás lehetetlenségére vonatkozó tétel bizonyítása közben Zénon tudatában volt annak, hogy ehhez legkevesebb ajkát és nyelvét mozgatnia kellett. Egy dologban mindenestre egyetértek sok olvasó-orientált teoretikussal. Amikor egy szöveget palackba zárnak (márpedig ez történik nem csupán egy verssel vagy novellával, de még *A tiszta ész kritikájával* is), azaz egy szöveget nem egyetlen címzettnek, hanem egy olvasói közösségnek szánnak, a szerző tudja, hogy az interpretáció nem az ő szándékaihoz igazodik majd, hanem interakciók összetett játékszabályához, mely utóbbi magában foglalja az olvasókat is, nyelvi kompetenciájuk társadalmi térével együtt. „Társadalmi tár”-on nem csupán egy adott nyelv grammatikai szabályainak összességét értem, de az egész enciklopédiát, amelyet annak a nyelvnek performanciái megvalósítottak; a kulturális hagyományokat, amelyeket a nyelv kitermelt, magát a szövegek korábbi interpretációinak történelmét, beleértve azt a szöveget is, amelyet az olvasó éppen a kezében tart.

Az olvasás aktusának mindezen elemeket számításba kell vennie, még ha lehetetlen is, hogy egyetlen olvasó mindannyit uralja. Tehát az olvasás minden aktusa bonyolult tranzakció az olvasó kompetenciája (világról szóló tudása) és egy olyan kompetencia között, amelyet az adott szöveg önnön ökonomikus olvasata érdekében posztulál. *Criticism in the Wilderness* című írásában Hartman Wordsworth *I wander lonely as a cloud* című költeményének finom elemzését adta.² Emlékszem, 1985-ben, egy a Northwestern Universityn megrendezett vita alkalmával „mérsékelt dekonstruktórnek” neveztem Hartmant, mivel óvakodott az

„A poet could not but be gay”

¹ Jacques DERRIDA: *Limited Inc.* Glyph, 2 (1977), 162–254.

² Geoffrey HARTMAN: *Criticism in the Wilderness.* New Haven, Yale University Press, 1980. 28.

sort úgy olvasni, mintha azt egy kortárs olvasó lelte volna a Playboyban. Más szóval egy érzékeny és felelősséggel bíró olvasó nincsen arra ítélve, hogy elemzés közben spekulációkat folytasson arról, vajon mi zajlott Wordsworth fejében miközben versét írta, viszont feladata, hogy számításba vegye a szókincs rendszerét Wordsworth korában. Akkoriban a „gay” szó nem bírt szexuális konnotációval; e felismerés egy kulturális és társadalmi tarral való együttműködés (interakció) eredménye.

A *The Role of the Reader* című művemben egy szöveg interpretációja és felhasználása közötti különbséget hangsúlyoztam. Wordsworth versét minden bizonnyal felhasználhatom egy paródiában, hogy bemutassam, egy szöveg miként olvasható eltérő kulturális keretekben, de felhasználhatom egészen személyes célokból is (olvashatok egy szöveget azért, hogy ihletet nyerjek töprengéseimhez); ám amennyiben *interpretálni* akarom Wordsworth szövegét, tiszteletben kell tartanom kulturális és nyelvi háttérét.

Mi történik, ha Wordsworth szövegét egy palackban találom meg, ezért nem tudom ki írta és mikor? Miután a „gay” szóval találkozom, megnézem, vajon a szöveg többi része is támogatna-e egy szexuális olvasatot, arra bátorítva, hogy elhiggyem, a szó a homoszexualitás konnotációit hordozza. Amennyiben igen, és eléggé meggyőzően, eljátszhatok a gondolattal, hogy a szöveget nem egy romantikus költő írta, hanem egy kortárs, aki esetleg egy romantikus költő stílusát imitálta. A saját és az idegen szerzőnek tulajdonított ismeret ennyire összetett interakciója közben nem a szerző, hanem a szöveg szándékáról gondolkodom, a mintaszerző szándékáról, amely mintaszerző a szöveg stratégiáiban ismerhető fel.

Amikor Lorenzo Valla bebizonyította, hogy a Constitutum Constantini hamisítvány, talán a személyes gyanú is vezette, miszerint Constantinus sohasem akart ideiglenes hatalmat adni a pápának; ám filológiai elemzésében nem foglalkozott Constantinus szándékainak elemzésével. Egyszerűen csak megmutatta, hogy bizonyos nyelvi kifejezések nem szerepelhetnek egy, a negyedik század elejéről származó szövegben. Az állítólagos Adomány mintaszerzője nem lehetett egy római, aki abban a korban élt. Nemrégiben egyik tanítványom, Mauro Ferraresi azt javasolta, hogy az empirikus és mintaszerző közé iktassunk egy harmadikat is, egyfajta szellemalapot, akit ő Küszöbön álló szerzőnek vagy Köztes szerzőnek nevezett el – egy adott emberi lény szándékai és egy szövegstratégiában megnyilatkozó nyelvi szándék között húzódó területre utalva.

Wordsworth „Lucy”-jának Hartman-féle elemzéséhez visszatérve (melyet második előadásomban idéztem), Wordsworth szövegének szándéka minden bizonnyal az volt – nehéz lenne kétségbe vonni –, hogy a ritmus révén erős kapcsolatot sugalljon a „fears” és „years”, „force” és „course” között. De vajon biztosak lehetünk-e abban, hogy személy szerint Mr. Wordsworth fel kívánta kelteni a Hartman nevű olvasója által bevezetett asszociációt a „trees” és a „tears”, továbbá a meg sem jelenő „gravitation” és a meg sem jelenő „grave” között?

Anélkül, hogy szeánszot kellene rendeznie és ujjával az ugráló asztalt bökdösse, az olvasó feltételezheti: ha egy átlagos angolul beszélő emberi lényt elcsábít a

papíron jelenlévő és az onnét hiányzó szavak szemantikai kapcsolata, miért is ne lehetne, hogy tudattalanul magát Wordsworth-öt is csábította a visszhang eme lehetősége? Én, az olvasó, nem tulajdonítok kifejezett szándékot Mr. Wordsworth-nek; csupán csak gyanítom, hogy a köztes helyzetben, ahol Mr. Wordsworth már nem empirikus személy, de még nem is pusztá szöveg, arra készítette a szavakat (a szavak pedig őt), hogy asszociációk lehetséges sorát teremtsék meg.

Vajon mely pontig adhat hitelt az olvasó egy efféle Köztes szerzőnek? Az olasz romantika egyik legszebb és leghíresebb darabja Leopardi *A Silvia* című verse. Szerelmi dal, egy Silvia nevű lányhoz szól, és az ő nevével kezdődik:

Silvia rimembri ancora
 quel tempo della tua vita mortale
 quando beltà splendea
 negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi
 e tu lieta e pensosa il limitare
 di gioventù salivi?

(Silvia, are you still remembering that time of your mortal life when beauty was radiating in your smiling fugitive eyes, and you, gay and pensive, were ascending the threshold of your youth?)*

Ne kérdezzék, milyen tudattalan okokból döntöttem nyersfordításomban olyan szavak használata mellett, mint „threshold”, „mortal”, vagy „gay”, amelyek jelen előadás kulcsszavait ismétlik. Ami igazán fontos itt számunkra az az, hogy a vers első strófája a „Silvia” szóval kezdődik, és a „salivi”-val végződik, ami a Silvia tökéletes anagrammája. Ebben a helyzetben nem kell sem az empirikus szerző, sem a Köztes szerző tudattalan szándékait keresnem. A szöveg ott van, az anagramma ott van, sőt mi több kritikusok serege hangsúlyozta az „i” hang túlsúlyát a versszakban.

Természetesen messzebbre is mehetünk: például, ahogyan én is tettem, a vers többi részében is kereshetjük a „Silvia” anagrammáit. Elárulom, rengeteg ál-anagrammát találhatnak. Ál-anagrammának nevezem őket, mivel az olasz nyelvben a „Silvia”-nak egyetlen valószínű anagrammája van, a „salivi”. De találhatunk néhány rejtett, tökéletlen anagrammát:

e tu SoLeVI (...)
 mIra VA IL ciel Sereno (...)
 Le Vie Dor Ate (...)

* Silvia, emlékszel-e még halandó életednek arra az idejére, amikor félnék, mosolygó szemedből sugárzott a szépség, s te vidáman és merengőn léptél fel ifjúságod küszöbére?

QueL ch'lo Sent IVA in seno (...)
 Che penSIeri soAVI (...)
 LA Vita umana (...)
 DoLer dI mla SVentura (...)
 MoStrAVI dI Lontano.

Lehetséges, hogy a szeretett személy nevének hangjai a Köztes szerző rögeszméjévé váltak. Nyilván az olvasónak jogában áll élveznie mindezen visszhanghatásokat, amelyeket a szöveg mint olyan kínál számára. Ám ezen a ponton az olvasás aktusa egyfajta *terrain vague*-gá válik, ahol interpretáció és felhasználás összemosisodik. Az ökonomikusság kritériuma még gyengébb lesz. Azt gondolom egy költőnek mániájává válhat egy név, túl empirikus szándékain, s hogy megvizsgáljam a dolgot, Petrarcahoz fordultam, aki köztudottan egy Laura nevű hölgyet szeretett. Mondanom sem kell, Petrarca verseiben a „Laura” számos álanagrammáját találtam. Ám mivel fölöttébb szkeptikus szemiotikus is vagyok, egy jócskán megkérdőjelezhető dolgot is elkövettem: Szilviát kerestem Petrarca műveiben, Laurát Leopardinál. Néhány érdekes eredményre is bukkantam, megengedem számszerűleg kevésbé meggyőzőek.

Azt hiszem az „A Silvia” mint költemény ama hat betűvel folytatott játéka teljesen nyilvánvaló, de azt is tudom, az olasz abc-nek mindössze huszonegy betűje van, és hogy jó eséllyel találánék meg a „Silvia” ál-anagrammáit az Olasz Alkotmányban is. Ökonomikus feltételezés, hogy Leopardi megszállottja volt a „Silvia” név betűinek, de kevésbé ökonomikus azt tenni, amit néhány éve egyik diákom: Leopardi összes költeményét átnézte a „melankólia” akrosztichon után kutatva. Nem lehetetlen vállalkozás, amennyiben megengedjük, hogy a betűk ne a sor első betűi legyenek, és akár sorokat lehessen átugorni, ide-oda szökdécselve a szövegben. Ez a szöcske-kriticizmus viszont nem magyarázza meg, hogy Leopardinak miért kellett egy a hellenizmusra vagy korai középkorra jellemző fogást alkalmaznia, miközben egész költészete szóról szóra és gyönyörűen másról sem szól, mint hogy mennyire melankolikus volt. Azt hiszem nem ökonomikus gondolat, hogy drága idejét titkos üzenetekre fecsérelte, miközben költőileg arra kötelezte magát, hogy kedélyállapotát (más nyelvi eszközökkel) megrendítően egyértelművé tegye. Nem valószínű hogy Leopardi úgy cselekedett, mint egy John Le Carré-hős, miközben más módon sokkal jobban elmondhatta amit közölni akart. Nem állítom, hogy hiábavaló dolog rejtett üzenetek után kutatni egy költői műben: inkább azt mondom, miközben ez gyümölcsöző Raban Maur *De laudibus sanctae crucisa* esetében, ostobaság Leopardi kapcsán.

Hasznos lehet az empirikus szerző szándékához való folyamodás abban az esetben, amikor a szerző még él, a kritikusok pedig már elemezték művét. Érdemes lehet megkérdezni az íróat, vajon mint empirikus személy mennyiben volt tudatában eme változatos interpretációs lehetőségeknek. Itt a szerző tekintélye nem használható annak érdekében, hogy a szöveg interpretációit hitelesítse, inkább

csak megmutatja a szerző szándéka és a szöveg szándéka közötti diszkrpanciát; a kísérlet célja nem kritikai, hanem teoretikus.

Végül a szerző más esetben is lehet szövegteoretikus, és két eltérő típusú reakciót kaphatunk tőle. Bizonyos esetekben azt mondhatja „Nem, nem gondoltam erre, de a szöveg valóban ezt mondja, és köszönöm az olvasónak, hogy ezt felismertette velem”. Máskor „Attól a tényről függetlenül, hogy én nem így értettem, úgy gondolom egyetlen gondolkodó olvasó sem fogadhat el egy ennyire nyakatekert interpretációt.”

Egy ilyen művelet meglehetősen kockázatos, és nem élnék vele egy értelmező esszében. Inkább egy munkahipotézissel kapcsolatos kísérletként használom, itt és most, a boldog kevesek között ülve. Kérem senkinek ne mondják el, ami itt ma történni fog; egy felelőtlen játék során, akár az atomtudósok, mi is veszélyes jeleket és háborús játékok forgatókönyvét próbáljuk el. Tengerimalacként és megfigyelőként állok itt egyszerre, hogy elmeséljem önöknek, milyen reakcióikat mutattam két regényem némely interpretációja kapcsán.

Az egyik tipikus esetről, amikor a szerzőnek meg kell adnia magát az olvasónak, az *Széljegyzetek a Rózsa nevéhez*³ című írásomban beszéltem. A regény ismeretéseit olvasva reszkettem a gyönyörűségtől mikor az egyik kritikus Vilmos per végén elhangzó megjegyzését idézte: „És miért fél úgy atyám a tisztaságtól?” – kérdezi Adso. És Vilmos azt válaszolja: „– Mert siet.”⁴ Szerettem és még most is nagyon szeretem ezt a két sort. Ám utána egyik olvasóm figyelmeztetett, hogy ugyanazon az oldalon Bernard Gui kínvallatással fenyegetve a celláriust, ezt mondja: „A törvénynek nem sietős, ahogyan a hamis apostolok hitték, az isteni igazságszolgáltatásnak pedig egyenesen évszázadok állnak a rendelkezésére.”⁵ Az olvasó joggal kérdezte, milyen kapcsolatot próbáltam létrehozni a sietség, mely retenti Vilmost, és a sietség elutasítása között, ami a Bernard magasztalta isteni igazságszolgáltatást jellemzi. Képtelen voltam válaszolni. A kéziratban nem létezik az Adso és Vilmos közti szóváltás. E rövid dialógust a ritmus kedvéért írtam: még egy kitérőre volt szükségem mielőtt ismét Bernardnak adom a szót. Teljesen elfelejtettem, hogy kicsit később Bernard a sietségről beszél. Bernard egy frázist mond, amelyet egy bírótól várnánk; egy olyasféle közhelyet, mint „a törvény előtt mindenki egyenlő”. Sajna a Vilmos emlegette sietség mellé helyezve Bernard említette sietséget, nagyon is jelentés jön létre; és az olvasó jogosan kérdezi, vajon a két férfi ugyanarról beszél, vagy a sietségtől való irtózás, melyről Vilmos beszél nem különbözik-e észrevétlenül attól a sietség iránti irtózáttól, melyről Bernard beszélt. A szöveg ott van, és létrehozza saját hatásait. Így hát akartam vagy sem, egy kérdéssel szembesülünk, egy provokatív ellentmondás-

³ in Umberto ECO: *A rózsza neve*. Bp., 1998. 587. Fordította és az utószót írta: Barna Imre.

⁴ i. m. 451.

⁵ i. m. 452.

sal; magam is zavarban vagyok e konfliktus kapcsán, noha szerintem egy jelentés lappang itt (talán több is).

Hadd meséljek el egy ellenkező esetet is. Helena Kosztjukovics, mielőtt (mesterial) orosz nyelvre fordította volna *A rózsza nevé*t, hosszú esszét írt róla.⁶ Egy helyütt megemlíti, hogy van Emile Henroit-nak egy könyve (*La rose de Bratislava*, 1946 – *Pozsony rózsája*), amelyben egy misztikus kézirat utáni vadászat található, és egy könyvtárat elpusztító tüzeset. A történet Prágában játszódik, és a történet elején én is megemlítem Prágát. Sőt mi több, nálam az egyik könyvtárost Berengárnak nevezik, Henroit-nál egy másikat Bergard Marre-nak. Teljesen felesleges mondanom, hogy mint empirikus szerző sohasem olvastam Henroit regényét, sőt létezéséről sem tudtam. Olvastam elemzéseket, melyekben a kritikusok olyan forrásokra akadtak, amelyeket egészen tudatosan használtam fel. Mulattam rajta, hogy oly cselesen fedték fel mindazt, amit én cselesen rejtettem el, hogy rávezessem őket (pl. Adso és Vilmos narratív viszonyához Serenus Zeitblom és Adrian volt a minta, Thomas Mann Doktor Faustusából). Olyan forrásokról is olvastam, amelyek teljesen ismeretlenek voltak számomra, és élveztem, hogy néhányan azt hiszik, tudós módjára idézem azokat. (Nemrégiben egy fiatal középkor-kutató mondta, hogy Cassiodorus említ egy vak könyvtárost). Olvastam elemzéseket, melyekben az értelmezők olyan művek hatására utalnak, amelyeket nem használtam tudatosan, ám fiatalkoromban egészen biztosan olvastam őket és megértettem, tudatlanul befolyásoltak e művek. (Barátom Giorgio Celli azt mondta, hogy távoli olvasmányaim között mindenképpen ott voltak Dimitrij Mereskovszkij művei, s rájöttem, igaza van).

A rózsza neve egyik független olvasójaként úgy gondolom, hogy Kosztjukovics megállapításai semmi érdemlegeset nem bizonyítanak. A misztikus kézirat keresése és a tűz a könyvtárban fölöttébb gyakori irodalmi toposzok, és sok más könyvet idézhetnék, amelyek használják őket. Prágát az elején említik, de ha Budapestet említenék, ugyanaz lett volna. Prágának nincsen semmi különösebb szerepe a történetemben. Egyébként a regény némely kelet-európai országban történő fordításakor (még a peresztrojka előtt), több fordító is felhívott, s azt mondták, elég nehéz mindjárt a könyv elején Csehszlovákia szovjet megszállását említeni. Azt válaszoltam, a szöveg semmilyen megváltoztatásához nem járulok hozzá, s ha cenzúráznak, a kiadóé a felelőség. Majd viccként hozzátettem: „Azért vettem Prágát előre, mert egyike mágikus városaimnak. De Dublint is nagyon szeretem. Prága helyett tegyék oda inkább Dublint. Semmi különbség.” Mire ők: „De hát Dublint nem szállták meg az oroszok!” „Nem én tehetek róla.” – válaszoltam.

Végső soron Berengár és Bergard véletlen egybeesés is lehet. A mintaolvasó talán egyetért azzal, hogy négy egybeesés (kézirat, tűz, Prága, Berengár) érdekes,

⁶ Helena COSTIUCOVICH: *Umberto Eco. Imja Roso. Sovriemiennaja hodoziestviennaja literatura za rubiezom*, 5 (1982), 101 ff.

és mint empirikus szerző nincs jogom tiltakozni. Rendben van, és hogy jó képet vágjak e véletlenhez, hivatalosan elismerem, hogy szövegemmel hommage-t akartam készíteni Emile Henroit-nak. Helena Kosztjukovics ennél többet állított, bizonyítandó az analógiát Henriot és énközöttem. Henriot regényében a rejtegetett kézirat Casanova *Memoárjainak* hiteles másolata. Történetesen regényemben az egyik mellékszereplőt Hugh of Newcastle-nak (az olasz változatban Ugo di Novocastronak) nevezik. Kosztjukovics következtetése az, hogy „csak az egyik név másikkra cserélése révén érthetjük meg a rózsza nevét”. Mint empirikus szerző mondhatnám, hogy Hugh of Newcastle nem az én kitalációm, hanem egy történelmi alak, akit az általam használt középkori forrásokban leltem; a ferences követség és a pápai képviselő találkozása szó szerint idéz egy XIV. századi középkori krónikát. De az olvasónak nem kell erről tudnia, az én reakciómat pedig nem lehet számításba venni. Mindazonáltal független olvasóként jogomban áll ismertetni álláspontomat. Mindenekelőtt a Newcastle (Újvári) név nem a Casanova fordítása, amelyet Newhouse-nak (Újházi) kellene fordítani: a vár (castle) nem egyenlő a házzal (house); sőt az olaszban és a latinban a Novocastro Új Várost illetve Új Tábort jelent. A Newcastle ugyanannyi erővel utalhatna Newtonra is, mint Casanovára. De más összetevők is Kosztjukovics hipotézisének nyakatekerségét bizonyítják. Mindenekelőtt az, hogy Newcastle-nak csupán marginális szerep jut a regényben, a könyvtárhoz pedig nincsen köze.

Amennyiben a szöveg releváns kapcsolatot akart volna sugallni Hugh és a könyvtáros (vagy Hugh és a kézirat) között, valamivel többet kellett volna mondania ez ügyben. De szót sem ejt róla. Másodszor, Casanova – legalábbis a köztudat szerint – hivatásos szerető volt és kicsapongó, a regényben viszont semmilyen kétely sem merül fel Hugh erényeivel kapcsolatban. Harmadszor, semmiféle kapcsolat sincsen Casanova és Arisztotelész egy-egy kézírata között, és a regényben semmi nem utal a szexuális szertelenség követendő voltára. A Casanovával való összefüggés keresése teljességgel értelmetlen. Jeanne d’Arc Domrémyben született; e szó a skála első hangjait idézi (dó, re, mi). Molly Bloom egy tenort szeretett, Blazes Boylan-t; a blaze (láng) utalhat Jeanne d’Arc máglyájára, ám a hipotézis, miszerint Molly Bloom Jeanne d’Arc allegóriája lenne, semmit nem tesz hozzá a regényhez (noha egy nap majd valamely Joyce-filológus szorgosan kutat a megfejtés után). Természetesen kész vagyok meggondolni a dolgot, ha valamely más értelmező bebizonyítja majd, hogy a Casanova-kapcsolat érdekes értelmezéshez vezet, ám jelenleg – mint önnön regényem mintaolvasója – úgy érzem joggal mondom, hogy egy ilyen hipotézis aligha kecsegtet valamivel is.

Egy vita alkalmával egy olvasó megkérdezte, mit értettem „a boldogság birtokolni azt, amid van” mondaton. Zavart éreztem, s megesküdttem, hogy soha nem írtam ilyen mondatot. Ebben biztos voltam, több okból is: először is nem hinném, hogy a boldogság abban áll, hogy a miénk amink van; még Snoopy sem írta le ekkora közhelyet. Másrészt nem valószínű, hogy egy középkori szereplő azt hinné, hogy boldogsága abban áll, amije éppen van, mivel a középkori felfogás

számára a boldogság egy jövő idejű dolog volt, melyet a jelen szenvedéseim keresztül érhetnek el. Így megismételtem, hogy sosem írtam le ezt a sort, a fordító pedig úgy nézett rám, mint olyan szerzőre, aki nem tudja mit írt.

Később ráakadtam az idézett részre. Adso konyhabéli erotikus eksztázisának leírásában található. Még a legostobább olvasó is láthatja, hogy ez a rész teljes egészében középkori misztikusoktól és az Énekek énekéből vett idézetekből áll. Mindenesetre, még ha az olvasó nem is találja meg a forrásokat, feltételezheti, hogy ezek a lapok egy fiatalember érzéseit írják le, első (talán utolsó) szexuális tapasztalata után. Ha valaki e részt a kontextusában olvassa újra (a szöveg kontextusára gondolok, nem feltétlenül ennek középkori kontextusaira), megérti, hogy a sor így hangzik: „Ó, Uram, hogyha a lélek elragadtatik, akkor az egyedüli jó azt szeretnem, amit látok (nem igaz?), a legfőbb boldogság birtokolnom azt, amim van; (...)”⁷ Így hát a boldogság valóban abban áll, hogy a miénk az, amink van, de csak az eksztatikus vízió pillanatában. Ez esetben nincsen szükség arra, hogy ismerjük az empirikus szerző szándékát: a szöveg szándéka nyilvánvaló, és ha az angolban a szavak hagyományos jelentéssel is bírnak, a szöveg nem mondja azt, amit az olvasó – egyfajta idioszinkráziás késztetést követve – olvasni vélt. A szerző elérhetetlen szándéka és az olvasó vitatható szándéka között ott áll a szöveg világos szándéka, mely cáfol egy tarthatatlan interpretációt.

A szerző, aki *A rózsá neve* címet adta könyvének, kénytelen szembenézni a cím értelmezésének sokrétűségével. Empirikus szerzőként azt írtam, hogy azért választottam e címet, hogy szabaddá tegyem az olvasót: „a rózsának annyi a jelentése, hogy már –már semmit nem jelent: Dante misztikus rózsája, rózsának rózsaelete, a Rózsák háborúja, a rózsá az rózsá az rózsá az rózsá, köszönet a pompás rózsákért, tündöklő, tiszta rózsaszál, a Rózsakeresztesek.”⁸ Mi több, valaki felfedezte, hogy Bernard de Morlaix *De contemptu mundi*jának korai kézírataiban a „stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus” hexameter helyett (amelyet én is kölcsönvettem a műből) „stat Roma pristina nomine” áll, amely végső soron jobban illik a szövegkörnyezetbe, hiszen a költemény Babilónia pusztulásáról szól. Tehát a regényem címe, ha Morlaix költeményének másik verzióját olvasom, (némi fasiszta éllel bővülve) *Róma neve* lett volna. Ám a szövegben *A rózsá neve* áll, és most már értem milyen nehéz volt a szó által megidézett konnotációk végtelen seregének gátat vetni. Alighanem annyira nyitottá akartam tenni a szöveget a lehetséges olvasatok számára, hogy mindegyik irreleváns legyen; ennek eredménye pedig az interpretációk feltartóztathatatlan tömege lett. Ám a szöveg ott van, az empirikus szerzőnek pedig hallgatnia kell.

Az empirikus szerzőnek más esetekben is jogában áll mintaolvasóként viselkednie. Élvezettel olvastam Robert F. Fleissner nagyszerű könyvét, *A Rose by Any*

⁷ ECO, 1998. 290.

⁸ i. m. 586.

Other Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco,⁹ s remélem Shakespeare is büszke lenne rá, hogy nevét az enyém mellett látja. A sok összefüggés között, amelyeket Fleissner az én rózsám és a világ összes többi rózsája között talál, van egy érdekes passzus is: Fleissner próbálja bemutatni „miként eredt Eco rózsája Doyle *Adventure of the Naval Treaty*jéből, amely viszont sokat köszönhet Cuff e virág iránti csodálatának a *The Moonstone*-ban.”¹⁰ Kifejezetten Wilkie Collins-függő vagyok, de nem emlékszem (és bizonyára regényem írásakor sem emlékeztem) Cuff virágok iránti szenvedélyére. Azt hiszem Arthur Conan Doyle összes művét olvastam, de be kell vallanom, nem emlékszem rá hogy olvastam volna a *The Adventure of the Naval Treaty*t. Nem számít, művemben oly sok az explicit utalás Sherlock Holmesra, hogy szövegem alátámaszthatja e kapcsolódási pontot.

Szabadelvűségem ellenére viszont a túlinterepretálás példáját látom abban, hogy midőn Fleissner próbálja bebizonyítani, hogy Vilmos Holmes rózsaimádat visszhangozza, a következő passzust idézi könyvemből:

„Kutyabenge – szólalt meg egyszer csak Vilmos, és lehajolt, hogy szemügyre vegyen egy növényt, melyet így, télvíz idején, a bokráról ismert föl. Kérgéből kiváló főzetet lehet készíteni”¹¹

Furcsa módon Fleissner idézetét éppen a kéregről fejezi be. Az én szövegem viszont folytatódik, és egy vessző után ez áll: aranyér ellen. Őszintén gondolom, hogy semmi nem készíti a mintaolvasót arra, hogy a kutyabengét a rózsára való utalásként értse – ennyi erővel minden növény helyettesíthetné a rózsát, mint ahogyan Rosetti számára minden madár a pelikán helyett áll.

Hogyan cáfolhat az empirikus szerző bizonyos szabad szemantikai asszociációkat, amelyeket az általa használt szavak hitelesítenek? El voltam ragadtatva az allegorikus értelmezéstől melyet a *Naming the Rose* egyik közreműködője talált olyan nevekben, mint Romansi Umberto és Morimondi Miklós.¹² Ami Umberto da Romans-t illeti, történelmi alak volt, a nőkhöz írt prédikációkat. Megértem, hogy az olvasót csábítja egy Umberto (Eco) gondolata, aki „román”-t ír; ám még ha a szerző eszelte is ki e sekélyes szójátékot, semmiféle pluszt nem ad a regény megértéséhez. Érdekesebb Morimondi Miklós esete; fordítóm megjegyezte, hogy e szerzetes – aki a végén elkiáltja magát, hogy „Ég a könyvtár!”, jelezve az apátság, azaz egy mikrokozmosz pusztulását, – nevével „a világ halálá”-ra utal.

Valójában Miklóst egy jól ismert olasz apátságról, Morimondról (Haute-Marne) neveztem el. Miklóst elkeresztelve még nem tudtam, hogy ő teszi majd a végzetes

⁹ Robert F. FLEISSNER: *A Rose by Any Other Name: A Survey of Literary Flora from Shakespeare to Eco*. West Cornwall, Locust Hill Press, 1989.

¹⁰ i. m. 139.

¹¹ Umberto ECO: *A rózsza neve*. Bp., 1988. 164–5. (Fordította és az utószót írta Barna Imre).

¹² M. Thomas INGE (ed.): *Naming the Rose*. Jackson, Miss., University of Mississippi Press, 1988.

megállapítást. Mindenesetre egy született olasz olvasónak, aki csak néhány mérföldre él Morimondtól, e szó nem idézi sem a világot, sem a véget. Abban sem vagyok biztos, hogy a Morimond a „mori” igéből és „mundus” főnév összetételéből ered (a „mond” talán egy német tőből ered, mely azt jelenti „hold”). Lehet, hogy egy nem olasz olvasó némi latin vagy olasz tudással szemantikai asszociációt sejt Morimond neve és a világ halála között. Nem vagyok felelős ezért az allúzióért. De mit jelent az, hogy „én”? A tudatos személyiséget? A tudattalanomat? A nyelv (la langue) játékanak tere lett volna az elmém írás közben? A szöveg ott van. Inkább megkérdesheténk, van-e értelme ennek az asszociációnak. Bizonyára nem, ami a narratív események folyamát illeti; ám talán, hogy úgy mondjam, figyelmezteti az olvasót arra, hogy a cselekmény olyan kultúrában zajlik, ahol *nomina sunt numina*, s az isteni kinyilatkoztatás működik.

A *Foucault-inga* egyik főbb szereplőjét Casaubonnak neveztem; Isaac Casaubonra gondolva, aki bebizonyította a *Corpus Hermeticum* hamisítvány voltát.¹³ Akik az első két előadásomon részt vettek, tudják, s ha olvasták *A Foucault-ingát*, megtalálhatják az analógiát a között, amit a nagy filológus megértett és amit a szereplő megért. Tudtam, hogy csak néhány olvasó képes megfejteni az utalást, de legalább ennyire tudtam azt is, hogy a textuális játékszabály tekintetében ez nélkülözhető volt (tehát valaki olvashatja a regényt s megértheti Casaubont, noha figyelmen kívül hagyja a történelmi Casaubont – sok szerző szívesen tesz szövegébe rejtekszavakat, néhány leleményes olvasó kedvéért). Regényem befejezte előtt véletlenül felfedeztem, hogy Casaubon volt az egyik szereplője a *Middlemarch*-nak; egy olyan könyvnek, melyet évtizedekkel azelőtt olvastam, és nem őrzöm ágyam fejnél. Ebben az esetben mintaszerzőként erőfeszítést tettem arra, hogy elkerüljem a George Eliotra való utalást. Az angol fordítás 63. oldalán a következő szövegrészt olvasható Belbo és Casaubon között:

„Apropó, mi is a neve?

– Casaubon.

– Nem a Middlemarch-ban hívják így az egyik szereplőt?

– Nem tudom. Mindenesetre egy reneszánszkori filológust is így hívtak, azt hiszem. De nem volt rokonom.”¹⁴

Mindent megtettem hogy elkerüljem a Mary Ann Evansre való – szerintem felesleges – utalást. Ám egy élénk szellemű olvasó, David Robey, felfedezte, hogy Eliot Casaubon írta az *A Key to All Mythologies*-t. Mintaolvasóként kötelességemnek érzem elfogadni gyanúját. A szöveg és az átlagos lexikai tudás bármely művelt olvasót feljogosít arra, hogy meglelje ezt az összefüggést. Van értelme. Az empirikus szerző számára elég rossz, hogy nem volt ennyire leleményes, mint olvasója.

¹³ Umberto ECO: *A Foucault-inga*. Fordította az utószót és a jegyzeteket írta: Barna Imre, Budapest, 1992.

¹⁴ i. m. 80.

Ugyanígy, utolsó regényem *A Foucault-inga* címet viseli, mivel Léon Foucault fedezte fel az ingát, amelyről beszélek. Ha Franklin találmánya lett volna, a cím *A Franklin-inga* lett volna. Ezúttal kezdettől fogva tudtam, hogy valaki Michel Foucault-ra való utalásként értheti: szereplőim megszállottjai az analógiáknak, Foucault pedig a hasonlóság paradigmájáról értekezett. Empirikus szerzőként nem túlságosan örültem a lehetséges összefüggésnek. Tréfának hangzik, s még csak nem is túl humoros tréfának. De a Léon feltalálta inga volt történetem hőse, és nem változtathattam meg a címet: reméltem, hogy mintaolvasóm nem próbál sekélyes összefüggést találni Michellel. Csalódnom kellett, sok olvasó talált. A szöveg ott van, s talán igazuk van: talán én vagyok e sekélyes tréfa felelőse; talán nem olyan sekélyes a tréfa. Nem tudom. Innentől az ügy már nem az én fennhatóságom alá tartozik.

A legutóbbi regényemről Giosue Musca írt egy kritikai elemzést, melyet én az általam olvasott legjobbak közé sorolok.¹⁵ Az elején megvallja, hogy a szereplők szokásai rossz útra térítették, és megfeleléseket próbál előcsalogatni. Mesterien kimutat több idézetet és stilisztikai megfelelést, amelyeket akartam, hogy felfedezzenek; olyan összefüggéseket is talál, amelyekre nem gondoltam, de elég meggyőzőeknek tűnnek; s egy paranoid olvasó szerepében olyan kapcsolatokra is utal, amelyek mehökkentenek, de nem tudom őket cáfolni – még ha tisztában is vagyok azzal, hogy félrevezethetik az olvasót. Például a számítógép (Abulafia) és a három főbb szereplő neve (Belbo, Casaubon, és Diotallevi) az ABCD betűsört adja. Felesleges mondanom, hogy a munka vége felé adtam másik nevet a gépnek: az olvasók ellenemre vethetik, hogy tudattalanul épp azért változtattam meg, hogy létrejöjjön az alfabetikus sor. Úgy látszik, Jacobo Belbo imádja a whiskyt, és monogramja a „J and B”-t adja. Felesleges mondanom, hogy a könyv végéig Stefanonak hívták, s nevét csak az utolsó percben cseréltem Jacopora.

Mintaolvasóként a következő ellenvetésekkel élhetek: (a) könyvemben az ABCD sor irreleváns, ha egyszer a többi szereplő neve nem egészíti azt ki az X-ig, Y-ig, vagy Z-ig; (b) Belbo martinit is iszik, és enyhe alkoholizmusa nem a legjellemzőbb vonása. Másfelől egyetlen olvasómat sem tudom cáfolni, mikor megjegyzi, hogy Pavese egy Santo Stefano Belbo nevű városban született, és hogy az én Belbom, e melankolikus piedmonti, Pavese idézheti meg. Ifjúságomat valóban a Belbo folyó partján töltöttem, (ahol a könyvemben Jacopo Belbonak tulajdonított megpróbáltatások közül néhányon én is átestem, s jóval korábban, minthogy Cesare Pavese létezéséről tudomást szereztem volna.) De tudtam, hogy a Belbo név választásával szövegem bizonyos módon Pavese idézi majd meg. És igaz, hogy piedmonti szereplőm mintázása közben Pavese is gondoltam. Tehát a mintaolvasó jogosult egy ilyen összefüggést találni. Természetesen ez nem volt elég, de olvasóimnak igaza van. Megvallhatom (empirikus szerzőként, és mint

¹⁵ Giosue MUSCA: *La camicia del nesso*. Quaderni Mediavali, 27. 1989.

már mondtam) hogy az első változatban a szereplőm neve *Stefano Belbo* volt. Utána változtattam *Jacopóra*, mivel – mintaszerzőként – nem akartam hogy szövegem ilyen nyilvánvaló utalást tegyen. Nyilván ez nem elég, de olvasóimnak igaza van. Valószínűleg akkor is igazuk lenne, ha *Belbonak* bármely más nevet adtam volna.

Még folytathatnám az effajta példák sorát; azokat választottam ki, amelyeket könnyebb rögtön megérteni. Átugrottam más, összetettebb eseteket, mivel azt kockáztattam volna, hogy túlságosan elmerülök a filozófiai vagy esztétikai interpretációkban. Remélem hallgatóim egyetértenek azzal, hogy az empirikus szerzőt csupán azért vontam itt játékba, hogy irrelevanciáját hangsúlyozzam, s hogy visszaállítsam a szöveg jogait.

Előadássorozatomban végéhez közeledve úgy érzem, kevésbé voltam nagylelkű az empirikus szerzővel. Mégis, legalább egy esetben, szerepe fontos. Nem annyira szövegének jobb megértésében, inkább a teremtés folyamatának megértésében segíthet. A teremtés folyamatának megértése egyben annak megértése, hogy bizonyos szöveg megoldások hogy jönnek létre pusztán a találékonyság vagy tudattalan mechanizmusok eredményeként.

Fontos megértenünk a különbséget a textuális stratégia (azaz nyelvi tárgy, ami az olvasó szemei előtt áll; kettejük viszonya független az empirikus szerző szándékától) és e textuális stratégia növekvésének története között.

Az általam hozott példák némelyike erre mutat. Engedjék meg, hogy két további érdekes példát hozzak, melyek némiképp kivételesek: valójában csak személyes életemre vonatkoznak, nincsen szövegbéli lecsapódásuk. Semmi közük az interpretációhoz. Csupán megmutathatják, hogy egy szöveg, az interpretációk napfényre hozása érdekében fogant gépezet, olykor olyan területről nő ki, melynek semmi – vagy még semmi – köze az irodalomhoz.

Első történet. A Foucault-ingában a fiatal Casaubon szerelmes egy Amparo nevű brazil lányba. Giosue Musca, némi humorral, ebben összefüggést lát André Ampèrellel, aki a két áram közt fellépő mágneses erőt tanulmányozta. Túl körmönfont. Nem tudom miért választottam azt a nevet; ráébredtem, hogy nem brazil név, így ennek leírására kényszerültem: „Fel nem foghattam, hogy miért van spanyol neve Amparónak, holott Recifébe kivándorló és indiánokkal meg szudáni négekkel keveredő hollandoknak a leszármazottja, és az arca felől akár jamaicai, a műveltsége felől pedig párizsi is lehetne.”¹⁶ Ez azt jelenti, hogy az Amparo nevet úgy kezeltem, mintha a regényemen kívülről származna. Hónapokkal a regény kiadása után egy barátom megkérdezte: „Miért Amparo? Ez nem egy hegynek a neve?” Aztán megmagyarázta: „Az a dal, a »Guajira Guantanamera«, említ egy Amparo nevű hegyet.”

¹⁶ ECO: *A Foucault-inga*. Bp, 1992. 199. Fordította, az utószót és a jegyzeteket írta: *Barna Imre*.

Te jó ég. Nagyon jól ismertem a dalt, noha egyetlen szavára sem emlékeztem. Az ötvenes évek közepén énekelte egy lány, akkori szerelmem. Latin-amerikai volt és gyönyörű. Nem volt brazil, sem marxista, sem fekete; Amparoval ellentétben hisztérikus sem volt, mégis világos, hogy az elragadó latin-amerikai lány figurájának kiagyalásakor tudattalanul ifjúságom ama képére gondoltam, mikor annyi idős voltam, mint Casaubon. Arra a dalra gondoltam, s valamiképpen az Amparo név (melyet teljesen elfeledtem) tudattalanomból a lapra vándorolt. A történet abszolút irreleváns szövegem interpretációja szempontjából. Ami a szöveget illeti, Amparo az Amparo az Amparo az Amparo.

Második történet. Akik *A rózsá nevé*t olvasták, tudják, hogy szerepel ott egy rejtélyes kézirat, mely Arisztotelész Poétikájának második, elveszett könyvét tartalmazza, lapjai méregettel átítatottak, s a következőképpen néz ki:

„Az első oldal után, mintha a többire már nem is volna kíváncsi, abba hagyta a felolvasást, és sietve tovább akart lapozni, ám egykettőre ellenállásba ütközött, mert a fölso részeken és a lapélek mentén az oldalak összetapadtak, mint rendszeren, ha a nedvesség és a penész amolyan ragacsos csirizfélét izzaszt ki a papiroost alkotó matériából.”¹⁷

E sorokat 1979 vége felé írtam. A következő években, talán azért is, mert *A rózsá neve* után gyakrabban kerültem kapcsolatba könyvtárosokkal és könyvgyűjtőkkel, (s bizonyára azért is, mert kicsit több pénz állt rendelkezésemre) könyvritkaságok gyűjtőjévé váltam. Azelőtt is megtörtént, hogy vásároltam egy-egy régi könyvet, de csak alkalmanként, ha nagyon olcsó volt. Csak az utóbbi évtizedben váltam komoly könyvgyűjtővé; a „komoly” speciális katalógusok tanulmányozását jelenti, és azt, hogy minden könyvről egy szakmai feljegyzés készül megelőző vagy következő kiadásainak jegyzékével, ezek összevetésével, és a nyomtatvány állapotának pontos leírásával. Ez utóbbi munka a pontosság érdekében egy technikai zsargont kíván: megsárgult, megbarnult, vízfoltos, piszkos, lenyírt margók, megtisztított vagy ropogós lapok, kitörlések, újraégetett kötés, kopott fűzés stb.

Egy napon, könyvtáram felső részében kutatva Arisztotelész Poétikájának egy kiadására bukkantam, melyet Antonio Riccoboni kommentált, és 1587-ben adták ki Padovában. Elfeledkeztem róla, hogy megvan: az utolsó oldalra ceruzával azt írták „1000”, tehát ezer líráért (kevesebb mint ötven pennyért) vettem valahol, talán húsz, vagy még több évvel korábban. Katalógusom szerint ez a második kiadás volt, nem kiemelkedően ritka, a British Museumban is van egy példány; de örültem neki, mivel nehezen fellelhető, s Riccoboni kommentárja kevésbé ismert és idézett, mint Robortelloé vagy Castelvetroé.

Aztán nekikezdtem a leírásnak. Lemásoltam a címlapot, s felfedeztem, hogy a kiadásnak van egy függeléke „Ejusdem Ars Comica ex Aristotele”. Ez azt jelenti,

¹⁷ Eco, 1998. 545.

hogy Riccoboni megpróbálta rekonstruálni a Poétika elveszett második könyvét. Nem volt különösebben szokatlan vállalkozás, folytattam a példány leírását. Ekkor az történt velem, mint ami Lurija leírása szerint előtte egy bizonyos Zateskyvel:¹⁸ a háborúban agya egy részét, s ezzel együtt összes emlékét és beszédképességét elveszítette, de Zatesky továbbra is képes volt írni: keze automatikusan leírta az összes információt, amelyeket nem tudott elméjébe idézni, s lépésről-lépésre rekonstruálta saját identitását azzal, hogy elolvasta, amit írt. Hasonlóképpen, én is hidegen és technikai szempontból figyeltem a könyvet, leírást készítve, s hirtelen ráébredtem, hogy *A rózsza nevét* írom újra. Az egyetlen különbség hogy a 120. oldalon, ahol az „Ars Comica” kezdődik, az alsó, és nem a felső margók sérültek komolyabban; de a többi ugyanaz volt, az oldalak erősen megbarnultak, nyirokfoltosak, a végén összeragadtak, s úgy tűnik, mintha valami undorító, zsíros anyaggal lennének bekelve. Kezemben volt a regényemben leírt kézirat. Évek óta megvolt, karnyújtásnyira, otthon.

Először különleges egybeesésre gondoltam; majd a csoda lehetősége csábított; végül eldöntöttem: *wo Es war, soll Ich werden*. Fiatalkoromban vásároltam a könyvet, átlapoztam, felfedeztem mennyire megrongálódott, leraktam valahová és megfeledkeztem róla. Ám egyfajta belső kamerával lefotóztam azokat az oldalakat, s a mérgező lapok képe évtizedeken át lapult lelkem legtávolibb zugában, akár egy sírban, addig a percig, míg újra fel nem bukkant (nem tudom miért), s azt hittem én találtam ki.

Ennek a történetnek szintén semmi köze könyvem egy lehetséges interpretációjához. Ha van tanulsága, hát az, hogy az empirikus szerzők magánélete bizonyos tekintetben kifürkészhetlenebb szövegeiknél. Egy szöveg rejtélyes történelme és jövőbeni olvasatainak ellenőrizhetetlen áradata között a szöveg mint szöveg mégis egyfajta kényelmes prezenciát képvisel, melyhez ragaszkodhatunk.

(Umberto Eco: *Between Author and Texts*. in: Stephan Collini /ed./: *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press, 1992., 67–88.)

Fordította: Schuller Gabriella

¹⁸ A. R. LURIJÁ: *Man with a Shattered World*. New York, Basic, 1972.

SZEMLE

KAPPANYOS ANDRÁS

Interpretálás és túlinterpretálás

A Cambridge-i Clare Hall bizottsága 1990-ben Umberto Ecót, a Bolognai Egyetem szemiotikaprofesszorát kérte fel a Tanner-előadások megtartására. Ezeket az előadásokat Obert C. Tanner amerikai filozófiaprofesszor alapította 1978-ban. Stephen Collini, a kötet szerkesztője felidézi, hogy a bizottság ülésén az egyik tag kételyének adott hangot, vajon az Eco által javasolt téma, az „Interpretálás és túlinterpretálás” kellő mértékben érinti-e majd a „humánus értékek” területét, s így megfelel-e az alapszabálynak. Eco előadásait, valamint a hozzászólásokat olvasva úgy tűnik, nem kell osztanunk ezt az aggályt, miként az előadótermet zsúfolásig megtöltő mintegy ötszáz hallgató sem osztotta.

Az előadásokat másnap egész napos szeminárium követte három meghívott korreferenssel, Richard Rorty, Jonathan Culler és Christine Brooke-Rose személyében. Az ő hozzászólásaikat, valamint Eco válaszát ismertetjük az alábbiakban. A könyvben közölt, szerkesztett szövegek sajnos nem adnak számot az eleven vitáról, valamint a spontán felszólalásokról, noha a felszólalók között olyan személyiségek voltak, mint Malcolm Bradbury és David Lodge. A szemináriumot Frank Kermode vezette.

1. A PRAGMATISTA ÚTJA – RICHARD RORTY HOZZÁSZÓLÁSA

Rorty professzor hozzászólása sajátos kiáltvány, még formai jegyeiben is: leggyakoribb fordulata a „mi, pragmatisták” vagy „mi, anti-esszencialisták”. Érdekes paradoxon, hogy míg a „valódi jelentés”, az „igaz értelem” keresése ellen szól, önmagát (és pragmatista társait) az egyedüli igazság (misperint nincs végső igazság) birtokosaként tünteti fel. Erre utal a korreferátum címe is: „The Pragmatist’s Progress”; egyértelmű az allúzió John Bunyan látomásos-allegorikus művére, *A zarándok útjára* (The Pilgrim’s Progress).

Mondandóját Rorty egy csalódás történetével kezdi: elmondja, miért gondolta egykor Ecót pragmatista bajtársának, s hogyan foszlott szét ez az illúzió. Az illúzió alapjául *A Foucault-inga*, pontosabban ennek Rorty-féle olvasata szolgált. Rorty anti-esszencialista vitairatnak olvasta a regényt, amely megmutatja, mennyire hasonlóak a könyvesboltok „okkult” szekciójában található könyvek a „filozófia” szekcióban találhatóéhoz, s hogy mennyire hiú az a törekvés (ölsön bár tudo-

mányos vagy misztikus jelmezt), amely az esetlegességek lehántását és a lényeg megragadását tűzi célul maga elé.

Még pontosabban a strukturalizmussal való szakításként olvasta Rorty a könyvet. Mivel korábban Eco *A Theory of Semiotics* című könyvét is olvasta, úgy vélte, hogy *A Foucault-inga* úgy viszonyul a korábbi könyvhöz, mint Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódásai a Tractatushoz*. Interpretációját a könyv utolsó ötven oldalára alapozta, ahol a „világ köldökének” hitt ingától (amely körül ott sereglik minden monomániás igazságkereső) eljutunk a lankás, napsütötte domboldalig, melyen Casaubon az élet egyszerű örömeiről töpreng. Rorty szemében ez megfelelt annak a pillanatnak, amikor Prospero eltöri a pálcáját, s lemond a kódok kódjának kereséséről.

Rorty – utólag reflektálva saját „tévedésére” – úgy véli, maga is a templomosok, szabadkőművesek vagy piramidológusok hibájába esett, akik bármilyen jelenséget azonnal a saját titkos történetükbe képesek illeszteni. Az ő értelmezési rácsa „a pragmatista útja” című, félig önéletrajzi narratíva. Úgy gondolta, hozzá hasonlóan (többek között Peirce miszticizmusát is felismerve) Eco is eljutott a pragmatizmus világosságához.

Illúzióit Eco (*A Foucault-ingával* egy időben írt) *Intentio lectoris* című tanulmánya zúzta szét, amelyben Eco megkülönböztetést tesz a szövegek *interpretációja* és *használata* között. A pragmatista szemében az interpretáció is csak a használat egy módja, és Eco distinkcióját rögvest E. D. Hirsch jelentés/jelentőség megkülönböztetésével állítja párhuzamba. Az interpretáció a szövegbe való *behatolást* jelentené, míg a használat valami *külsővel* való viszonyba állítást: a pragmatista elutasítja ezt a kettősséget, minthogy nem ismer el semmiféle immanens, nem-relacionális tulajdonságot.

Rorty ettől kezdve a használat/interpretáció megkülönböztetés cáfolatára koncentrált. Eco egyik példájából indul ki. Eco a használat és interpretáció különbségére Marie Bonaparte Poe-elemzésében talál példát: helyesli és az *intentio operis* feltárásának nevezi, amikor az elemző Poe több novellájában rábukkan ugyanarra a narratív vázra, fabulára, de ellenzi és elítéli, *használatnak* tekinti, amikor ebbe biográfiai (tehát az *intentio auctorisra* vonatkozó) megjegyzések vegyülnek. Rorty azt veti Eco bírálata ellen, hogy két szöveg között nem olyan tiszták a határok. Az vajon miért megengedett, hogy egy Poe-novellát egy másik Poe-novella fényében olvassunk? Vajon nem az *intentio auctoris* bevonása-e arra a tapasztalatra támaszkodni, hogy Poe szeretett bizonyos fajta szöveget írni? S aztán az analógiát saját Eco-olvasatára is átvetíti: helyes-e ezek szerint a nagy szemiotikai munkák fényében olvasni Eco regényét? S felhasználhatja-e biográfiai tudását (például saját, Peirce bűvkörében töltött éveit Ecóra vetítve), hogy megmagyarázza, miért írt regényt az okkultista monomániáról?

E bevezető kérdések után rátér a fő kérdésre: mi haszna Ecónak abból, hogy ilyen éles megkülönböztetést tesz szöveg és olvasó, *intentio operis* és *intentio lectoris*

között. Eco válasza „a szöveg belső koherenciáját” állítja szembe „az olvasó ellenőrizhetetlen hajlamaival”, és ezért tartja fontosnak, hogy az interpretáció „a szöveghez mint koherens egészhez” legyen mérhető. Így tehát a distinkció útját állná a monomániás vágyunk, hogy mindent saját szükségleteinknek vessünk alá.

Az egyik ilyen szükséglet Rorty szerint éppen az, hogy másokat is meggyőzzünk az igazunkról. Pragmatikus szempontból Eco követelménye azt jelenti, hogy egy könyv interpretációja nem látszik majd hihetőnek, ha csupán néhány sort érint, ezért arról is illik valamit mondani, minek van ott a többi sor. Rorty tehát elmondja, mit kellene ahhoz tennie, hogy *A Foucault ingáról* szóló interpretációja elfogadható legyen. Úgy véli, megfelelő körülmények között, mintegy három hónap alatt talán képes is lenne rá. Talán sikerülne, talán nem: a megvitatathatósághoz mindenesetre szükség volna erre a munkára.

Kétségtelen tehát a különbség a sekélyes első benyomás, és a három hónapi munkával elért, elmélyült és meggyőző értelmezés között, de vajon miért kellene ezt a különbséget a szöveg szándékaként megnevezni? Rorty ezzel az (enyhe csúsztatást tartalmazó) érveléssel Fish vélekedését ismétli meg, mely szerint csakis a kritikus találékonyaságán múlik, képes-e arra, hogy kognitív vagy formai egységet fedezzen fel a vizsgált anyagban.¹

Eco szerint az interpretáció megmutathatja, hogyan teszi lehetővé a szerző, hogy az olvasó számos alternatív mintát láthasson a szönyegen, miközben sem a minták száma nincs meghatározva, sem az, hogy melyek a legjobbak. Rorty e ponton kérdez rá, vajon hol vannak a szöveg szándéknak határai. Véget ér-e az ellenőrzés ott, ahol megmutatkoztak a lehetséges minták? Válaszol-e a szöveg szándéka olyan kérdésekre, hogy egy adott minta tényleg ott van-e? Segít-e a versengő minták közötti választásban? Mondhat-e olyasmit, hogy egy minta, bár összekötött minden fontos pontot, teljességgel téves?

Rorty ismét Ecót idézi: „a szöveg olyan tárgy, melyet az interpretáció cirkuláris erőfeszítése épít fel, mindig ahhoz mérvén önnön érvényességét, amit eredményül kapott.” Ez természetesen a hermeneutikai kör leírása. Itt viszont – állítja Rorty –, már semmi hely nem marad a szöveg belső koherenciájára utaló metaforának. A szövegnek annyi koherenciája van, amennyit a hermeneutikai kerék utolsó fordulójánál fölszedett. Így tehát a koherencia nem olyasmi, amivel a szöveg már az olvasást megelőzően is rendelkezett. A koherencia nem más, mint az a tény, hogy valakinek valami érdekes mondanivalója támadt grafikai jelek vagy zajok egy csoportjáról, s úgy képes leírni ezen jeleket vagy zajokat, hogy összekapcsolja őket bizonyos más dolgokkal, amelyekről szintén szívesen beszélgetünk. A koherencia tehát se nem külső, se nem belső, hanem egy funkció. Az irodalomtörténetben és irodalomkritikában szükséges, hogy mondandónk valamilyen szisztematikus kapcsolatban legyen azzal, amit az adott jelekről addig

¹ Stanley FISH: How ordinary is ordinary language. in: *New Literary History* 5, 1973. 48.

mondtak. Ez azonban nem jelenti azt, hogy világosan elválasztható lenne az, amiről beszélünk, és az, amit mondunk róla. Kivéve persze sajátos célunkra, a saját, pillanatnyi *intention*okra való utalásokat.

Hozzászólásának következő részében Rorty általánosabb irányból közelíti meg ugyanezeket a kifogásokat: a saját – Donald Davidson holisztikus nyelvfilozófiáján alapuló – nézeteivel veti össze Eco állításait, elsősorban a *Semiotics and the Philosophy of Language*-ra támaszkodva. Eco elmarasztalásban részesül, amiért a jeleket és szövegeket más tárgyaktól – kövektől, fáktól, kvarkoktól – eltérő tárgynak tartja. Rorty azt mondja, nincs más univerzum, mint a szemiózis, a humán kultúra univerzuma. A papíron lévő jelek éppúgy megelőznek bennünket, mint a kövek és kvarkok, következőképp nem lehet megkülönböztetni a dolgok „megtalálását” és „megalkotását”. Valójában csupán ingerekre reagálunk, mikor olyan mondatokat bocsátunk ki, melyek a „kő”, „kvark”, „jel” stb. zajokat vagy grafikai jeleket tartalmaznak.

Mondataink állításokból álló, labirintus-szerű enciklopédiákat építenek fel. Állításainkat bármikor megváltoztathatják az új ingerek, de arra nincs mód, hogy állításainkat az ingerekhez, vagy valamely, az enciklopédián kívüli koherenciához mérve ellenőrizzük. Az enciklopédiát megváltoztathatják rajta kívül álló dolgok, de ellenőrizni csak egyes részeinek egymáshoz mérésével lehet. Egy mondatot nem lehet egy tárgyhoz mérni, bár egy tárgy rákényszeríthet, hogy az adott mondatot ne állítsuk többé. A mondatok csak más mondatokhoz mérhetőek, amelyekkel kölcsönös, labirintus-szerű kapcsolatok kötik össze őket. Nem kell tehát éles vonalat húzni természet és kultúra, nyelv és tény, a szemiózis univerzuma és valami másmilyen univerzum közé. S e ponton Rorty némi kajánsággal kifejezi reményét, hogy egy napon felhagyva tévelygéseivel Eco is csatlakozik a pragmatisták táborához.

Ezt a reményt az is alátámasztja, hogy Eco bírálja a dekonstrukciót. Rorty tehát alkalmasnak látja a pillanatot, hogy előálljon saját dekonstrukció-bírálatával. Kiindulásul megkülönbözteti a Derrida és a Paul de Man által képviselt vonalat, és bírálatát de Man hibáira koncentrálja, melyektől Derridát mentesnek találja. Ezek a hibák – nem túl meglepő módon – egybecsengenek az Ecónak felrőtt hibákkal. A fő vádpont: a nyugati metafizikus tradíció csökevényeként De Man fenntartja Dilthey megkülönböztetését „intencionális tárgyak” és „természetes tárgyak” között, azaz egyfelől a minden pillanatban inkoherenciával fenyegetett nyelv világa és másfelől a kövek és kvarkok mindenkor koherens világa között. De Man szerint létezik a kultúrának egy „filozófia” nevezetű területe, amely irányelveket ad az irodalmi interpretáció számára, s ezen irányelvek mentén kideríthető, hogy egy szöveg „miről szól valójában”, továbbá feltételezi az úgynevezett „irodalmi nyelv” létezését, amely megmutatná, mi is „valójában” a nyelv. Mindez ahhoz a szerencsétlen elgondoláshoz vezet, miszerint létezik egy bizonyos „dekonstruktív módszer”.

A pragmatista számára persze nevetséges arról beszélni, hogy mi valami „valójában”, s hogy ez valamely módszer rigorózus használatával közelíthető meg.

Merő okkultizmusnak látja, ha egy kommentátor azt véli felfedni, hogy mit tesz egy szöveg *valójában* (például demisztifikál egy ideológiai konstrukciót, vagy dekonstruálja a nyugati metafizika hierarchikus oppozícióit), ahelyett, hogy azt mondaná: a szöveg alkalmas erre a használatra.

Rorty érvelése szerint, ha elutasítjuk azt a gondolatot, hogy van valami, amiről a szövegek *valójában* szólnak, egyben elutasítjuk azt is, hogy valamely interpretáció (esetleg „a szöveg belső koherenciájára” támaszkodva) eltalálhatja ezt a valamit. Következésképp a szöveg nem mond semmit a *szándékáról*, hanem olyan ingereket biztosít, amelyek viszonylag könnyűvé vagy nehézé teszik, hogy az ember meggyőzze önmagát vagy másokat arról, amit eredetileg is mondani akart róla. Így aztán Rorty megdorgálja Ecót, amiért elismerően nyilatkozik Hillis Miller ezen mondatáról: „a dekonstruktív kritika olvasatai nem az elmélet szubjektivitásának tudatos rákényszerítései a szövegekre, hanem azokat maguk a szövegek kényszerítik ki.” Rorty erre azt mondja, ezek szerint, ha egy csavarhúzóót csavarhúzásra használ, azt „maga a csavarhúzó kényszeríti ki”, míg ha egy kartondobozt bont ki vele, akkor az „szubjektivitásának tudatos rákényszerítése”. És a szubjektív–objektív distinkció használata semmivel sem hangzik jobban egy dekonstruktőr, mint egy pragmatista szájából, tehát Ecónak sem szabadna elfogadnia, főként, ha tényleg olyan komolyan veszi a hermeneutikai kört.

A csavarhúzóós példát Rorty rögtön egy másikkal váltja fel, mondván, hogy egy csavarhúzó működésén nemigen szoktunk elgondolkodni. Legyen hát egy szövegszerkesztő program. Ha az ember esszét ír rajta, minden rendben. Ha azonban az adóbevallását számolja ki, a program készítője méltán felháborodhat, és álláspontját a program működésének, a részét képező szubrutinoknak és ezek csodás koherenciájának felfedésével is demonstrálhatja, holott erre semmi szükség. Enélkül is bemutatatható, hogy a kívánt cél csak rendkívül körülményes és nyakatekert műveletekkel érhető el, mely műveleteket könnyű volna elkerülni, ha a megfelelő eszközt használnánk a megfelelő célra.

A példát Rorty arra a célra használja, hogy egyszerre bírálja Ecót és a dekonstruktőröket. A példa tanulsága szerinte az, hogy sem nagyobb precíziót, sem nagyobb általánosítást nem kell használni, mint amekkorát az adott cél megkíván. Eco törekvése annak kikutatására, „hogyan működik a szöveg”, azzal analóg, mint hogyha a szövegszerkesztő valamilyen programnyelven írt szubrutinjait vizsgálgatnánk, amit éppenséggel megtehetünk, csak nemigen vezet semmire. A de Man által „irodalmi nyelvnek” nevezett koncepciónak az volna a funkciója, hogy feloldja a hagyományos metafizikai oppozíciókat, az *olvasás* mint olyan pedig mintha siettetné ezt az oldódást: mindez azzal analóg, mintha a számítógépben végbemenő kvantummechanikai folyamatok révén próbálnánk megérteni a programok működését.

Más szavakkal: Rorty nem hisz sem a strukturalista elgondolásban, amely szerint a „textuális mechanizmusok” megismerésére van szüksége az irodalomkritikának, sem a poststrukturalista elgondolásban, amely szerint elengedhetetlen a jelenlét, a szubverzió, vagy a metafizikai hierarchiák kitapintása. Olykor hasznos

lehet a textuális mechanizmusokról vagy a metafizikáról való tudás: Eco vagy Derrida olvasása előhozhat olyan érdekes dolgokat, amiket nélkülük nem mondanánk egy szövegről. Mindez azonban nem visz közelebb ahhoz, ami *valójában* történik a szövegben, mint Marx, Freud, Matthew Arnold, vagy F. R. Leavis olvasása. Ezek az olvasmányok kontextusokat adnak, amelyekbe a szöveg behelyezhető, rácsokat, amelyek rátehetőek, paradigmákat, amelyekkel összemérhető. Egyik sem mond semmit a szöveg vagy az olvasás természetéről, minthogy egyiknek sincs természete.

Mi is hát egy szöveg olvasása Rorty szerint? Egy szöveget olvasni annyi, mint más szövegek, emberek, meggyőződések, információk, miegyebek fényében olvasni, és várni, mi történik. Ami történik, az olykor túl vad vagy túl egyéni, mint például – véli Rorty – saját *Foucault-ínga* olvasata esetében. Máskor izgalmas és meggyőző, mint amikor Derrida összeolvassa Freudot és Heideggert, vagy Kermode összeolvassa Empsont és Heideggert. Néha annyira izgalmas és meggyőző, hogy az embernek az az illúziója támad, megértette, hogy a szöveg miről szól *valójában*. De ami izgalmas és meggyőző, az az izgulók és meggyőzöttek szükségleteinek és céljainak funkciója. Úgyhogy Rorty azt javasolja, inkább töröljük el a használat és interpretáció közötti megkülönböztetést, és csupán a különböző emberek különböző célú használataira figyeljünk.

Az e javaslatot fogadó ellenállást Rorty két forrásból eredezteti. Egyik az arisztotelészi hagyomány, amely szerint komoly és világos különbség áll fenn a „mi a teendő” típusú gyakorlati megfontolások és az *igazság* megismerésére tett kísérletek között. Ezt az álláspontot újítja fel a Davidsont és Rortyt bíráló Bernard Williams. A másik forrás Kanttól ered, aki megkülönböztette az értéket és a méltóságot: a dolgoknak értékük van, a személyeknek méltóságuk. A szövegek ebből a szempontból tiszteletbeli személyek. Pusztán használatuk (eszköznek, s nem célnak tekintve őket) immorális cselekedet. Rorty lemond arról, hogy itt részletesen bírálja az általa haszontalannak tartott kanti és arisztotelészi distinkciót, felállít inkább egy harmadikat, amelyet e kettő előrevetít: „aközött, hogy az ember előre tudja, mit akar kapni egy személytől, dologtól vagy szövegtől, s aközött, hogy reméli, az a személy, dolog vagy szöveg segíteni fog, hogy mást akarjon – hogy meg fogja változtatni céljait, s így meg fogja változtatni életét.” (A Rilke-allúzió nyilvánvalóan szándékos.) Ez a distinkció segít – szerinte – különbséget tenni a metodikus és az ihletett olvasatok között.

Rorty ezzel vezet be írása némiképp homályos konklúzióját. A metodikus olvasatra egy antológiát hoz példaként, amelyet Conrad *A sötétség mélyén* című regényének olvasataiból állítottak össze. A szerzők céljaiban a regény nem hozott több változást, mint a mikrobiológus céljaiban a tárgylemezre helyezett szövetminta. Az ihletett kritika ezzel szemben olyan találkozást jelent egy szerzővel, szereplővel, történettel, versszakkal vagy archaikus torzóval (!), amely megváltoztatja a kritikus koncepcióját arról, hogy ki ő, és mit akar kezdeni magával; átrendezi céljait és prioritásait. A viszonyt nem egy *intentio* iránti respektus, ha-

nem a szeretet és gyűlölet vezérli: ezek képesek megváltoztatni azokat a célokat, amelyekre a jövőben embereket, dolgokat és szövegeket használni kívánunk.

Ezen a némileg patetikus ponton Rorty álláspontja érdekesen érintkezik Susan Sontagéval, aki az *Against Interpretation* című esszéjében már 1964-ben azt hirdette, hogy hermeneutika helyett a művészet erotikájára lenne szükségünk. Rorty azonban rezignáltabb hangon kívánja végezni. Belátja, hogy az általa propagált „tradicionális humanista kritika” igen gyakran esszencialista volt: hitt abban, hogy az irodalom az emberi természet mélyén rejlő örök lényegyet lenne hivatott feltárni. Másfelől belátja azt is, hogy az általa bírált „elmélet” igen sok jót is tett: alkalmat adott például néhány jó könyv elolvasására. Nem teremtette meg azonban az olvasás metódusát, vagy (Hillis Miller szavával) az etikáját. A pragmatisták nem is hiszik, hogy ez lehetséges volna. „Lassanként behódolunk a kódok feltörésére irányuló régi okkultista készletnek, megkülönböztetjük a valóságot a látszattól, és meglátjuk a bosszantó eltérést a helyes megértés és a helyes használat között” – mondja zárómondatában Rorty, ravaszul nyitva hagyva a kérdést, hogy a mondat alanyai „ők pragmatisták”, vagy mi mind, akik érdekeltek volnánk a megértésben, vagy a használatban.

2. JONATHAN CULLER HOZZÁSZÓLÁSA: A TÚLINTERPRETÁLÁS VÉDELMEBEN

Culler már bevezetőjében megelőlegezi, hogy ki fog tértíni Rorty álláspontjára is: mint mondja, Rorty javaslata, hogy a monizmus boldog álláspontjára helyezkedve söpörjük félre a régi problémákat és megkülönböztetéseket, rendelkezik az egyszerűség előnyével, de negligál néhány olyan kérdést, amelyekkel többek között Eco is küszködik: például hogyan képes a szöveg kérdéssé tenni a konceptuális keretet, amellyel valaki interpretálni próbálja. Ezután Culler saját szerepét próbálja tisztázni: úgy véli, azért hívták meg, hogy vegye védelmébe a túlinterpretálást, akármit is értsen ezen Eco. (Az ő szövege címét is allúzióknak tekinthetjük: egy ismert apológia-műfajra utal, például Sir Philip Sidney: *Defence of Poesie*.)

Az interpretációt – kezdi a védőbeszédet Culler – nem kell definiálni, hiszen mindig velünk van. De a konszenzust megfogalmazó mérsékelt interpretáció ritkán érdekes; az interpretáció akkor érdekes, ha szélsőséges. Következésképp – bár az irodalomtudománynak nem az interpretáció a végső, s főképp nem az egyetlen célja – az interpretációkat kidolgozó kritikus akkor jár el helyesen, ha a lehető legmesszebb megy el. Igaz, hogy a szélsőséges interpretációk – csakúgy, mint a mérsékelték – gyakran hatástalanok maradnak, mégis sokkal nagyobb esélyük van rá, hogy addig ismeretlen kapcsolatokra vagy implikációkra vessenek fényt.

Ehhez Culler még azt is hozzáteszi, hogy maga Eco sem írt volna ilyen érzékenységgel előadásáiban, szemiotikai munkáiban és regényeiben a túlinterpretálásról, he nem élne benne mély vonzalom és érdeklődés a túlinterpretálás iránt.

Előadásában például egy szót sem ejt a mérsékelt, józan Dante-interpretációról, ugyanakkor életet lehel egy rég elfelejtett, bosszantó, tizenkilencedik századi rózsakeresztes munkába.

Vegyük szemügyre magát a (némiképp tendenciózus) szembeállítást – javasolja Culler. Hogyan viszonyul az interpretáláshoz az túlinterpretálás? A szó sugallata szerint úgy, mint a normális étkezéshez a túlzott étkezés: egyesek nem tudják, hol a határ. Túl sokat esznek vagy interpretálnak, és ez kínos következményekkel jár. Vessük össze ezzel – mondja Culler – Eco második előadásának példáit. Vajon az-e a baj Rossetti Dante-olvasatával, hogy túl messzire megy az interpretációban? Culler szerint nem. A két (végzetes kombinációt alkotó) probléma a következő: Rossetti egyrészt olyan tematika motívumait keresi, amelyek sohasem, vagy csak véletlenszerűen jelennek meg együtt Danténál (például a pelikán); másrészt e motívumok fontosságát egy olyan állítólagos hagyománynak tulajdonítja, amelynek előzetes meglétére nincs független bizonyíték. Ez tehát aligha túlinterpretálás, inkább „alulinterpretálás”: a műnek túl kevés elemét interpretálja, és azokat nem veti össze olyan előzetes szövegekkel, amelyek a rózsakeresztes befolyást bizonyíthatnák.

A másik példa Geoffrey Hartman – Culler szerint értelmetlen és tradicionális – Wordsworth-olvasata. Mint Culler megjegyzi, Hartmant eleve csak „metonimikus kapcsolat” fűzi a Yale-i dekonstruktorokhoz. Interpretációs eljárását az „irodalmi érzékenység” néven ismert hagyomány igazolja: egy vers olvasása más verseket, szavakat, képeket hív elő, például a „fears, hears, years” rímSOROZAT a „tears” (könnyek) szót. Hartman eljárása Culler szerint akkor válhatna valamiféle túlinterpretálássá, ha olyan erős állításokat tenne, hogy a „trees” (fák) szó valójában nem is tartozik az utolsó sorba, hiszen a fák valójában nem gördülnek, mint a sziklák, kövek és könnyek. Vagy hogy a „She neither hears nor sees” (Nem hall és nem lát) sornak nem ez a természetes szórendje, és a rímhelyzetben álló „hears” (hall) természetesen hívná elő a „tears” (könnyek) szót. Ezen az alapon azután állíthatná Hartman (de nem teszi), hogy a vers valódi jelentése a könnyek (tears) elfojtása. Ez talán túlinterpretálás lenne – véli Culler –, de ugyanakkor érdekesebb volna és jobban megvilágítaná a verset (még ha végül vissza is utasítanánk), mint az, amit Hartman végül is írt róla, megállva a verset körülengő „sugallatok” bemutatásánál.

Culler véleménye szerint tisztább példa a túlinterpretálásra, amit Eco a „higgye el” e rögzült, idiomatikus, bevett társadalmi jelentéssel használt formula lehetséges értelmezéseként bemutat. Culler még látványosabb példát mutat be erre: „Ugye, milyen szép napunk van?” Ha ezt valaki komoly diszkurzív kérdésnek veszi, azt hívja Eco paranoid interpretációnak. (Közbevetőleg: Humpty Dumpty ugyanezt a módszert alkalmazza: „Mit is mondtál, hány éves vagy? – Hét éves és hat hónapos. – Tévedés, semmi ilyesmit nem mondtál!”)

Ha csak az elküldött üzeneteket akarjuk megkapni, akkor a paranoid interpretáció kétségkívül zavaró. Másfelől azonban – hívja fel a figyelmet Culler –, ha a társadalmi érintkezés nyelvészeti mechanizmusaira vagyunk kíváncsiak, akkor

érdemes időről időre visszakérdeznünk, vajon miért épp ezt mondjuk? Mit jelent az hogy épp ez a fatikus formula van érvényben, és hogyan viszonyul más kultúrák hasonló formuláihoz? Így hát amit Eco túlinterpretálásnak nevez, az valóban szükségtelen lehet a normális kommunikációban, de hasznos lehet, ha a kommunikáció működését akarjuk megérteni.

Culler azt javasolja, hogy Eco kategóriái (interpretálás és túlinterpretálás) helyett inkább Wayne Booth megkülönböztetését használjuk: *megértés* (understanding) és *túl-értés* (overstanding). Booth szerint (Eco terminusaira fordítva) megérteni annyit jelent, mint a szöveg szándéka szerinti kérdéseket tenni fel. Ha a szöveg azt mondja, „Egyszer volt, hol nem volt három kismalac”, akkor azt a kérdést hívja elő, hogy „És aztán mi történt?”, s nem azt, hogy „Miért pont három?”, vagy hogy „Mi a konkrét történelmi kontextus?”. A túl-értés pontosan azon kérdések felvetését jelenti, amelyek felvetésére a szöveg nem bátorítja mintaolvasóját. Booth distinkciójában jobban látszik a túl-értés fontossága és hasznossága, mintha (Eco szavával) tendenciózusan túlinterpretálásnak nevezzük. (Illusztrálásul Culler idéz is Booth-tól egy tucat kismalacos kérdést, amelyek Ecónál mind túlinterpretálásnak számítanak.)

Ha az interpretáció a szövegek szándékának rekonstruálása, akkor ezek a kérdések más irányba vezetnek: mit és hogyan tesz a szöveg; hogyan viszonyul más szövegekhez; mit titkol el, mit képvisel stb. A modern kritika legérdekesebb kérdései nem arra irányulnak, amit a szöveg gondol, hanem amit elfelejt; nem arra, amit mond, hanem amit adottnak vesz. Culler itt Frye-ra hivatkozik, aki az Eco által védett álláspontot (az irodalomtudomány célja a szöveg szándékának feltárása) „Little Jack Horner” szemléletnek nevezi. A gyermekversben szereplő fiúcska (a kritikus) egyenként kiszedi a szilváspitéből (az irodalmi műből) a szilvákat (szépségeket, hatásokat), melyeket a szakács (a szerző) gondosan belegyömösölt. A Frye által javasolt poétika ezzel szemben a konvenciók és stratégiák leírásában érdekelt, amelyek mentén a mű kifejti a maga hatását. Számos irodalomtudományi munka interpretációnak nevezhető annyiban, hogy bizonyos művel foglalkozik, de célja nem az adott mű jelentésének rekonstruálása, hanem funkcionális mechanizmusaik és struktúráik feltárása, aminek révén világot vethetnek az irodalom, a narráció, vagy a figurális nyelv általános problémáira. Éppúgy, ahogy a nyelvészet sem egy nyelv mondatait interpretálja, hanem szabályrendszereket rekonstruál, amelyek lehetővé teszik a működését.

Ez az a pont, ahol Culler áttér Rorty hozzászólásának vitatására. A fentiek alapján Rortynak nem az a legfontosabb állítása, hogy nincs különbség a szövegek interpretációja és (saját céljainkra való) használata között, hanem az, fel kellene hagynunk a kódok keresésével, a szerkezeti mechanizmusok feltárására irányuló kísérletekkel, és élvezni a dolgokat, ahogyan vannak. Rorty példázata szerint a szövegek működési módjának kutatása arra hasonlít, mintha szöveg-szerkesztő programunk szubrutinjait szemlélnénk valamilyen programozási nyelven.

Csakhogyz ezzel – mutat rá az érvelés gyenge pontjára Culler – máris megkülönböztetést tettünk a számítógépes program használata és analizálása, megértése, esetleg javítása, céljainkra alkalmasabbá tétele között. Rorty saját példája ássa alá azt az állítást, hogy csak használat van, vagy legalábbis arra utal, hogy jelentős különbségek lehetnek a használatok között. Számos fontos célhoz szükségtelen tudni, hogyan működnek a számítógépes programok, a természetes nyelvek vagy az irodalmi diskurzusok, ugyanakkor e tárgyak tudományos kutatása során épp az a cél, hogy megismerjük működési mechanizmusukat.

Az irodalomtudomány azért lehet e tekintetben megtévesztő – véli Culler –, mert sok esetben irodalmi művek interpretációjaként jelenik meg, ami valójában a nyelv, a rendszer, az irodalom szubrutinjainak elemzése. Ezeket az eseteket lehetne Rorty nyomán úgy meghatározni: irodalmi műveket használunk, hogy történeteket mond-hassunk az emberi lét kérdéseiről. Ilyenkor néha fontos az irodalmi mű működési módja, néha nem, de mindenesetre ennek keresése értelmes intellektuális feladat. És az irodalomtudomány mint tudomány éppen azt tűzi célul maga elé, hogy rendszeresen megértse az irodalom szemiotikai mechanizmusait, formai stratégiáit.

Rorty hozzászólásából tehát Culler szerint épp annak elismerése hiányzik, hogy az irodalomtudomány több, mint az irodalmi alakok vagy témák kedvelése. Rorty szerint az irodalom arra való, hogy megtudjunk valamit magunkról (s ezt Culler maga is fontos használati módnak tartja), de arra nem, hogy megtudjunk valamit az irodalomról. Culler furcsállja, hogy egy magát pragmatizmusnak nevező filozófiai irányzat elvet egy ennyire gyakorlatias tevékenységet, amelynek révén ilyen sok tudható meg fontos emberi alkotások működéséről.

Culler felhasználja az alkalmat, hogy szóba hozzon egy igen érzékeny tudományetikai kérdést (amelyet a bevezető tanulmányban már érintettünk). Az amerikai pragmatizmus képviselői – például Rorty és Fish – úgy érték el magas professzori pozíciójukat, hogy az adott tudományterület képviselőivel vitába bocsátkozva rámutattak elődeik hibáira és következtelenségeire, majd új eljárásokat és célokat jelöltek meg. Azonban amint pozícióba kerültek, hirtelen fordulattal visszautasították az eljárások és a felgyűjtött tudás bármiféle rendszerét, amelyen belül az érvelésnek és a vitának értelme lehet, és attól kezdve úgy tekintették a tudományterületet, mint emberek csoportját, akik könyveket olvasnak és igyekeznek érdekes dolgokat mondani. Ily módon a pragmatisták Culler szerint szisztematikusan lerombolják a rendszert, amelynek révén pozícióba jutottak, s amely lehetővé tette volna, hogy az utánuk jövők megkérdőjelezhessék az ő álláspontjukat. Stanley Fish például azáltal szerzett tekintélyt, hogy megmutatta: az irodalmi jelentés természetének és az olvasási folyamat némely aspektusának megítélésében az előtte járók tévedtek; majd amikor elérte a célját, közölte: nincs is olyasmi, hogy az ember téved vagy igaza van, az irodalomnak és az olvasásnak nincs is természete, csak olvasók vagy kritikusok csoportjai léteznek, akik bizonyos hiedelmek mentén teszik a maguk dolgát. Culler ezt nevezi – nem kevész szarkazmussal – „a pragmatista útja”-nak.

Culler ugyanilyenek látja Rorty történetét is: amikor Rorty azt mondja, hogy nem kell rejtett struktúrákat keresnünk, csak használjuk a saját céljainkra a szövegeket, voltaképpen arról beszél le minket, hogy olyan jellegű munkát végezzünk, mint amivel ő szerezte a szakmai megbecsülést. Az is jól hangzik, ha azt mondjuk a diákoknak, hogy ne törődjenek az irodalmi mű működésével, csak olvassanak a maguk kedvére, míg meg nem találják a könyvet, amely megváltoztatja az életüket. Csakhogy azáltal, hogy tagadjuk egy közös érvelési struktúra lehetőségét, egyben megtagadjuk a fiataloktól és kiszorultaktól azt a lehetőséget, hogy kérdésessé tegyék az irodalomtudomány jelenlegi hatalmi pozícióit elfoglaló személyek álláspontját. A tekintélyek ezáltal megdönthetlenné válnak, és épp a struktúra tagadása segít a struktúra változatlan fenntartásában. Ennek alapján mondja Culler azt, hogy Rorty hozzászólásának nem az interpretáció és használat közötti különbség megléte vagy hiánya a lényege, hanem hogy lebeszéljen bennünket a szövegek működési mechanizmusaival való bíbelődésről. Az irodalomtudomány célja azonban – erősíti meg Culler – épp e tudás megszerzése.

Hozzászólásának következő részét Culler a dekonstrukció védelmére használja fel, mind Eco, mind Rorty kifogásai ellenében. Rámutat, hogy Eco és Rorty bírálata épp ellenkező irányból érkezik. Eco az olvasó-központú kritika szélsőséges formájának látja, amelyben a szöveg bármit jelenthet, amit az olvasó akar. Rorty ezzel szemben azt rója fel, hogy a dekonstrukció (s főként Paul de Man) nem adja fel a szövegben rejlő *valóságos* struktúrák keresését, amelyek az olvasóra erőszakolják magukat, így az olvasó csak arra találhat rá, ami eleve ott volt a szövegben. Culler szerint kettejük közül Rorty jár közelebb az igazsághoz: Ecót félrevezeti a határok miatti aggodalom. A dekonstrukció Culler szerint azt állítja, hogy a jelentés függ a kontextustól (a szövegeken belüli vagy szövegek közötti viszonyok e funkciójától), maga a kontextus azonban határtalan: mindig lesznek további kontextuális lehetőségek, határt szabni tehát nem lehet. Culler Wittgenstein egy példáját veszi elő: „bububu” nem jelentheti azt, hogy „ha nem esik, elmegyek sétálni”, mert csak egy nyelven belül jelenthet valami valamit. Csakhogy – különösen, mióta Wittgenstein ezt leírta – nem kizárt egy olyan kontextus (például Wittgenstein-kutatók viccelődésében), amelyben a „bububu” éppen ezt jelenti. A szemiózisnak nem lehet határt szabni, ez azonban Eco félelmével szemben nem jelenti azt, hogy a jelentést az olvasó önkényesen teremtheti meg. Azt jelenti – mondja Culler –, hogy a leírható szemiotikai mechanizmusok rekurzív módon működnek, és határaik nem jelölhetők ki előre.

Culler kitér Rortynak arra a vádjára is, hogy Paul de Man és a dekonstrukció a filozófiát tekintén az irodalmi interpretáció vezérfonalának. Culler szerint de Man mindig is kritikusan, irodalmi (elsősorban retorikai) szempontból fordult filozófiai szövegekehez. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a dekonstrukció érzéktelen lenne a filozófiai kérdésekre. Épp a nyugati gondolkodást strukturáló hierarchikus oppozíciók iránti érdeklődés adja a dekonstrukció kritikai életét.

Culler Bathes egy mondatát idézi a „túlinterpretálás” védelmében: „aki nem olvas újra, arra ítéli magát, hogy mindenütt ugyanazt a történetet olvassa”. Barthes ezzel azt a gondolatot alapozza meg, hogy a felfedezésekhez valamiféle módszeres „túlinterpretálásra” van szükség (ezt teszi az S/Z is). Ha nemcsak azon elemeken töprengünk el, amelyek ellenállnak a jelentés totalizálásának, hanem azokon is, amelyek látszólag semmit sem mondanak, nagyobb esélyünk van felfedezésekre, mintha csak azokra a kérdésekre keresnénk választ, amelyeket a szöveg feltesz mintaolvasójának.

Culler végül felidézi Eco egy gondolatát a „csodálkozás túlzásáról”. Culler szerint ez a nyelv és az irodalom megértésének legjobb forrása, amelyet inkább keresnünk kellene, mint kerülnünk. Kár lenne – zárja mondanivalóját egy udvarias gesztussal –, ha a túlinterpretálástól való félelmünkben elzárnánk magunktól a szövegek és interpretációk feletti csodálkozásnak attól a ritka állapotától, amely oly látványosan jelenik meg Umberto Eco műveiben.

3. CHRISTINE BROOKE-ROSE HOZZÁSZÓLÁSA: PALIMPSZESZT TÖRTÉNELEM

Christine Brooke-Rose csak igen távolról érinti a többiek által tárgyalt elméleti kérdéseket: esszéjében fel sem bukkan az interpretáció fogalma. Az a benyomásunk támad, mintha egy más alkalomra készült írás átkontextualizálásának lennénk tanúi. Ennek megfelelően ismertetését is rövidre fogjuk.

Az írás középpontjában Salman Rushdie *Sátáni versek* című munkája, annak a Koránhoz, a valós kultúrtörténeti hagyományhoz, valamint a Brooke-Rose által „palimpszeszt történelemnek” nevezett műfaji hagyományhoz való viszonya áll. Ez a műfaji hagyomány feltűnően hasonlít arra, amit (meglehet, elég szerencsétlenül) mágikus realizmusként emleget a nemzetközi szakirodalom. Brooke-Rose a következő (a „mágikus realizmus” terminusra is reflektáló) klasszifikációt javasolja:

1. Realisztikus történelmi regény.
2. Valódi történelmi korba helyezett, teljességgel kitalált történet, amelyben szerepet kap a „varázslat megbízhatatlansága” (Barth, Marquez).
3. Valódi történelmi korba helyezett, teljességgel kitalált történet, ahol nincs varázslat, de annyi az időt kizökkentő filozófiai, teológiai, irodalmi allúzió, hogy az varázslatos hatást kelt. Ide tartozna Eco, és más szempontból Kundera.
4. Egy közelebbi, tehát ismerősebb periódus vagy esemény burleszk-szerű rekonstrukciója, amelyben szerepet kap a varázslat, de a hallucináció közvetítésével (Coover, Pynchon).
5. Egy nemzet vagy vallás palimpszeszt története, amelyben vagy van varázslat, vagy nincs, mindenesetre természetesnek vagy jelentéktelennek látszik az emberiség – realiztikusan leírt – eszelősségéhez képest.

Ez utóbbit mutatja be Brooke-Rose Carlos Fuentes *Terra Nostra*, de főként Rusdie *Sátáni versek* című regényén. Példái között (az említettekén kívül) előkelő helyen szerepel Milorad Pavić *Kazár szótára*. E műveken mutatja be Brooke-Rose, hogy hogyan képes a regény alternatív változatokat kidolgozni a közösségi (nemzeti, vallási) mítoszokra, ezáltal új megvilágításba helyezve őket. Ez az a funkció – mutat rá –, amelyet a mozi és a televízió korában kizárólag a regény képes betölteni.

4. UMBERTO ECO VÁLASZA

Eco válasza – megjósolható módon – Rorty korreferátumával foglalkozik a legnagyobb terjedelemben, Brooke-Rose-ével pedig csak egy udvarias említés szintjén. Érvrendszerében nem olyan következetes és összefogott, mint az előre megírt, egyszerre provokatív és didaktikus szándékú előadások. Kissé ahhoz hasonlít, mint amikor egy tűzijáték utolsó perceiben minden maradék petárdát elpuffogatnak: példái látványosak és szórakoztatóak. Ugyanakkor, mint látni fogjuk, teoretikus szempontból is szolgál némi újdonsággal.

Rortyn azzal próbál felülkerekedni, hogy a saját partizán-módszerét fordítja ellene. Ahogyan Rorty Eco szövegeit játszotta ki Eco (és egymás) ellenében, úgy ássa alá most Eco – saját korreferátuma alapján – Rorty pozícióját. Először is (kissé sanda módon) a close reading kiemelkedő példajaként dicséri meg a szöveget, amivel rögtön elvitat tőle minden teoretikus újdonságot. „Ha meggyőződött volna Rorty olvasata, akkor azt kellene mondanom, »igaz«” – mondja Eco, ami persze az „igazsággal” kapcsolatos liberális álláspontot is azonnal kétségbe vonná. Rorty szellemében tehát azt illenék kérdezni, „miről szól” a szövege.

Eco szerint Rorty a regénye és a tudományos munkái között mutatott ki ellentmondásokat. Mármost – mutat rá Eco – ez erős implicit előfeltevéseket tartalmaz (ha udvariatlanabb lenne, talán azt mondaná, metafizikus hiedelmeket). Egyfelől, hogy egy szerző műveit egységes szövegtörzshöz lehet tekinteni, amely saját koherenciája szempontjából vizsgálható. Másfelől, hogy éles határ húzható a „tudományos” és a „kreatív” szövegek közé.

Eco ezt a különbséget a következőképpen definiálja: amikor elméleti szöveget ír, akkor egymástól független tapasztalatok halmazából egy koherens végkövetkeztetésre akar jutni, amelyet felajánlhat olvasóinak. Regényírásakor a kiindulópont lehet ugyanaz a halmaz, de a cél nem az egységes konklúzió, hanem az ellentmondások játékba hozása – a sokféle konklúziót gyakran egy-egy szereplő testesíti meg. Az olvasó választhat: ebben az értelemben minden kreatív szöveg nyitott mű. Ennek alapján Eco elfogadja azt az állítást, hogy egy szöveg sok mindent jelenthet, de visszautasítja, hogy mindent jelenthet.

Ezután Eco újra visszatér Rorty olvasatához. Mint mondja, Rorty *A Foucault-inga* olyan empirikus olvasójának bizonyult, aki megfelel az általa tervezett mintaolvasónak. Ez azonban azt jelenti, hogy Rorty nem a textualitást olvasta a maga

általánosságában, hanem Eco regényét. Az a tény, hogy Eco az olvasatban felismeri saját művét, megkérdőjelezi Rorty elméleti alapállását; a szöveg igenis az elfogadható interpretáció fontos paramétere marad. Rorty olvasatában – mondja Eco – a hangsúly a regény interpretáció-ellenes oldalán van, mert Rorty a saját filozófiai érvrendszerének alátámasztására használja. Rorty nem veszi figyelembe, hogy a „rossz”, túlzó interpretációkon kívül a regényben ott van két másik interpretáció is: Liáé és Casauboné. Ezek nem Eco saját konklúziói, s főként nem valamiféle didaktikus végső konklúziók, de választható lehetőségként ott vannak. Hogy Rorty nem vette őket figyelembe, az önmagában is megdönthetetlen bizonyíték, hogy a regény így is olvasható, és nincs olyan hatalom, amely bebizonyíthatná, hogy Rorty olvasata kevésbé érvényes, vagy jogos, mint Eco saját olvasata. Ugyanakkor – mutat rá Eco – Rorty szövegének első passzusai jó néhány óvatkodó apológiát tartalmaznak. Ez Eco szemében azt bizonyítja, hogy Rorty tudatában volt: olvasata nem pártatlan, és a szöveg – más aspektusokat figyelembe véve – számos további módon lenne olvasható.

Az olvasás – véli Eco – sohasem pártatlan: szeretet és gyűlölet irányítja. Ha azonban újraolvasunk valamit, azt találhatjuk, hogy negyvenévesen gyűlölünk egy szereplőt, akit húszévesen szerettünk. A szöveg lehetővé teszi mindkét olvasatot. Egy szöveg interpretációját legalább három dolog határozza meg: (i) a lineáris megnyilatkozás; (ii) az olvasó, aki egy adott elváráshorizont szempontjából olvas, és (iii) az adott nyelvhez és az adott szöveg korábbi interpretációihoz tartozó kulturális enciklopédia.

Ez utóbbival vezet be Eco fő teoretikus mondandóját, csak előbb még aláássza Rorty néhány tételét. Ha a tudás holisztikus, helyzet-függő és konstruktív, az nem jelenti azt, hogy a beszédnek ne volna tárgya. Hogy a dolgok viszonylagosak, az nem jelenti azt, hogy ne beszélhetnénk konkrét viszonylatokról. A tudás viszonylagossága, valamint hogy a tényeket nem tudjuk elválasztani a nyelvtől, melyen kifejezzük őket, éppenséggel bátorítja az interpretációt. Eco egyetért a hermeneutikai gyanú elgondolásával, és (Culler hozzászólására utalva) fontos kérdésnek tartja, hogy miért éppen három a kismalacok száma. Megismétli: egyáltalán nem tartja könnyű kérdésnek, hogy egy adott interpretáció jó-e vagy rossz, ugyanakkor lehetségesnek tartja valamilyen határ felállítását, amelyen túl biztonsággal kijelenthető, hogy egy interpretáció rossz, vagy túlzó. S ha van bizonyítottan rossz interpretáció, az (Popper alapján) azt is bizonyítja: *nem igaz, hogy minden mehet.*

A válasza teoretikus magját képező elgondolást Eco – némiképp meglepő módon – Peirce egy gondolatára alapozza. Peirce, aki kitarzott az interpretáció találgatás-jellege, a szemiozsis határtalansága és minden interpretatív végkövetkeztetés eredendő esendősége mellett, a közösség konszenzusára próbálta alapozni az interpretáció elfogadhatóságának minimális paradigmáját. (Ez Gadamer elgondolásával is rokon.) Ezt Eco faktuális garanciának nevezi: története során fajunk különféle találgatásokkal próbálkozott, amelyek egy része statisztikailag helyesnek bizo-

nyult. Az például, hogy „kés, villa, olló – gyerek kezébe nem való”, azért igaz, mert az ellenkező irányban próbálkozó gyerekeknek gyakran baja esett. Eco tehát mintha lemondana az előre adott formális kritériumokról, s ehelyett valamiféle kulturális darwinizmust vezetne be. A továbbiakban erre sorjázhat példákat.

A kulturális közösségnek igaza volt – véli Eco –, amikor nem engedte, hogy Leonardo da Vinci egy pár csapkodó szárnyal levessse magát egy hegyről, hiszen hipotézisét Ikarosz már – ismert eredménnyel – kipróbálta. Meglehet, Leonardo utópiája nélkül (aki hibás előfeltevések alapján előlegezte a helyes következtetést) az utókor sohasem jött volna rá a repülés titkára. Leonardót utópista géniusznak látjuk, akinek bizonyos értelemben igaza volt, egy más értelemben szörnyen tévedett.

Ezután következik – valamelyest várható módon – Rorty csavarhúzó-példája. Hogy a csavarhúzó csavarhúzásra, dobozbontásra és fülpiszkálásra is használható, az nem arra bizonyíték, hogy „minden mehet”, hanem arra, hogy a dolgok alkalmazhatósága több szempontból vizsgálható. Egy csavarhúzó lehet például fekete is, amely a cél szempontjából irreleváns tulajdonság (kivéve, ha estélyi öltözékben kívánunk fület piszkálni). A kerek tárgyak közé pedig nem sorolható, mert nem rendelkezik a kerekesség tulajdonságával. Csak azok a tulajdonságok relevánsak az alkalmazhatóság szempontjából, amelyeket az épeszű megfigyelő észlelni tud – még ha eladdig senki nem is észlelte őket –, és csak olyan tulajdonságokat tudunk izolálni, amelyek egy adott cél szempontjából tökéletesen relevánsak.

Egy másik példa szerint egy vas hamutartó azért felel meg eredeti céljának, mert konkáv, de minthogy egyben súlyos tárgy is, bizonyos körülmények között kalapácsnak vagy lövedéknek is használható. A csavarhúzó alkalmas arra, hogy bedugják egy lyukba és ott megforgassák, tehát elvileg alkalmas fülpiszkálónak; ugyanakkor túl éles és túl hosszú erre a célra, tehát Eco személy szerint szívesebben használ egy fogvájóra tekert vattapamacsot. Mindebből az következik, hogy nemcsak *lehetetlen alkalmazások* léteznek, hanem *őrült alkalmazások* is. A csavarhúzót nem lehet hamutartónak használni – egy papírpoharat például lehet. Egy szövegszerkesztő programmal el lehet készíteni az adóbevallást, s Eco állítólag rendszeresen ezt is teszi, noha tudja, hogy ezzel sok pénzt veszít: egy speciálisan erre készített táblázatkezelő program sokkal pontosabb volna.

Egy szöveg működésének feltárása azt jelenti, megvizsgáljuk, hogy bizonyos aspektusai mennyire (lehetnek) relevánsak vagy alkalmazhatóak egy koherens interpretáció szempontjából, s mennyiben maradnak marginálisak vagy közömbösek. A Titanic jégheggynek (iceberg) ütközött, Freud pedig a Hegy utcában (Berggasse) lakott, ám ez a pseudo-etimologikus analógia nem igazolja a Titanic esetének pszichoanalitikus magyarázatát.

Itt következik Rorty számítógépes példája. Igaz – mondja Eco –, hogy a szubrutinok ismerete nélkül is használhatunk egy programot. Az is igaz, hogy egy tizenéves kölyök játékból új funkciókat plántálhat bele, amelyekről tervezőjének sejtelve sem volt. De aztán jöhet egy számítógépes mérnök, aki szétszedi, megvizsgálja, és nemcsak azt

magyarázza meg, hogy miért volt képes a program járulékos dolgokra, hanem azt is bemutatja, hogyan lenne képes még egy csomó minden egyébre. Vajon miért volna – teszi fel a kérdést Rortynak Eco – ez utóbbi használat alábbvaló az elsőnél?

Ecónak nincs kifogása az ellen, hogy a szövegeket akár a legmerészebb dekonstrukciók kipróbálására használják, s mint megvallja, maga is gyakran ezt teszi, azon az alapon, amit Pierce „a csodálkozás játéka” nevez. Ha célunk nem volna más, mint az élet élvezete, akkor meszkalin gyanánt használhatnánk a szövegeket. Rorty azt kérdezi, mi hasznunk abból, ha tudjuk, hogy hogyan működik a nyelv. Eco így válaszol: nemcsak az, hogy az írók a nyelv tanulmányozása révén jobban tudnak írni, hanem az is, hogy a csodálkozás és a kíváncsiság minden tudás forrása, a tudás pedig élvezet forrása. Egyszerűen élvezetes rájönni, hogy egy szöveg hogyan képes előhívni annyi jó interpretációt.

Eco ezután azt mutatja be egy példán, hogy a mechanizmusok feltárása nem rontja el a primer élvezetet. Gérard de Nerval *Sylvie* című művét ifjú kora óta számtalanszor újraolvasta, de nem elégedett meg az elámult olvasó által tapasztalt élvezettel, hanem azt a megértés élvezetet is meg akarta szerezni: hogyan teremti meg Nerval azt a „kőd-effektust”, amely úgy ámulatba ejti az olvasót. Több sikertelen próbálkozás után három éves szemináriumot indított, melynek során diákjaival betűről betűre feltérképezték a szöveget. Eco nem állítja, hogy most már tud minden tudhatót, de jobban érti, hogyan működik a *Sylvie*, és hogyan viszonyul Proust művéhez. Mindez azonban nem csökkentette, sőt növelte élvezetét a további olvasások során. Mint szemléletes (bár kevésbé ízléses) példázatában megjegyzi: a nőgyógyász is lehet szerelmes.

A közösségi konszenzus által nyújtott garancia ellen – mondja Eco –, felhozható az az érv, hogy ez csak ingerek, „érzéki adatok” esetében volna megbízható. Peirce szerint amikor a világ jeleit interpretáljuk, habitusokat alakítunk ki: bizonyos megszokások alapján reagálunk a valóságra, miközben új érzéki ingereket produkálunk. Az alkimisták által kidolgozott aranycsinálási stratégia például ellenőrizhetően sikertelen habitus. A szövegek azonban nem nyers ingerek, s reakcióink nem új ingerek produkálásából állnak. Amikor olvasunk, a világ korábbi interpretációit olvassuk, és olvasatunk – minthogy új interpretáció, nem pedig produktív habitus – nem ellenőrizhető interszubjektív eszközökkel. E megkülönböztetés azonban Eco szerint túl merev. Az érzéki ingerek felismerése – és különösen a releváns elemek kiválasztása – interpretáció kérdése, és az eredményként jelentkező habitus újabb interpretáció tárgya lehet.

A különbséget inkább a bizonyosság mértékében láthatjuk. Eco azt mondja, kisebb bizonyossággal tudja, hogy Proust és Nerval emlékezet-koncepciója különböző volt, mint azt, hogy a *Sylvie* nem Proust stílusában íródott; abban pedig egészen biztos, hogy Nerval Proust előtt írt, noha erről sincs érzéki tapasztalata, csupán a közösség konszenzusára hagyatkozik. Hasonlóképpen viszonyul például a holocausthoz (noha az érzéki tapasztalat azt mutatja, egyesek visszautasítják ezt a konszenzust). Hektor halálát az *Odüsszeiából* nehezen lehetne Krisz-

tus keresztalálának allegóriájaként olvasni, hacsak nem egy olyan kulturális konszenzus alapján, amely a Passiót örök archetípusnak tekinti, és nem történeti eseménynek.

Ha a bizonyosság foka különböző is – mondja Eco –, a világ valamennyi képe (legyen bár tudományos törvény vagy regény) egy-egy könyv a maga jogán, mely nyitott a további interpretációk előtt. Némely interpretáció azért tűnik sikertelennek, mert terméktelen: nem hív létre új interpretációkat, és nem vethető össze a korábbi interpretációk hagyományával. A kopernikuszi fordulatnak nemcsak abban áll az ereje, hogy némely csillagászati jelenséget jobban magyaráz a ptolemaioszi hagyománynál, hanem abban is, hogy (bár beteges hazudozónak is beállíthatta volna), megmutatja, mi igazolhatta Ptolemaiosz interpretációját.

Eco szerint az irodalmi és filozófiai szövegekkel is így kellene bánni, és vannak esetek, amikor megkérdőjelezhetünk egy adott interpretációt. Ezért érdeklő őt is vitapartnerei véleménye. Ha mindenkinek igaza van, akkor mindenki téved, tehát figyelmen kívül hagyható minden vélemény.

Eco azonban, mint mondja, szerencséire nem gondolkodik így, ezért érzi sikeresnek ezt a vállalkozást. És egy végső udvariassági gesztussal még hozzáteszi: bizonyos benne, hogy a többiek egyetértenek vele, hiszen máskülönben nem lennének itt.



VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

A Helikon hagyományainak megfelelő bibliográfia összeállítása ez esetben – a probléma-központú tematika következtében – épp olyan nehézségeket támaszt, mint az egész szám összeállítása. Itt kellene szerepelnie az irodalmi hermeneutika és a recepcióesztétika szinte teljes korpuszának, számos további irányzat és iskola számtalan fajsúlyos művének, továbbá néhány olyan – irányzatokon többé-kevésbé felül álló – szerző műveinek, mint Roland Barthes. A lehetséges bőséget talán jól érzékelteti, hogy az *amazon.com* internetes könyvesbolt keresője az „interpretation” kulcsszóra harminckétezer találatot jelenít meg, s ez a szám csupán a kapható (tehát viszonylag kurrens), és csaknem kizárólag az angol nyelvű kiadványokat tartalmazza.

Az alábbi, némiképp tétova és esetleges ajánló válogatás az interpretációelméleti anyagból kirekeszti a (mégoly paradigmaticus) interpretációkat, az interpretációs módszertanokat, továbbá a túlságosan kézenfekvőnek tűnő alaplunkákat. Olyan művekre koncentráltunk, amelyek explicitté teszik a kérdést, melyre e lapszám címe utal, és valamilyen formában választ keresnek rá. Elsődleges szempontunk a frissesség volt, ettől olykor a képviselt álláspont sajátossága vagy a szerző személyének jelentősége miatt térünk el. Úgy véljük, különös hírértéke lehet például annak, hogy Susan Sontag nevezetes esszékötete 2001-ben új kiadásban jelenik meg.

ANGELA, BSN, PH.D. GILLIS, WINSTON, PH.D. JACKSON: *Research for Nurses: Methods and Interpretation*. F A Davis Co, 2001.

BION, W. R.: *Attention and Interpretation*. Karnac Books 1988.

BOON, KEVIN A.: *Chaos Theory and the Interpretation of Literary Texts*. Edwin Mellen Press 1997.

BUDICK, SANFORD–ISER, WOLFGANG (Szerk.): *The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between*. Stanford University Press 1995.

COTTOM, DANIEL: *Text and Culture: the Politics of Interpretation*. University of Minnesota Press 1989.

HERMAN, DAVID: *Narratologies (New Perspectives on Narrative Analysis) – Theory and Interpretation of Narrative*. Ohio State University Press 1999.

ECO, UMBERTO: *Experiences in Translation*, University of Toronto Press 2001.

- GENETTE, GERARD: *Paratexts: Thresholds of Interpretation (Literature, Culture, Theory, No 20)*. Cambridge University Press 1997.
- GENETTE, GERARD: *Paratexts (Thresholds of Interpretation) – Literature, Culture, Theory – 20*. Cambridge University Press 1997.
- HOGAN, PATRICK COLM: *The Politics of Interpretation*. Oxford University Press Inc, USA 1990.
- ISEMINGER, GARY (Szerk.): *Intention and Interpretation (Arts and Their Philosophies)*. Temple University Press 1995.
- ISER, WOLFGANG: *The Range of Interpretation (The Wellek Library Lectures)*. Columbia University Press, 2000.
- LECERCLE, JEAN-JACQUES: *Interpretation As Pragmatics (Language, Discourse, Society)*. Palgrave 1999.
- LEVENTHAL, ROBERT S.: *The Disciplines of Interpretation*. Walter de Gruyter 1994.
- LEVY, STEPHEN MD: *Principles of Interpretation*. Jason Aronson, 1985.
- LOMAS, PETER: *The Limits of Interpretation*. Jason Aronson, 2001.
- NEWTON, KEN M.: *In Defence of Literary Interpretation: Theory and Practice*. Palgrave 1986.
- OGDEN, THOMAS H.: *Reverie and Interpretation*. Jason Aronson 1999.
- OREMLAND, J.–GILL, M. M. (Szerk.): *Interpretation and Interaction*. The Analytic Press 1991.
- PALMER, RICHARD E.: *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Northwestern University Press 1984.
- PHELAN, JAMES–RABINOWITZ, PETER J.: *Understanding Narrative – The Theory and Interpretation of Narrative*. Ohio State University Press 1994.
- PUTTI, JOSEPH: *Theology as Hermeneutics: Paul Ricoeur's Theory of Text Interpretation and Method in Theology*. International Scholars Publications 1994.
- RABINOWITZ, PETER J.: *Before Reading (Narrative Conventions and the Politics of Interpretation) – The Theory and Interpretation of Narrative*. Ohio State University Press, 1997.
- RICOEUR, PAUL: *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Texas Christian University Press 1976.
- ROGERS, WILLIAMS E.: *Interpreting Interpretation: Textual Hermeneutics as an Ascetic Discipline*. Pennsylvania State University Press 1994.
- SAKS, ELYN R.: *Interpreting Interpretation*. Yale University Press, 1999.
- SCHOLES, ROBERT: *Semiotics and Interpretation*. Yale Univ Pr; 1982.
- SONTAG, SUSAN: *Against Interpretation: And Other Essays*. St. Martin's Press, Inc. 2001.
- STOCK, BRIAN: *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and Ethics of Interpretation*. Belknap Press 1998.
- TAMEN, MIGUEL: *The Matter of the Facts: On Invention and Interpretation*. Stanford University Press 2000.

- THOM, PAUL: *Making Sense (A Theory of Interpretation)*. Cambridge University Press 2000.
- WEBER, SAMUEL: *Institution and Interpretation, Vol. 1*. Stanford University Press 2001.
- WEINSTEIN, FRED: *History and Theory After the Fall: An Essay on Interpretation*. University of Chicago Press 1990.

Összeállította: Kappanyos András



KÖNYVEK

Vincent Jouve: *Poétique des valeurs*. Paris, PUF 2001. 171.

1992-ben jelent meg Vincent Jouve első könyve, mely az *Effet-personnage dans le roman* címet viselte. A Reims-i egyetem fiatal oktatója a német hermeneutikusok és a francia szemiotikusok – köztük egykori tanára, Philippe Hamon – követőjeként kezdett az irodalmi mű az olvasóra gyakorolt hatásával foglalkozni. Nemrég megjelent munkájában újra ezt a témakört vizsgálja, de míg korábban az irodalmi hősnek a regényben betöltött szerepe foglalkoztatta, most a szereplő által közvetített ideológia áll érdeklődése középpontjában. Bevezetőjében felhívja a figyelmet az írása címében megjelenő ellentmondásra: míg a „poétika” szó szövegimmanens elemzésre utal, az „értékek” szövegen kívül álló társadalmi fogalmat jeleznek. Ugyanakkor ezek a társadalmi értékek szoros kapcsolatban állnak az irodalommal, amely részben hatással van a társadalom által elfogadott értékek alakulására, részben viszont maga is ezek befolyása alatt áll. Ebből a kölcsönhatásból fakadóan az irodalmi értékek vizsgálata két módon történhet: a szöveg és a szövegen kívüli valóság kapcsolatának elemzése (genetikus kritika), valamint a szövegnek az olvasóra gyakorolt hatásának az elemzése (szemiotikus kritika) útján. Ez a két módszer nem annyira helyettesíti, mint inkább kiegészíti egymást. Mint már első tanulmányában tette, Vincent Jouve most is a szemiotikus utat követi és elsősorban az foglalkoztatja, hogyan működnek a különféle írói stratégiák, illetve hogyan bontja ki és értelmezi az olvasó a szövegbe rejtett értékeket, egy Philippe Hamontól kölcsönzött fogalommal élve hogyan „hierarchizálja a lineáris információt”. A tanulmány célja tehát nem annyira az önmagában vett ideológia elemzése, mint inkább az olvasóra gyakorolt ideológiai hatás vizsgálata, mely éppúgy kiterjed a szöveg által nyíltan vallott, mint a burkolt, gyakran nem is tudatosan felvállalt értékekre. Az elemzést számos, a világ-irodalom kiemelkedő alkotásaiból merített példa

illusztrálja, melyek között kiemelkedő helyet foglal el André Malraux *La condition humaine* című regénye.

A tanulmány három fő fejezetből áll. Ezek közül az első a szöveg és az általa képviselt értékek viszonyával foglalkozik. A szöveg nem zárt rendszer, hiszen a mű csak a szövegen kívüli valóság ábrázolása révén képes kifejezni a jóról és rosszról alkotott fogalmat. Érdekes kérdés, hogy léteznek-e egyáltalán a társadalmi és történelmi helyzettől független, örökérvényű emberi értékek. A szerző feltételezése szerint az ilyen értékek elsősorban az emberi érzékeléssel állhatnak kapcsolatban. A szövegben megjelenő értékek kétfélek lehetnek: már létező értékek, melyeket az olvasó spon-tán módon felismer és elfogad, illetve eredeti, sokszor paradox, problémás, esetenként provokatív értékek, melyek elfogadtatása nagyobb erőfeszítést követel a szerzőtől. Az első esetben a szöveg négy különböző területen fejtheti ki az érvényben levő szabályokkal való azonosulását vagy ellentétét. Ezek leírásában Vincent Jouve Philippe Hamon *Szöveg és ideológia* című könyvében megalapozott kategóriáira támaszkodik: a szereplő megfigyelésére, nyelvhasználatára, a munkához, illetve a többi szereplőhöz fűződő viszonyára. E négy terület mindegyike valamilyen szabályhoz való viszonyulást fejez ki. A második eset, amelyben a szöveg új értékeket próbál elfogadtatni az olvasóval, valamivel bonyolultabb. A szerző kénytelen pontos stratégiát kidolgozni az olvasó meggyőzésére, melynek elsődleges célja az érdeklődés felkeltése. Ez az érdeklődés szorosan összefügg az olvasó a szereplő iránt érzett szimpátiájával, a szereplő céljaival és vágyaival való azonosulásával. Figyelemre méltó, hogy bizonyos stratégiák az olvasás időtartamára olyan értékeket is képesek elfogadtatni az olvasóval, melyek különben távol állnak tőle.

A regényben helyi szinten olyan értékek is megjelenhetnek, amelyek nem feltétlenül azonosak az elbeszélő nézőpontjával. Ezek a szereplők által közvetített nézetek kétféleképpen épülhetnek be a műbe: egyrészt a szereplő gondolatain

és beszédén, másrészt a cselekményen keresztül. A második fejezet ezeket a megjelenési formákat, az ún. „értékpontokat” vizsgálja. A szereplők minden verbális megnyilvánulása egyfajta hierarchiában foglal helyet és grammatikai kategóriák szerint elemezhető. A szemantika szempontja érvényesül például a szavak, kifejezések, témák, a használt nyelvrétegek (köznapi, fennkölt, népies, vagy éppenséggel argó) megválasztásában, de az egyéb nyelvi eszközök (szóképek, metaforák, jelzők, határozók) használatában is. A szintaxis ezeknek az elemeknek a kombinációja, mind a mondat (mikróorganizáció), mind a szöveg (makróorganizáció) szintjén. A pragmatika szempontja határozza meg azt a hatást, melyet a szereplő másokra igyekszik gyakorolni egyrészt a hallgatóság, másrészt az alkalmazott retorikai eszközök megválasztásával. Ezzel szemben a cselekmény a szereplők tetteinek összessége. Minden egyes hős cselekedetei egy különálló narratív programot alkotnak, melyben egyaránt érvényesülnek a szereplő céljai, tetteinek mozgatórugói, az általa vallott értékek (manipuláció), a szereplő az általa kitűzött célok elérésére való képessége (kompetencia), és az általa végrehajtott tettek végső értékelése és értelmezése (szankció). Az egyes szereplők értékrendje persze nem egyformán fontos vagy egyértelmű, ebből fakadóan adódhatnak ellentmondások és elbizonytalanodások a regény által közvetített értékítéletben.

Míg az első két fejezet elsősorban az elméleti alapok felsorakoztatásául és kritikai olvasatául szolgál a szerzőnek, a harmadikban Vincent Jouve hozzákezd saját elmélete kibontakoztatásához és egy minden regény elemzésére alkalmas modell kidolgozásához. Megállapítja, hogy a regényben megjelenő értékek egy meghatározott hierarchia szerint szerveződve rendszert alkotnak és ezáltal juttatják el ideológiai mondanivalójukat az olvasóhoz. Ez az ideológia három különböző szinten jelenik meg a regényben: a szerzői szándék (diskurzivitás), a történet egészének struktúrája (narrativitás) és az olvasónak szánt jelzések (pragmatika) szintjén. Az első, diskurzív szintet a narrátor uralja. A szövegbeli elbeszélő lehet maga is szereplő, tekintélyét csorbíthatja, hogy a szerző gyenge elméjű vagy kevéssé megbízható személyként jellemzi. Mindezek ellenére minden szövegben létezik egy olyan tekintélyt parancsoló hang, mely a rendszer egészére kihat és különböző eszkö-

zökkel irányíthatja az olvasó véleményalkotását. A narrátor kifejtheti értékítéletét explicit módon örökérvényű maximák formájában, rendezőként többször is megismételheti ugyanazt az információt és az ellentmondások kerülésével is hangsúlyozhatja rendszere koherenciáját, illetve közvetlenül bírálhatja a szereplők által felvállalt értékeket. A második, diskurzív szint főszereplője maga a történet, mely megélt tapasztalatként a meggyőzés egyik legfontosabb eszközeül szolgál. Az elbeszélés mondanivalója a különböző szereplők által képviselt irányok összekapcsolódásából bontakozik ki: míg az egyes szereplők által követett út helyessége beigazolódik, a többiek választása hamisnak bizonyul. Ugyanakkor az érvelés a polifóniát is előnyben részesítheti. Ebben az esetben a különböző forrásból származó értékítéletek ellentmondhatnak egymásnak, a történet által közvetített üzenet értelme homályos maradhat, a narrátor hallgatásba burkolózhat vagy az ironia eszközeivel élhet. Végül a harmadik, pragmatikus szint lényege az olvasóra gyakorolt hatás beprogramozása a szövegbe. A regény az olvasó megszólítása, szociokulturális hovatartozásának meghatározása révén utalhat arra, milyen olvasóhoz kíván szólni. Ha a valós olvasó visszautasítja az ideális olvasóval való azonosulást, akkor vagy megszakítja olvasatát, vagy nagy távolságtartással kezeli a szöveget. A szöveg különböző részei eltérő módon hatnak az olvasóra. Míg a paratextus (cím, előszó stb.) utalhat a tartalomra és hordozhat az olvasás miértjét és mikéntjét illető információt, a szó szoros értelmében vett szövegben is előfordulnak olyan részek, melyek különösen kedveznek az ideológia beépülésének. Ilyen például a történet kezdete, mely fontos szerepet tölt be az olvasó várakozási horizontjának kialakításában és közrejátszik az olvasóval való kommunikáció kialakításában is. Az intertextus a regénynek a más szövegekhez fűződő, rendkívül változatos viszonyát (idézet, utalás, plágium, kommentár, kritika, át- vagy újraírás stb.) határozza meg. A pragmatikus szint egyik legfontosabb eleme az olvasó és a fikció viszonyának meghatározása. Ettől függ, mennyire éli bele magát az olvasó a regénybe vagy, épp ellenkezőleg, mekkora távolságtartással kezeli azt, mennyire lenyűgözött vagy kritikusan viszonyul hozzá. Míg bizonyos technikák, pl. a valóság illúziójának fenntartása, az érzelemfelkeltés vagy az izgalom fokozása

elősegítik a beleélő olvasást, más stratégiák kizárják azt. Ilyen hatással van az olvasóra a nyomdai eszközök (gondolatjel, dőltbetű), a tematikus fejezetcímek, az egy irodalmi műfajra kimondottan jellemző szókincs és stílusesszék alkalmazása, a paródia és az explicit intertextualitás használata, egyszóval minden a szöveg szövegvoltára utaló jelzés.

A Vincent Jouve által javasolt elemzési modell a hermeneutika és a szemiotikus kritika hibridje, mely előszeretettel merít az elődök által kidolgozott sémákból: átveszi például Philippe Hamon ideológia- és Greimas strukturális valóságmodelljét, Genette intertextualitás elméletét és Susan Suleiman a szövegben előforduló ismétlődéseket leíró modelljét. A szerző által kialakított modell szigorú alkalmazása egyelőre meglehetősen körülményes és joggal merülhet fel bennünk a kérdés, vajon megtudunk-e általa bármi olyat, amire ne éreztünk volna már amúgy is rá az előzetes „naiv” olvasás során. Az előljáróban feltett kérdés ugyanakkor lenyűgözően érdekesítő, és ha Vincent Jouve-nak nem is sikerült még minden vonatkozásban megfelelnie az olvasóban felkeltett várakozásnak, gondolatmenete mégis figyelemre méltó és ígéretesnek tűnik a szöveg által közvetített értékek poétikájának továbbfejlesztése és tökéletesítése szempontjából.

ZENTAI HORVÁTH KRISZTINA

Tiphaine Samoyault: *Excès du roman*. Paris, Maurice Nadeau, 1999. 199.

Tiphaine Samoyault a kortárs regény legbennfentesebb ismerői közé tartozik: irodalomkritikus újságíró, a Paris 8 egyetem komparatiztika tanszékének tanára és nem utolsósorban maga is fiatal szerző, akinek nevét immár két regény fémjelzi. Ebben az esszében arra vállalkozik, hogy a regény túlbujánzó, szabadon terjengő és korlátok közé egyre kevésbé szorítható műfajáról oly módon írjon, ahogyan azt az ezredforduló megkívánja, vagyis meglehetősen posztmodern szellemben. Számára a műfaj legalapvetőbb tulajdonsága a szélsőségség, az a korábban oly sok megvetéssel sújtott szabálytalanság, amely ma korunk uralkodó műfajává teszi a regényt: olyan irodalmi formává, mely szabadosságánál fogva

képes minden egyéb formát befogadni és ezáltal széteső, darabjaira hulló világunk egészét felölelni és a teljesség igényével újírolvasztani. Ez a formai sajátosság korántsem könnyíti meg az irodalomelmélet dolgát, hiszen ha a XVII. századi kritikának sikerült is még szabályokba tömöríteni és absztrakt modellként megjeleníteni a regény lényegét, a XX. század végének kritikája erre aligha törekedhet. Ezért is tér le Tiphaine Samoyault a regényelmélet kitaposotti ösvényéről és igyekszik a modernséget történeti szemlelben megközelíteni, anélkül, hogy valójában irodalomtörténetet írna, miközben a formákról való elméleti gondolkodást az olvasóra gyakorolt hatás leírásával egészíti ki. Az eredmény épp olyan hibrid és túlbujánzó, mint az elemzett műfaj maga: az esszé négy főbb részét XX. századi szerzők műveinek rövidebb olvasatait, ún. „kitérők” és a fejezeteket lezáró „olvasói értelmezések” tarkítják, megszakítva a szó szoros értelmében vett reflexió egyenes vonalát.

A négy fejezet mindegyike a regény mennyiségbeli túlbujánzásának egy-egy aspektusát mutatja be. A felállított kategóriák közül az első az a hallatlan anyagbőség, mely valóságos monstrummá teszi a regényt: az események, szereplők, részletek végtelen halmozása, a valós tények és a fikció elegyítése, az összes többi műfaj tulajdonságainak befogadása, az a totalizáló, globalizáló és szintetizáló törekvés, amely Zola óta a világ egészének megragadására sarkallja a regényt. Ez a teljességigény nagy terhet rak az olvasó vállára, szüntelen erőfeszítésekre kényszeríti, melyek célja a széttagolt elemek összeillesztése, a jelentés rekonstrukciója. A második fejezet témája a regény terjedelme, mely egyszerre kötődik az idő múlásához és a folytonossághoz. A mű az olvasót is magába olvasztó zárt világa elmossa a megélt és elmesélt idő közötti határt. A XX. század az időérzék elvesztésének a százada is: két világháborúja között sorra születtek a végeérhetetlen regényfolyamok, gondoljunk csak Proustra, Thomas Mannra vagy Solohovra. Maga a kifejezés „regényfolyam” olyan rendkívül találó metafora, mely egyszerre jellemzi a művek hosszúságát, fluiditását és folyamatosságát. A műfaj a történelem egy bizonyos korszakához kötődő népszerűsége az emberek biztonság és stabilitás utáni vágyát tükrözi, miközben a műfajt magát is módosítják a változó körülmények által támasztott új köve-

telmények: a realista ábrázolásmód, a szereplők állandósága és folytonos vissza-visszatérése igyekszik enyhíteni azt a nehézséget, amit a szokatlan terjedelem befogadása ró az olvasóra. Ugyanakkor a regény a legtrikábban egyenesen előre haladó elbeszélés, sokkal inkább jellemzik a váratlan és beláthatatlan irányba tett kitérők, ezeknek szenteli Tiphaine Samoyault a harmadik fejezetet. A regény előszeretettel tér el tárgyától, beszél mellé, halmozva az olyan elemeket, melyek mindegyike egy újabb potenciális regény kezdetétől szolgálhatna. Folyamatos és egyenes vezérfonal híján inkább hálószerűen szerveződik: a terjedelmét egyre csak duzzasztó anekdoták és kitérők lassítják ugyan az elbeszélés előrehaladtát, de egyúttal a formákkal és az olvasói elvárásokkal való játéokra is alkalmat adnak. Végül a negyedik fejezet bemutatja, hogyan tágul ki a regény, hogy felölelje a világ sokszínűségét, hogyan próbálja megragadni az emberi tudás minden területét, magába olvasztani a különféle nyelvezeteket, elmosni a műfaji határokat. Ebből a törekvésből születnek olyan hibrid műfajok, mint a tézisregény vagy az enciklopédikus regény. Ugyancsak érdekes a töredék és a teljesség viszonya. A részlet szüntelenül utal az egészre, megcsillogtatja a mű lehetőségét, de nem ad bizonyosságot. A regény folyamatosan halmozódó, de minden meghatározottság nélkül egymás mellé helyezett anyagokból építkezik és bár tagadja a teljesség, a folytonosság és az egység fontosságát, mégis meghagyja az olvasónak azt a lehetőséget, hogy ezekből az elemekből sokszínű valóságot alkosson újra.

Konklúziójában Tiphaine Samoyault kifejti: a fokozatosan formáját veszítő, kimeríthetetlen mennyiségű anyagot feldolgozó és egyre mértéktelenebbül burjánzó regény vonzza, ám ugyanakkor riasztja is az olvasót. Féktelenségében a jelentés megragadhatatlanságának érzetét kelti, egyúttal azonban az egyre inkább széttagozódó, elidegenedő, érthetlenné váló világ átalakulását is tükrözi. Az irodalmi modernség mindig a határokkal, korlátokkal való kísérletezés: formáinak csapongása, sőt, esetünkben mértéktelen kicsapongása egyértelműen a vitalitás jele. Ennek azonban az olvasó kitartó ragaszkodása is elengedhetetlen része kell, hogy legyen.

A tanulmány egyik vitathatatlan érdeme a XX. század legnagyobb világirodalmi alkotásaival való konfrontáció. Joyce és Georges Perec, Proust, Elias

Canetti, Robert Musil és Claude Simon, Céline és André Gide műveinek változó terjedelmű elemzései vagy mikroolvasatai egyszerre konkretizálják és illusztrálják a szerző elméleti eszme-futtatásait. Irodalomtörténetileg is érdekes megtudni, hogyan olvasta Hermann Broch Joyce *Ulysses*-ét és miként hatott ez az olvasmány saját írói pályájára, vagy hogyan reagált a publikum Proust regényfolyamának éveken keresztül folytatásokban megjelenő újabb és újabb kötetekre. A könyv másik érdekes vonatkozása abban rejlik, hogy egy új olvasó- és kritikusnemzedék újfajta világ- és irodalomszemléletét tükrözi. Ebben a vonatkozásban példaértékű, és mindenképpen pozitívan hat a kortárs irodalomelmélet új lehetőségeinek továbbgondolására, újraértelmezésére.

ZENTAI HORVÁTH KRISZTINA

Wolfgang Rath: *Die Novelle. Konzept und Geschichte*. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 2000. 366.

Wolfgang Rath, a berlini Technische Universität docense műfaj-monográfiájában a novellát vizsgálja. Könyvének első fejezetében azt az elméleti keretet igyekszik felvázolni, amely lehetővé teszi egy koncepció kialakítását. Módszere alapvetően induktív: a kötet további részét képező tizenöt fejezetben szöveginterpretációkra támaszkodva azt követi nyomon, hogy az e prózaformára jellemző sajátosságok miként valósulnak meg magukban a novellákban. Kutatásait a német nyelvű irodalomra koncentrálna.

Elméleti megközelítései során Rath a novella és a dráma poétikai, szerkezeti hasonlóságait, kapcsolódási pontjait keresi. A novella kialakulásának okait a keresztény-antik gondolkodásban látja gyökerezni. Gondolatmenete kiindulópontjául Gustav Freytag 1863-ból származó, a tradicionális drámáról alkotott elmélete szolgál. Freytag a drámai cselekményt egy emelkedő és egy ereszkedő részre bontja, és kiemelt szerepet juttat a tetőpontra. Rath szerint e forma a görög irodalomban és az európai újkor hajnalán, a klasszicizmusban valósul meg tökéletesen, mert e korok teszik lehetővé gondolkodás és cselekvés egységét. Amikor ez az egység felbomlik, a dráma poétikájában változások következnek be, melyek a kötöttségek

fellazulásával járnak. Ezzel egy időben megnő a novella jelentősége, mely képes a dráma bizonyos funkcióit átvenni. Ezek középpontjában a cselekménynek a Nap útjának mintájára történő előrehaladása, valamint ember és sors összeütöközése áll. Ez a felfogás Arisztotelész drámapoétikájának elveire támaszkodik. A német szellemi életben 1800 körül zajló antik recepció döntően járul hozzá a novella koncepciójának akkor végbemenő kialakulásához.

A német novellában hangsúlyos lesz a fordulópont szerepe, mely valamilyen váratlan, felémelő eseményként jelenik meg és újdonságot közvetít. Jelentős, gyakran megvilágosító erejű hatással van a főhősre. A romantikát megelőzően ez a fordulópont még pszichológiai értelmezést nyer: olyan rendkívüli szituáció, amelyben az ember egyetlen pillanatban egész létét felismeri, átgondolja. A romantikusok azután átértékelik, átstrukturálják a novellát. A középpont elveszíti korábbi jelentőségét, a vicc, az ironia által megszűnik fenyegető volta, játékos könnyedségűvé válik, majd feloldódik. Egyre inkább a belső folyamatok ábrázolása kerül előtérbe. Tieck – Jacob Boehme misztikus írásainak hatására – a fordulópontot mint a szakrális nyitást, egy ismeretlen, nem-ábrázolható belépésének helyét értelmezi. A továbbiakban Rath a sors, a determinálás, az önmegismerés, a tapasztalás és a relativitás fogalmait kapcsolja a novellához, s az e fogalmakhoz kötődő poétikai változásokat veszi számba.

A bevezető rész utáni fejezetekben történeti áttekintést ad a szerző. Boccaccio prózájának vizsgálatából kiindulva kíséri figyelemmel a novella megjelenését, elterjedését, változatait a német nyelvű irodalomban a XVIII. századtól napjainkig. Roth a műfaj fejlődéstörténete szempontjából jelentékeny, például szolgáló műveket ismerteti és elemzi, és megállapítja, hogy már Schillernél megfigyelhetők a német novella jellemző sajátosságai. Áttekinti az esztétikai nevelés eszközként szolgáló goethei formát, a korai romantikusok pszichologizáló szövegeit, a fordulópont átértékelődését, majd Kleist írásaiban történő megsokszorozódását. A kötet több alkotó munkásságán keresztül szemlélteti a novella útját a személyiség romantikus döntéshozatalától a realista önmegismerés felé, melynek során megerősödik a sorsnak való kiszolgáltatottság gondolata, s végképp megrendül a jellemek fejlődésébe vetett hit. Roth

jelzi az elbeszélés mód objektívizálódását, feltérképezi a műfaj modern formáinak útkereséseit, melyek a régi normarendszer felbomlásának, az egyén kollektivizálódásának tapasztalatából táplálkoznak. Számba veszi az új poétikai eljárásokat, a linearitás felbontását, a szimultán technikát, a montázst. Musil és Kafka szövegei kapcsán a közesség létélményére mutat rá, és már a rövidtörténet jellemzőire figyel fel. Vázolja a novella lehetőségeit a XX. század második felében. Bemutatja a klasszikus forma újraírásának kísérleteit (Christa Wolf, Günter Grass és Martin Walser egy-egy műve alapján) éppúgy, mint Oskar Pastior vagy Wolfgang Hildesheimer radikálisan formabontó próbálkozásait.

A kötetet névmutató és irodalomjegyzék egészíti ki, amely a novelláról szóló elméleti, illetve az egyes korszakokhoz, szerzőkhöz kapcsolódó műveket egyaránt tartalmaz, hasznos segítséget nyújtva ezzel a téma iránt érdeklődő kutatónak.

CHOVÁN ISTVÁN

Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken. Hg. von Peter V. Zima unter Mitarbeit von Reinhard Kacianka und Johann Strutz. Tübingen 2000. Günter Narr Verlag, 240.

Egy 1998-as, klagenfurti konferencia előadásainak megszerkesztett változatát adta közre a neves klagenfurti komparatista professzor, Peter V. Zima. Álláspontja szerint „az elméleteket – akár az irodalmi műveket – nem egyes, izolált szerzők hozzák létre, hanem társadalmi és nyelvi szituációban keletkeznek, amelyekben elméleti, irodalmi, politikai és vallási diszkurzusokra reagálnak. Ebben a szituációban az összehasonlító irodalomtudósnak, aki mindig többnyelvű, megvan a lehetősége, hogy az elméleteket is, mint kulturálisan és nyelvileg meghatározott konstrukciókat értse és értelmezze”. Másfelől viszont a címben feltüntetett többes számú jelölés: „komparatistikák” arra céloz, miszerint nem pusztán irodalmi komparatistika létezik, hanem – miként a kötet értekezései igazolják – a komparatistikának a nyelvészetben, a vallástörténetben, a politológiában, a jogtudományban (az összehasonlító jogtudományban külön fon-

tosságot kölcsönöz az európai uniós jogharmozás törekvés), valamint a gazdaság- és társadalomtudományban is megvan az eddig keltezőképpen nem tudatosított jelentősége. Annál is inkább, mert a több ízben hangoztatott, ám a gyakorlatban kevésbé funkcionáló tudományköziség éppen a cultural studies-ként megnevezett diszciplínában lenne kiválóan érvényesíthető és kamatoztatható. Részint történeti aspektusból volna elvégezhető egy elemzés, tudniillik egy (történelmi) periódusban miképpen hatnak egymásra, miképpen olvashatók egymásra különféle tudományszakok, egymást igazoló vagy egymással dialogizáló módon, részint a különféle tudományok és művészetek egymásra irányuló értelmezési stratégiái valóban értelmezhető, leolvasható jelenségei, tényezői-e meghatározott korszakok öntematizációjának. A kötet tanulmányai közül azok tetszenek a leginkább inspiratívoknak, ahol olyan beszédmód íródik meg, amely nem az illetékességi körből kilépő, inkább tartalmatlan, mint tartalmas általánosítással érvel a tudományköziség lehetségesége mellett, hanem éppen ellenkezőleg, a maga aspektusa szerint azt fogalmazza meg, ami egy másik diszciplína számára is érdeklődésre tarthat számot. Ez pedig elsősorban egy széles körben felfogott komparatistika révén mutatkozik valószínűsíthetőnek. Az összehasonlító irodalomkutatás számára pedig a szintén klagenfurti komparatista Johann Strutz dolgozata azért igen termékenyítő, mivel a regionális irodalom- és kultúrafelfogás (az Alpok-Adria térség irodalmairól/kultúráiról van szó) modelljévé válik, mely a kultúrák, nyelvek, a kulturális emlékezet közös szöveggé válási folyamatát szemlélteti, s amely az egyes irodalomtörténeti önelvűségekkel szemben az interkulturális irodalomtörténeti kutatás célszerűségét igazolja. Ebben az együttesben nem pusztán a két- és többnyelvű szerzőknek az eddigieknél megnyugtatóbb elhelyezése történhet meg, hanem a kisebbségi-nemzetiségi irodalmak státusának újragondolásához is fontos adalékokat kaphatunk. Strutz interregionális-interkulturális elméletének és gyakorlatának kidolgozásához elsősorban Lotman kultúrsemiotikáját és Itamar Even-Zohar többrendszerűség elméletét használja és kamatoztatja, és olyan szerzőket helyez új világításba, mint az osztrák Handke, az olasz Tomizza vagy az ausztriai szlovén Florjan Lipuš.

A kötet valamennyi tanulmányának szerzője a maga tudományterületén érvényesíthető komparatistika módszertani eljárásait mutatja be, a nyelvészek inkább konkrét esettanulmányokat tárnak föl, az irodalomtörténészek közül Ursula Link-Heer a manierizmusból adódható problémákat mutatja be igen tanulságosan. A kötet egészen nemcsak a klagenfurti komparatista műhely újabb kezdeményezését jelzi, hanem nélkülözhetetlen hozzájárulás a komparatistikák egymást kölcsönösen átvilágító részdiszciplínáihoz is.

FRIED ISTVÁN

Robert Jouanny: Singularités francophones. Paris: Presses Universitaires de France, 2000, 182.

Robert Jouanny *Singularités francophones* (A frankofón egyediség) című könyve hiánypótló mű a francia irodalomkritika területén; az anyanyelvtől eltérő nyelven írott irodalmakkal foglalkozó minden szakember számára hasznos olvasmány lehet. Az alcím „*choisir d'écrire en français*” (a franciául írás választása) utal a szerző reflexiójának fő irányvonalára: olyan írókról van szó, akik az alkotás nyelveként a franciát választották.

Természetesen ezeknek a szerzőknek a száma rendkívül nagy, műveik kimerítő áttekintésére a szerző nem vállalkozik. A hangsúly a tudatos vagy kevésbé tudatos írói választáson van, melyet a művekből vett idézetek alátámasztanak, igazolnak. Vállalkozása megvalósíthatósága érdekében Jouanny a nyitó fejezetben kifejti munkamódszerét, és keretet szab a vizsgált szerzők számát illetően. A könyv nem értékeli a frankofon szerzők egyéni választását, hanem megkísérli leírni „egyedülálló frankofonságukat”. Jouanny azt próbálja megérteni a szerzők vallomásai alapján, hogy a „frankofon egyedülállóság” milyen lelkiállapotban jön létre, és mit eredményez. A hagyományos értelemben frankofonnak tartott irodalmak elemzése tehát nem tárgya a műnek, bár bizonyos afrikai, belga stb. szerzők esetlegesen szerepelnek benne. Ugyanígy azok sem, ahol a szerző asszimiláció olymértékű volt, hogy a nyelvi váltás nem képezi írói elmélkedés tárgyát. A könyv olyan írókra is utal, akik Franciaországtól eltérő országban váltak franko-

fonná (mint például az iraki származású Naim Kattan Québec-ben), és az olyan közkeletű példákkal szemben illetve mellett, mint Beckett vagy Ionesco, a kevésbé ismert nevekre koncentrálnak.

Az első hosszabb fejezet történeti ihletésű, felsorolja azokat az időszakokat, amelyek különösen kedvezőek voltak ahhoz, hogy valaki francia nyelven alkotó íróvá váljon. Ilyen volt a XVIII. század, amikor az európai elit franciául írt, akár csak Casanova memoárjait. A XIX. század szimbolista irányzata és Párizs pezsgő intellektuális élete szintén vonzóvá tette a francia nyelv használatát az európai értelmiségi körökben. A XX. században vált azonban a nyelv, és jelen esetben a francia nyelv, számos irányzat céltáblájává: a nyelvhez való viszony irodalmi téma lett egyrészt a francia írók, de különösen a franciául író külföldiek számára. A dada és a szürrealizmus számos külföldi tagot mondhatott magáénak, elég a román Tristan Tzara, a német Max Ernst vagy a katalán Dalí nevét megemlítenünk. A XX. század második felében ez a jelenség olyan mértéket öltött, hogy koherens bemutatására ennek a fejezetnek a végén csak kissé rendszertelenül felvillantott példák segítségével kerül sor. A könyv azokat az egyéni eseteket igyekszik bemutatni, ahol a franciául írás kimondottan egyéni választás eredménye volt. Ugyanakkor számos esetben történelmi körülmények hatására kellett az íróknak országot elhagyni. Némelyek a befogadó ország nyelvét szinte azonnal magukévá tették. A cseh Milan Kundera viszont csak 1995-ben, 20 év száműzetés után váltott franciára, *La lenteur* (Lassúság) című regényében. Másokat országuk vagy családjuk frankofon hagyománya irányított a francia nyelv felé, mint számos libanoni és egyiptomi író, de ide sorolható Andrej Makine vagy Nathalie Sarraute sorsa is.

Robert Jouanny szerint a nem francia származású írók alapvetően két okból kezdtek franciául írni: egyrészt készletét érezték anyanyelvük elutasítására, másrészt a befogadó kultúra vonzáskörébe kerültek és annak nyelvét az irodalmi kifejezőmód eszközzé tették. E két magyarázat akár együtt is fellelhető, sőt az anyanyelv elhagyásához általában több, társadalmi és egyéni indíték együtt hatására volt szükség. Ennek kifejtésére a szerző a harmadik és negyedik fejezetben kísérletet tesz. Az anyanyelv nem vált az írás nyelvévé, amennyiben az elsősorban egy szóbeli kul-

túrához kötődött, azaz alárendeltségi viszonyban volt egy másik, domináns nyelvvel. A XX. század elején görög szerzők, illetve az arab-berber ellentétre megoldást kereső maghrebi kabil írók ebben a helyzetben érezték egy eltérő harmadik nyelv felszabadító erejét. Ez a szabadságigény motiválta azokat is, akik bizonyos történelmi vagy családi kontextustól kívántak eltávolodni a francia nyelv semlegessége révén, példaként Rilke franciául írott versei állnak. Egyáltalán a valós világtól való menekülés is vonzóvá tehetette az idegen nyelvet, ez motiválhatta azt, hogy a svéd drámaíró August Strindberg önéletrajzi írásait franciául írta.

A következő fejezetben azokról a tényezőkről van szó, amelyek a francia nyelv befogadását és használatát elősegítették. Ilyenek a hozzá fűződő értékek és mítoszok, például a pontosságra, logikusságra, áttekinthetőségre vonatkozó kijelentések. De zeneisége, szuggesztivitása, a stílusárnyalatok kifejezésének lehetősége is kialakíthatott szenvedélyes vonzalmat és hasonló erejű ellenérzést e nyelv iránt. Franciaország befogadó jellege is szempont ebben a folyamatban, még akkor is, ha az olvasóközönség (és így a kiadók is), elsősorban „egzotizmust”, a távoli ország bemutatását várja a külföldi származású íróktól. A nyelv politikai elkötelezettséget is hordozhat, így válhat bizonyos szerzőknél (Semprun, Senghor) a francia az egyetemes értékek, a szabadság, az emberi jogok védelmének hordozójává.

Az idegen nyelvű kifejezőmód hatással van az írásra is: a következő fejezet állítása szerint egyszerre erősíti az önazonosság és másság paradoxonát az írókban. Gyakori a vágy egy olyan új írói nyelv megtalálására, mely átmeneti helyzetű és kifejezi a két nyelv közöttiség gyakran tragikusnak érzett dilemmáját. Nem túl eredeti módon Jouanny arra a felismerésre jut, hogy a francia nyelven való önkifejezés és a nyelvvel folytatott harc előtérbe helyezi az identitáskeresést. Az identitás ebben az esetben is állandó átalakulása, a nyelv mássága miatt talán sokkal látványosabban érzékelhető az idegen nyelven alkotó íróknál, mint az anyanyelven író szerzőknél. Az izraeli frankofón irodalomban vagy a francia nyelvű nőirodalomban, különösen arab származású, muzulmán vallású szerzők esetében, az önmegvalósítást segíthette egy olyan nyelv, mely az anyanyelvhez képest mentes volt a társadalmi, vallási tabuktól.

Az utolsó előtti fejezet témája kissé meglepetheti az olvasót, hiszen az addig megszokott munkamódszerét a könyv szerzője félreteszi. Nem egy adott problematika köré rendszerezi a példákat, hanem, meglehetősen következetlenül, a libanoni származású frankofon írókat mutatja be. Ugyanitt, a fejezet második részében, kísérletet tesz arra is, hogy a franciául író külföldi származású szerzőket kategorizálja, bár ennek szükségességét, főleg a könyvnek ebben a részében nem igazán érezzük igazoltnak. Eszerint vannak olyan írók, akiknél a nyelvi váltás hirtelen és visszafordíthatatlan, míg másoknál a fokozatos átmenet a jellemző. Vannak, akik rendszeresen visszatérnek az anyanyelvhez, akár személyes indíttatásból, akár életük bizonyos szakaszait jellemző véletlenek következtében.

Végkövetkeztetésként, vagy inkább annak hiányában, melyet egyébként a szerző vállal is, Alexakis görög származású frankofon író példája áll. A kettős kultúra sikeres elfogadása, az anyanyelvhez fűződő ambivalens viszony, az identitáskeresés és annak leírása, a magányos frankofon emblémikus alakjává tette. Jouanny könyve Agota Kristof és Lorand Gaspar révén magyar példákat is tartalmaz, és erénye, hogy a francia irodalomkritika által eddig elhanyagolt jelenségre hívja fel a figyelmet. A vizsgált terület eklektikussága azonban rányomja bélyegét a könyv felépítésére, mely ettől a töredékesség és olvasmányélmények kusza szövedékének látszatát kelti. Ugyanakkor számos író felfedezésére csábít és a kritikai érdeklődésre számot tartható, új utakat nyithat.

HORVÁTH MILÉNA

Manfred Günter Scholz: Walther von der Vogelweide. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart–Weimar, 1999. 210. (Sammlung Metzler, Band 316)

Manfred Günter Scholz a Tübingeni Egyetem professzora, aki már több mint három évtizede foglalkozik Walther von der Vogelweide költészetének kutatásával. Nem véletlen tehát, hogy éppen őt kérte fel a Metzler kiadó a Sammlung Metzler sorozat új Walther-kötetének megírására. Indokolt is volt egészen teljesen új könyv megjelenítése, hiszen Kurt Herbert Halbach Walther-kö-

tetének első kiadása még 1965-ben látott napvilágot, a Walther-kutatás pedig az utóbbi néhány évtizedben számos új eredményt mutatott fel. Elég, ha csak az új szövegkritikai koncepció térnyerésére és a Lachmann-elvvel való szakításra gondolunk, aminek eredményeképp a kilencvenes években teljesen új szövegkiadások születtek (Christoph Cormeau, Silvia Ranawake, Günther Schweikle munkái).

A jelen kötet jelentősen eltér Halbach munkájától. Scholz az előszóban úgy fogalmaz: „olvashatóbb” kíván lenni. Ez mindenek előtt azt jelenti, hogy a szerző lemond a régebbi (a háború előtti illetve XIX. századi) Walther-kutatás eredményeinek illetve hipotéziseinek részletes ismertetéséről, összefoglalásáról, amelynek Halbach nagy teret szentelt. A tübingeni professzor olyan könyvet kíván az olvasó kezébe adni, amely a kutatás jelenlegi, legfrissebb eredményeit tükrözi. (Halbach és Scholz munkái így tulajdonképpen jól kiegészítik egymást.)

A kötet első fejezete a Walther életére vonatkozó ismereteket összegzi. A második fejezetben tárgyalja a szerző Walther líráját. Először az általános tudnivalókról szól, majd a Spruch-költészetet tárgyalja. Áttekinti a Walther előtti Sangspruch-költészetet, vázolja az azonosságokat és Walther újításait. Ezt követően bemutatja az egyes Spruch-ciklusokat (Ton). Arra természetesen a sorozat terjedelme nem ad lehetőséget, sem a Spruch-oknál, sem a daloknál, hogy minden verset egyenként elemezzem, így csak a legfontosabbak részletes ismertetésére szorítkozik.

Ezután következnek a minnedalok. Ma már általánosan elfogadott tény, hogy Walther dalainak datálhatósága nem lehetséges, ezért Scholz felhagy az időrendi csoportosítással és a következő, a korábbiaktól kissé eltérő felosztásban tárgyalja a minnedalokat: 1. a minne lényegét, fogalmát körüljáró versek (pl. *Aller werdekeit ein fiegerinne; Saget mir ieman, waz ist minne?; Maniger frâget, waz ich klage*) 2. a minnedal társadalomkritikai kontextusban (pl. *Die hêrren jehent, man sul den frouwen*) 3. Walther dalainak 'frouwe' alakja (pl. *Âne liep sô manig leit; Si wunder wol gemachet wîp*) 4. az ún. 'herzeliebe'-dalok és a leányokhoz szóló dalok (Mädchenlied) (pl. *Herzeliebez frouwelîn; Under der linden; Nemt, frouwe, disen kranz*) 5. a Reinmar-viszály (pl. *Ein man verbiutet âne pflit; Ir sult sprechen 'willekomen'*). A versek

elemzésénél a középpontban Walther viszonya a minnesang-tradícióhoz és a költő innovációi állnak. A minnedalok után elemzi a vallásos témájú verseket (például a kereszties dalokat és a *Leich*-et) valamint az „öregkori” dalokat. Az öregkori szó idézőjeles használatát az indokolja, hogy az elmúlásról, a világtól való elfordulásról szóló versek nem feltétlenül a költő öregkorában írt költeményeket jelentenek (bár korábban így tartották). Ma egyre több kutató úgy véli: nem kizárt, hogy e versek is a szerepköltészethez tartoznak. A harmadik fejezetet a szerző a Walther-recepciónak szenteli.

A könyv felépítése annyiban tér el a Sammlung Metzler sorozat korábbi köteteitől, hogy a bibliográfia nem az egyes fejezetek illetve alfejezetek után, hanem a könyv legvégén található.

Összegzésül megállapítható, hogy a Metzler kiadó ismét egy olyan kötetet adott ki, amelyen vélhetően germanista hallgatók generációi fognak felnőni itthon és külföldön egyaránt. A bevezetés feladatát ellátni hivatott könyv hozzájárul a mintegy 800 évvel ezelőtt élt költő költészetének jobb megismeréséhez, bizonyítva egyben azt is, hogy Walther költészete kiapadhatatlan forrás a kutatók számára.

LÓKÓS PÉTER

Claude Bourqui: *La commedia dell'arte*. Paris, SEDES, 1999, 160.

Egyetlen európai nemzet sem teremtett oly nagy jelentőségű színjátszó hagyományt, mint az itáliai. A commedia dell'arte diadalútja a XVI. század derekán indult, s csaknem kétszáz esztendeig töretlenül hódított a kontinensen.

Olaszországban az 1980-as évek óta figyelhető meg a commedia dell'arte kutatásának fellendülése. F. Taviani, C. Molinari és S. Ferrone eredményei új megvilágításba helyezik a jelenséget, ismeretlen dokumentumokat tárnak fel, illetve ismert források új olvasatát ajánlják.

Claude Bourqui, svájci irodalomtörténész, a veronai egyetem vendégprofesszora, az olasz kutatók nyomdokain haladva, a commedia dell'arte történetét tanulmányozza, különös tekintettel a műfaj franciaországi hatására.

A szerző mindenekelőtt néhány már-már közlőhelyé vált általánosítást kíván cáfolni. Tagadja

tehát, hogy a commedia dell'arte, miként a mímus, elsősorban a mozgás és a gesztusok színháza, ahol a színész fizikai, ill. akrobatikus képességei fontosabbak a szövegnél. Hasonlóképp elveti azt a feltételezést miszerint a commedia dell'arte fő vonzereje abban áll, hogy a színészek olcsó és túlzó eszközöket bevetve szórakoztatják a publikumot. Elutasítja továbbá azt az elméletet is, mely a commedia dell'arte hagyományát kizárólag a népi színjátszás vásári, szabadtéri formáira vezeti vissza. Nem meglepő, hogy az itáliai színjátszás eme formáját hosszú ideig alulbecsülte a tudós közönség s irodalmi jelentőséget nem tulajdonított neki.

Claude Bourqui szerint azonban a commedia dell'arte legalább annyira a szöveg művésze, mint a gesztusoké, következképpen távol áll attól, hogy pusztán kacagató bohózatok alkossák a repertoárját. Ez a színház éppúgy vonzza az elit közönséget, mint minden más színház a korban. A színészek pedig, nem vásári komédiások módjára rögtönzött játékokat produkálnak, hanem sajátos módon ugyan, de előre megszerkesztett szöveggel manipulálnak. Ugyanakkor nem kétséges, hogy a hagyományos színjátszástól merőben különböző műfajjal állunk szemben, mely épp újszerűségével aratott példátlan sikert egy olyan korszakban, amikor az Erzsébet-kori angol színházzal, vagy a *Siglo de oro* spanyol társulataival kellett versengenie. Claude Bourqui a siker okait kutatva tekinti át a commedia dell'arte történetét.

A commedia dell'arte legfontosabb jellemzője a *professzionalizmus* – az elnevezésben szereplő *ars*, első jelentésében értendő, tehát mesterséget, szakmai hozzáértést jelöl –, s mint ilyen, alapjaiban különbözik a korábbi színjátszó gyakorlatától. Míg a középkori színház a különleges ünnepi alkalmak velejárójának tekinthető, a commedia dell'arte színészei hivatásos művészek, akiknek a szereplés mindennapos megélhetési forrást jelent. Számukra a színház jól eladható árucikk, mely alkalmazkodik a piac törvényeihez. C. Bourqui hangsúlyozza, hogy valóban újfajta színházról van szó, hisz a commedia dell'arte színészei mindvégig tudatosan elhatárolták magukat más hivatásos komédiásoktól, vásári akrobatáktól, s mesterségüket ugyanúgy kívánták úzni, mint bármely egyéb, a társadalom által elismert polgári foglalkozást. Márpedig egy jövedelemorientált társulat hamar szembetalálja magát a repertoár összeállí-

tásának problémájával. Egy olyan korban, ahol a potenciális közönség meglehetősen szűk körből tevődik össze, ahol a társulatok helyváltoztatása nem csak költséges, hanem körülményes is, komoly problémát jelentett a változatos repertoár összeállítása. Hogy más ne említsünk, a színész memóriájának kapacitása, következésképpen az egyidőben elsajátítható szerepek száma véges... A *commedia dell'arte* színészei sajátos módon oldották meg a problémát, meghatározva ezzel a műfaj egyedülálló jellegét. Egy-egy színész egy-egy szerepre, egy-egy *típusra* specializálódott, akár egész pályafutása során. Állandóan variálható szövegpaneljeit maga írta, ám a szerep végleges formát csak az adott előadás során nyert. Improvizációról tehát szó sincs, a színész előre kidolgozott, variálható szövegegységekkel dolgozik. E merőben új alkotói folyamat – gyakorlatilag eltűnik a szerző, mint abszolút tekintély –, új dramaturgiát teremt. Ennek legszembetűnőbb sajátossága az írásban rögzített teljes szövegek hiánya. A meghatározás csak így pontos, hangsúlyozza Claude Bourqui. Hiszen szöveg van, a színész valamilyen formában rögzíti is saját repertoárját, nincs azonban hagyományos értelemben vett szövegek. Ahogyan nincs hagyományos értelemben vett, vagyis bármikor megismételhető előadás sem.

Claude Bourqui részletesen tárgyalja a *commedia dell'arte* sajátos dramaturgiáját, hangsúlyozza annak anti-arisztotelianus jellegét. A *commedia dell'arte* színpadi világa nem kívánja a valóság illúzióját kelteni, szereplői nem moralizálnak, nem alkotnak véleményt, nem ítélik meg. A színész célja az érzelmekeltés, s ezt hatásos színpadi effektusokkal éri el. A jelenetek egymásra épülnek, hol dekoratív betétek lassítják az alkalmi cselekmény menetét, hol új lendületet kap a játék. Az előadást *lazzók*, színészek jól begyakorolt, fergetes magánszámái tartják.

A szerző felhívja az olvasó figyelmét egy kevéssé ismert tényre: Európában először a *commedia dell'arte* színpadán szerepelhettek nők. A közönség természetesen rajongott értük, hisz szépséget, érzékiséget vittek a játékba, s ez a körülmény minden bizonnyal nagyban hozzájárult a társulatok sikeréhez. Itálián kívül először Franciaországot hódították meg. Molière színházára tett hatásuk köztudott. Claude Bourqui igen frapánsan fogalmazza meg a legnagyobb francia

vígjátékíró és az olasz komédiások szellemi közöségét. Számára Molière egy vérbeli itáliai *comico*, aki francia környezetben ugyanazzal a profizmussal űzi a színházi mesterséget mint az Alpokon túli társai.

Claude Bourqui kivételes filológiai gonddal megírt könyve hasznos és rendkívül élvezetes olvasmány minden színházkedvelő számára.

KALMÁR ANIKÓ

Europa und die Türken in der Renaissance.
Hrsg. von Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2000, 451. (Frühe Neuzeit, Bd. 54).

A reneszánsz kor irodalmában közismerten jelentékeny helyet foglaltak el a török hatalom európai hódításaival kapcsolatos témák, s ez korántsem csupán magyar s nem is csak közép-európai sajátosság, hanem többé-kevésbé a kontinens egészére érvényes. A XVI. század olasz, francia, spanyol és angol irodalmában ugyancsak számos produktum született erről a legkülönbözőbb műfajokban. A *literatura turcica*, az ázsiai hódítóról kialakított kép (Türkenbild, Image of Turks) röpiratokban, értekezésekben, lírai siratódalokban és históriás énekekben, tudós levelekben és prédikációkban, imádságokban és útleírásokban, politikai tervezetekben és szállóigékben, iskoladramákban, szentenciákban és toposzokban, pápai bullákban és próféciákban egyaránt megjelent, s irodalmi szövegszervező motívummá vált. Értethető és indokolt tehát, hogy újabban számos nemzetközi konferencia és tanulmánykötet éppen ezt a témát választotta tárgyul s interdiszciplináris megközelítéssel vizsgálta az iszlám terjeszkedés európai visszhangját, a török birodalomról konstruált történeti képet. A Toursban működő reneszánsz kutatóközpont (CESR) 1994-ben ötnapos konferencián vitatta meg a kérdést (*Chrétiens et musulmans à la Renaissance*), olaszul imponáns gazdagságú tanulmánykötet foglalkozott a témával (*I turchi, il Mediterraneo e l'Europa*, a cura di G. Motta, Milano, 1998), a wolfenbütteli Herzog August Bibliothek pedig 1997 nyarán (az MTA Irodalomtudományi Intézetével együttműködve) szentelt külön ülészakot ennek a tárgykörnek. Már itt megjegyezzük, hogy igencsak célszerű

lenne ezeket a kutatásokat az eddigieknél szorosabban összehangolni, az eredményeket valahol összegezni, mert egyelőre semmi jele annak, hogy a francia, olasz, ill. német tanulmányok szerzői egymás munkáit ismernék, holott ugyanazon témákról szólnak.

Mint hogy a magyar történelem és irodalom sokszorosan érintett a török kapcsolatok feltárásában és értelmezésében, érthető, hogy magyar szerzők mindhárom fórumon jelen voltak, a wölfenbütteli konferencia most ismertető kötetében pedig többen is szerepelnek tanulmányaikkal. A reneszánsz kori „Türkenfrage” német kutatása természetesen Luther idevágó nézeteinek vizsgálatából indul ki. A kötet nyitó tanulmánya *Luther és a törökök* címmel veszi sorra a reformátor megnyilatkozásait s ennek során differenciált képet ad az alakulóban lévő wittenbergi történelemfelfogásról (Martin Brecht). Több szerző az iszlám expanzió egyes eseményeivel vagy kísérő jelenségeivel foglalkozik (Ulrich Andermann, Szakály Ferenc, Ács Pál), mások a pápaság ellenintézkedési kísérleteit tekintik át (Dieter Mertens, Johannes Helmuth), de az európai törökellenes propaganda módozatairól (Matthias Thumser) és az iszlámellenesség középkori forrásairól is (Margaret Meserve) alapos filológiai elemzést olvashatunk. A jól ismert szállóige, amely Magyarországot a kereszténység védőbástyájaként aposztrofálja, külön tanulmányban kap méltatást (Varga J. János), s a magyarországi reformáció történelemértelmezésének török vonatkozásai is informatív összefoglalásban szerepelnek (Szabó András). Ez utóbbi tanulmány meggyőző módon jut arra a következtetésre, hogy a katolikusok és a protestánsok egyaránt Isten büntető vesszejét látták a török hódításban s ezt a belátást a „magyar mentalitás” egyik jellemzőjeként a nemzeti himnuszban is jelenlévő gondolatként említi.

A húsz tanulmány közül a többi tíz még szorosabban irodalomtörténeti jellegű. A német *turcica* irodalmi termését három tanulmány is vizsgálja: az egyik a neolatín epikában (Hermann Wiegand), a másik a humanista lírában (Wilhelm Kühnmann), a harmadik az ún. „másságkonstrukcióban” veszi sorra az egzotikusnak érzékelt hódító megjelenítési formáit (Wolfgang Neuber). A magyar reneszánsz irodalom törökképének felvázolása főként Tinódi szövegeit veszi alapul, de kitér az egészen a *Szigeti veszedelemig* (Jankovics József).

Különösen gazdag a kötetben az olasz irodalom török tárgyú műveinek bemutatása. Konstantinápoly elestéről számtalan dokumentum számolt be Itália-szerte, ezekből korábban már egy három kötetes antológia jelent meg Agostino Pertusi munkájaként. Az olasz humanista irodalom török hódítással kapcsolatos rezonanciáit jelen kötetben két szerző elemzi (Bodo Guthmüller, Wolfgang Friedrichs), egy tanulmány pedig a reneszánsz képzőművészet szultánábrázolásait mutatja be, többek között Giovio és Veronese művei alapján (Hans Georg Majer). Egy írás a francia (Klaus Maletke), egy pedig az angol irodalom idevágó szövegeit ismerteti (Luc Deitz), végül az európai körképet a lengyelországi latin nyelvű költemények töröktémájú darabjainak (Barbara Milewska-Wasbinska) vizsgálata zárja, így a témának valóban sokirányú megvilágítását biztosították a szerkesztők.

Igen fontos mozaikkockák kerültek végül is egymás mellé az európai kereszténység török szemléletét illetően, az összkép kialakításához azonban még további kutatások lesznek szükségesek. Gondolunk itt elsősorban arra, hogy a Korán megismerése, kommentálása, a vele szemben kialakult polemikus irodalom ugyancsak jellemző volt a reneszánsz korára, s csak ennek a recepciós folyamatnak a feldolgozása vezethet el a kora újkori iszlám-keresztény szellemi érintkezések mélyebb megismeréséhez. Theodor Bibliander nagyhatású Korán-kiadása (Basel, 1543) jelen tanulmánygyűjteményben csak egyetlen rövid említés erejéig szerepel (20.), pedig ez jelentette a reneszánsz kor számára a mohamedanizmusra vonatkozó ismeretek egyik legfontosabb forrását. A zürichi teológus a Korán latin szövegéhez számos kommentárt, humanista értekezést és vitairatot csatolt, az egész kereszténység ezeket vette alapul törökellenes eszmerendszerének kialakításában, a kor antiturcica irodalmának reprezentatív korpusza jött így létre. Nem csupán a katonai hódítás visszhangja kapott teret a turcica-szövegekben, hanem a vallási polémia is. Már csak azért is érdemes lenne a kutatásnak ebbe az irányba továbbhaladnia, mivel a Korán-ellenes vitairatok nemzetközi áramába magyar szerzők is bekapcsolódtak: Pázmány 1605-ben magyarul, Szántó István pedig néhány évvel később hosszabb latin értekezésben foglalkozott a Korán cáfolatával. A teológiai síkon folyó antiturcica

irodalom vizsgálata nélkül nem lehet teljes az összkép, ez bizonyára újabb szempontokat és kérdéseket jelöl majd ki a kutatás számára.

A kötet érdeme, hogy ráirányította a figyelmet a kor eszmerendszerének egyik legfontosabb összetevőjére, s azt is sikerült bemutatnia, hogy a különböző nemzeti irodalmakban és különböző műfajokban milyen eltérésekkel és hasonlóságokkal jelentkezik ugyanaz a témakör. Újabb szempontok (teológiatörténet, retorikatörténet, toposzkutatás) bekapcsolásával érdemes lenne a XVII. századra is kiterjeszteni az antiturcica irodalom vizsgálatát, komparatív szemléletű feltárását és elemzését.

BITSKEY ISTVÁN

Zrinski i Europa. Uredila Jadranka Damjanov. Društvo madarskih znanstvenika i umjetnika u Hrvatskoj. Zagreb, 2000. 403.

A horvát-magyar kapcsolatok évezredes múltját méltóan reprezentáló kötetet adott közre a *Društvo madarskih znanstvenika i umjetnika u Hrvatskoj* (Horvátországi Magyar Tudósok és Művészek Egyesülete) nevű szervezet a *Zrínyiek és Európa* címmel. A kötetet a nyelvünket anyanyelvi szinten beszélő művészettörténész, professzor: Jadranka Damjanov szerkesztette, s az ő munkáját dicséri a Mátyás-tanulmány és a Török Áfium horvát fordítása csakúgy, mint a magyar Zrínyikutatók (Klaniczay Tibor, Király Erzsébet, Kovács Sándor Iván) dolgozatainak translációja. A 403 lap terjedelmű, reprezentatív kiállítású könyv – miként címe is jelzi – a Zrínyi család európaiságát kívánja felmutatni, amely a két testvér – Miklós és Péter – neveltetése, műveltsége, kettős nemzeti identitása: croato-hungarus nemzettudata révén a kor barokk kultúrájának horvát-magyar befogadását jelentette, mégpedig a kétszeres veszélyeztetettség állapotában. Keletről a török veszély, a birodalmon belül pedig a Habsburg szándékok ellenében kellett, a családi hagyomány parancsát is követve, európai nívójú politikai koncepciót, főúri udvartartást, s magyar és horvát nemzeti voltában az európaival egyenrangú barokk műveltséget megteremtteni. A szerkesztői szándék és koncepció: a mindmáig egymástól elkülönülő magyar és horvát Zrínyi-

kutatás szálainak összevarrása, a további, immár remélhető jövőbeli intézményes, tudományos együttműködés reményében. Amíg ugyanis a magyar kutatás elsődlegesen Zrínyi Miklós írói-költői életművének, politikai törekvéseinek és hadtudományi-hadtörténeti jelentőségének széleskörű vizsgálatát vállalta, addig Horvátországban a nemzeti mártírként tisztelt Zrínyi Péter személye és életműve állt a tudományos érdeklődés előterében.

A szerkesztő dicsérendő elgondolása szerint négy részre tagolódó kötet első blokkjában a Zrínyiek udvari kultúráját taglaló tanulmányok kaptak helyet. Žarka Vujić Zrínyi Miklós csáktornyai birtokviszonyairól értekezik, Margarita Šimac pedig a Zrínyi-portrék ikonográfiai interpretációjára vállalkozott. Az írásokat kiegészítendő appendixként kaptak helyet itt Zrínyi Miklós végrendeletének és Jacobus Tollius úti levelei egyikének szövegei horvát fordításban. A végrendelet textusát Žarka Vujić és a fordító Bruna Kuntić-Makvić bőszéges jegyzetanyaga egészíti ki.

Žarka Vujić, a horvát és a magyar kutatás eddigi eredményeit felhasználva, dolgozatát elsősorban a Zrínyi-végrendelet és Jacobus Tollius „hatodik úti levelének” információi alapján építi fel, kiegészítve levéltári kutatásainak eredményeivel is. Anyagát komparatív módon dolgozta fel: Csáktornya rekonstruált udvari kultúráját az Esterházyak hiánytalanul fennmaradt fraknói gyűjteményének párhuzamában interpretálja. Nem volt könnyű helyzetben: amíg Fraknó már a XVII. században virágzó és európai léptékkel mérve is felbecsülhetetlen értékű műkincsgyűjtése a szerencsésebb történelmi égalji viszonyok jóvoltából szinte mindmáig érintetlen maradt, addig Csáktornya egykor gazdag műkincsgyűjteményét, értékeit sokféle adat egybegyűjtésével és rendszerezésével kellett rekonstruálnia. A Zrínyi Péter kivégzése után készült leltár például a kincstárral alig foglalkozik, a levéltár anyagának nagyobb része az idők folyamán megsemmisült vagy lappang, más része szétszóródott, így nehezen hozzáférhető. A rekonstrukció végül is sikeres volt: immár a horvát olvasó számára is nyilvánvaló tény: Zrínyi Miklós hazája legműveltebb barokk főura volt, amit csáktornyai kastélyának műkincs-gyűjteménye beszédesen tanúsít. Numizmatikai gyűjteménye, könyvtára, a

kincstárban őrzött arannyal bevont ezüst báni jogar, a ma már csak leírásokból ismert *islamica* (hadizsákmányként a várba került török zászlók, damaszkuszi szabályák, díszes lószerszámok stb.) fogalmával jelölhető tárgyak egyaránt erről tanuskódnak. S persze a valaha vélhetően a várkastély falain sorakozó családi portrék, amelyek a főúri udvarok igényei szerint a felnőtt családtagokat, a hősi halált halt elődöket s a gyermekeket ábrázolták. Tollius nyomán írja le a szerző Csáktornya művészi ízléssel megalkotott barokk kertjét, amely egzotikus növényeivel, „a régiek által dicsőített Alcinous-féle kertet” idézte fel a látogatóban.

A magyar kutatás Csáktornya vázolt értékeiről, főúri pompájáról eddig is sok mindent tudott, e dolgozat révén most a horvát diszciplina, a kroatisztika művelői kapnak bőséges információs anyagot a Zrínyi-család északi birtokainak központjáról s a család barokk főúri mentalitásának reprezentációjáról.

Margarita Šimet a családi képtárról szól a művészettörténetész kompetenciájával. A ma különböző helyeken és gyűjteményekben őrzött képek tematikai és művészettörténeti szempontok alapján két csoportba osztja. Az európai ízlést követő, a késői manierizmus és a barokk jegyében készült mágnás-portrék az udvari élet reprezentációjának voltak fontos tartozékai, az allegorikus ikonográfiai program szerint készült metszetek viszont a család férfi tagjainak a török háborúkban játszott szerepét, helytállását tudatosították a barokk látványosság fortélyait felhasználva. Az *Adriai Tengernek Syrenaia* magyar és horvát kiadásából ezek jól ismertek. A szerző okfejtése szerint mindez szerves tartozéka volt a két fivér: Miklós és Péter politikai és hadászati szerepvállalásának. A családi birtokmegosztás következményeképp a Közép- és Dél-Horvátország területeit védő Péter, s a Csáktornya székhellyel Horvátország északnyugati és Magyarország délnyugati területei fölött fennhatóságot gyakorló Miklós, egymást követve a báni székben, a család mindenkori *hungro-croatus* nemzetudatot formáló szerepét kívánta tovább vinni, mégpedig a töröktől s a Habsburgoktól független Magyar- és Horvátország ideájának jegyében.

Margarita Šimet dolgozatának további fontos részeit a ma ismert Zrínyi-portrék ikonográfiai szempontú elemzése alkotják. Nála is fontos sze-

rep jut a komparatív módszernek: a horvát és a magyar mellett olyan meghatározó európai gyűjteményeket von be vizsgálódásai körébe, mint a Sammlung-, a Ferdinánd- vagy a Lobkowitz-gyűjtemény, s ennek kapcsán az egyes portrék sorsának nyomon követésére is sort kerít.

A kötet második blokkja a Mátyás-tanulmányt és a *Török Áfiumot* tartalmazza Jadranka Damjanov fordításában. Munkáját a fordító – szerkesztői előszavában – feladata nehézségeire hivatkozva, szerényen, első kísérletnek nevezi, ám a horvát textus, a jegyzetek s a csatolt glosszárium egyaránt gondos, szakszerű munkának minősül. A horvát olvasó első ízben veheti kézbe a költő, hadvezér és államférfi Zrínyi Miklós értekező prózájának e két remekét, ami a Croatia-beli Zrínyi-kutatást éppúgy szolgálja és segítheti, mint a közös múltunkkal foglalkozó, magyarul nem tudó történettudós munkáját.

A fordításokat követően iktatta a kötetbe a szerkesztő – harmadik egységként – a magyar Zrínyi-filológia képviselőinek dolgozatait: Klaniczay Tibor *Zrínyi helye a XVII. század politikai eszméinek világában* c. tanulmányát a szerző *Pallas magyar ivadékai* (Szépirodalmi, Bp. 1985.) c. kötetéből, Király Erzsébet és Kovács Sándor Iván *Zrínyi római útikönyve* c. közös munkáját (lásd: *Adriának főnforgó hajjai*, Szépirodalmi, Bp. 1983.), végül Kovács Sándor Iván dolgozatát (*A gyomor matériái*), amelyet eredetileg a szerző *Szakács mesterségnek könyvecskéje. A csáktornyai Zrínyi-udvar XVII. századi kéziratok szakácskönyve* (Magvető, Bp. 1981) c. munkájában tett közzé először. Mindhárom dolgozat fordítása a horvát szaktudomány művelői számára nagy nyereség: általuk a magyar Zrínyi-kutatás kiterjedt spektrumáról alkothatnak képet.

A kötetet záró negyedik blokkban gondosan és tematikailag jól szerkesztett táblázat mutatja be a korabeli Európa és a Zrínyi fivérek életének fontosabb eseményeit, ezt követően pedig Nataša Štefanec *A Zrínyi testvérek: Miklós és Péter. Egy főúri család közép-európai katonai-politikai-gazdasági konstellációban* c. tanulmányát olvashatjuk. Az eredeti levéltári források (Magyar Országos Levéltár, OSZK, a bécsi Kriegsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv) alapján készült dolgozat passzusaiban nyomatékkal jelennek meg mindazon momentumok, amelyek a család közös horvát-magyar kötődéseinek sokaságát szemléltetik.

A XVI–XVII. században a Habsburgok katonai passzivitása miatt horvátországi birtokaik veszélyeztetettsége fokozott védekezésre kényszerítette a családot, de fokozottan érdekeltek voltak magyarországi pozícióik erősítésében is. Zrínyi György, a szigetvári hős fia például – apját követve – kiterjedt kapcsolatokat ápolta nyugat-dunántúli főúri családokkal, amelyek beszédes dokumentuma a Batthyány család tagjaival folytatott levelezése.

Hangsúlyozottan szól a szerző Zrínyi Péter velencei és dubrovnikai orientációjáról, amely a család gazdasági és politikai pozícióit erősítendő törekvés volt. A család nevében kérte például még Pavao Šubić idejében kapott velencei nemességük elismerését, bakari kikötőjét előnyösebb feltételekkel használhatták Velence kereskedői, mint a Habsburg kézen lévő fiumeit, Dubrovnikkal töretlen kereskedelmi kapcsolatokat ápolta stb.

Összegezve: a horvát szaktudomány művelői egy információban gazdag, a Zrínyi-kutatás egészét több tekintetben gyarapító kiadványt vehetnek kézbe, amely remélhetően ösztönzi majd a további kutatásokat mind Horvát-, mind pedig Magyarország tudományos műhelyeiben.

A szép kiállítású kötetet a Zrínyiek családfája zárja.

LÓKÖS ISTVÁN

Lothar Noack: Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616–1679). Leben und Werk. Niemeyer, Tübingen, 1999. 542. (Frühe Neuzeit, Band 51)

A XVII. század legfontosabb német irodalmi központja Szilézia volt, ezen belül is kiemelkedő helyet foglalt el Boroszló. A város irodalmi életét többek között olyan nevek fénylik, mint Hans Assmann von Abschatz, Christian Gryphius, Quirinus Kuhlmann, Daniel Casper von Lohenstein, Angelus Silesius és Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau.

Közülük legszorosabban talán Hoffmannswaldau kötődött Boroszlóhoz, hiszen az ún. második sziléziai iskola, illetve a XVII. századi német galáns költészet legjelentősebb képviselője itt született 1616-ban. A leideni egyetemi évek, illetve

a „kötelező” peregrinatio academica után szülővárosába tért vissza, hogy itt élje le élete hátralevő részét 1679-ben bekövetkezett haláláig. Gyakran nevezték „sziléziai Marino”-nak is, utalva ezzel költészetére, amelyre mindenek előtt a formai virtuozitás jellemző.

A Niemeyer kiadó régi adósságot törlesztett, amikor kiadta Lothar Noack habilitációs dolgozatát, mert ez az első monográfia, amely átfogó képet ad Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau életéről és költészetéről.

A könyv szerzője több évig tanított a Wrocław Egyetem Germán Filológiai Intézetében, ekkor nyílt alkalma arra, hogy az ottani könyvtárakban és levéltárban a költő életére, munkásságára vonatkozó eddig ismeretlen forrásokat tanulmányozzon. A költő ugyanis Boroszlóban magas városi tisztségeket töltött be, többek között tanácsnok is volt. Noack ezért szisztematikusan átvizsgálta a boroszlói városi tanács aktáit s ez sok új adalékkal szolgált Hoffmannswaldau életére, politikai tevékenységére vonatkozóan. Kutatásainak eredményeit természetesen beépítette könyvébe.

A szerző bemutatja, elemzi Hoffmannswaldau legfontosabb költeményeit, például a *Helden-Briefe* című művét vagy a híres *Die Wollust* és *Die Tugend* című verspárt, de szól fordításairól is, hiszen Hoffmannswaldau – a többi német barokk költőhöz hasonlóan – fordítóként is jelentős volt. Rávilágít továbbá a kortárs költőkhöz való viszonyára és megpróbálja életművét európai kontextusba helyezni.

A könyv nagy hangsúlyt helyez annak elemzésére, hogy milyen hatással voltak Hoffmannswaldau költészetére az általa betöltött közéleti funkciók. Jó példa erre verseinek szövegkiadása. A költő ugyanis szinte kizárólag kézirat formában terjesztette verseit barátai körében és azok csak halálának évében jelentek meg nyomtatásban. Költeményeinek összkiadásából viszont kihagyta erotikus ódáit, szonettjeit valamint Habsburg-ellenes verseit s több más művét is átdolgozta. Ezek nyomtatott formában való megjelenése vélhetően kellemetlen lett volna számára, egyrészt azért, mert hosszú ideig a városi iskolaügy egyik fő előjárója volt, másrészt azért, mert Szilézia akkor Ausztriához tartozott.

A könyvet a használatot megkönnyítő regiszter és a témában való rendkívül alapos tájéko-

zottságról tanúskodó irodalomjegyzék teszi teljessé. Külön ki kell emelni, hogy a tagolás nagyon jól áttekinthetővé teszi az egyébként igen vaskos művet. Lothar Noack monográfiájának további érdeme, hogy nem csak Hoffmannswaldau életéről és költészetéről kaphatunk átfogó képet, hanem a XVII. századi Boroszló társadalmi, kulturális életéről is.

LÓKÖS PÉTER

Albrecht Christian Roth: Vollständige Deutsche Poesie, Nachdruck der Ausg. 1688. Hrsg. von Rosmarie Zeller, 2 Bde. Max Niemeyer Vlg., Tübingen, 2000. 1174 + 126. (Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, 41)

Modern edíció híján számos német nyelvű barokk poétika (az eredeti kiadáson kívül) csak reprintben férhető hozzá. Példaként említhetjük Sigmund von Birken *Deutsche Redebind- und Dicht-Kunst* vagy August Buchner *Anleitung zur deutschen Poeterey* című munkáját. Sokszor még a modern szövegkiadásban olvasható műveket is megjelentetik ilyen formában (pl. Georg Philipp Harsdörffer *Poetischer Trichter*). A sort most Albrecht Christian Roth (1651–1701) *Vollständige Deutsche Poesie* című műve folytatja, amely a Niemeyer kiadó *Deutsche Neudrucke* sorozatában látott napvilágot.

A sokak számára elsősorban a vallástörténetből ismert Albrecht Christian Roth Jénában folytatott teológiai tanulmányokat, majd rövid házitanítóskodás után 1677-től a hallei gimnáziumban tanította az Újszövetséget, a retorika és a latin költők ismeretére a diákokat. Erősen antipietista érzelmű volt és aktívan részt vett a kor teológiai vitáiban. A német irodalomtörténet-írás azonban Roth-ot elsősorban 1688-ban megjelent *Vollständige Deutsche Poesie* című műve miatt tartja számon.

Az Opitz utáni német nyelvű poétikák egyre terjedelmesebbek, nem kivétel ez alól Roth munkája sem: ez a XVII. század legterjedelmesebb és legteljesebb német nyelvű poétikája. Ellentétben a korábbi német barokk szerzőkkel, Roth-nak már nem kell a költészetet mint ősrégi művészetet legitimálni vagy a német nyelv egyenrangúságát bizonygatni, számára a költészet az anyanyelv ápolásának egyik eszköze. Nem véletlen tehát,

hogy Roth elsősorban olyan diákok számára írta művét, akiknek mind a német, mind a latin nyelvben még gyakorolniuk kell jártasságukat. Ez persze nem azt jelenti, hogy lemondott volna a tudományos igényről.

A három részből álló mű a poétikák hagyományos felépítését követi, ugyanakkor sok különbség fedezhető fel Roth munkája és a korábbi német poétikák között s tulajdonképpen ez adja irodalomtörténeti jelentőségét. Az első rész elé illesztett értekezés nem más mint egy német irodalomtörténeti áttekintés (*Vom Ursprung und Fortgang der deutschen Poesie*). Ilyen jellegű fejezetek Opitz óta vannak a német poétikákban, de Roth előtt ezek egyrészt a költészet régi voltának és rangjának bizonyítékként szolgáltak, másrészt a szerzők azt kívánták ezzel demonstrálni, hogy német nyelven is lehet jó verseket írni. Roth-nál azonban egészen más funkciója van ennek az irodalomtörténeti áttekintésnek: felfogása szerint az irodalomtörténetet a „poétikai tudomány” egyik részének kell tekinteni.

További eltérés a korábbi poétikáktól, hogy azok általában a legnagyobb teret az elocutio-nak szentelik, Roth viszonylag keveset foglalkozik ezzel, számára fontosabb az inventio és a dispositio. Ez az arányeltolás is a mű célközönségével függ össze: a diákoknak a már megszerzett retorikai ismereteket kell a gyakorlatban is alkalmazni, például saját versek írásával. Ezzel magyarázható az is, hogy Roth nagy teret szentel az alkalmi költészetnek.

Sok más német poétikával ellentétben ő megpróbálja rendszerezni a műfajokat. Igen részletesen tárgyalja az eposzt és önálló fejezetet szentel a regénynek, sőt közli Huet *Traité de l'origine des romans* című művének Happel által készített fordítását is. Ezt azért fontos megemlíteni, mert a *Vollständige Deutsche Poesie* az első német poétika, amelyben méltó helyet kap a regény, korábban ugyanis a szerzők csak ritkán és akkor is röviden tárgyalták ezt az egyébként fontos műfajt.

Albrecht Christian Roth művét egykori népszerűsége és jelentősége ellenére (1738-ban egy névtelen szerző Bodmer írásaival és Gottsched poétikájával egyenrangúnak nevezte és tudjuk, hogy Gottsched is gyakran forgatta) eléggé elhanyagolta a kutatás és még a viszonylag friss szakirodalomban is sok a nem helytálló megállapítás. E kedvezőtlen kép megváltoztatására

tett egyik első lépésként értékelhetjük Rosmarie Zeller utószavát, amelyben a szerkesztő elég részletes áttekintést ad az író életéről, bemutatja a mű keletkezési körülményeit, felépítését s helyét a többi német nyelvű korabeli poétika között. Remélhetően ez a kiadás új lendületet ad a további kutatásoknak és a német késő barokk eme jeles és eddig nehezen hozzáférhető alkotása az őt megillető helyre kerül.

LŐKÖS PÉTER

Kókay György: Felvilágosodás, kereszténység, nemzeti kultúra. Budapest, Universitas, 2000. 256.

Új kötettel bővült az Universitas Kiadó Historia Litteraria sorozata, bizonyítva, hogy egyre több szerző számára vállalható a szerkesztők által vallott irodalomszemlélet, amely szerint: „(A sorozatcím) utal továbbá arra a felfogásra, amely általános a régi magyarországi irodalom csaknem nyolcszáz éves története során, s amelynek ismerete nélkül e századok irodalma csak a felszínen érthető meg: irodalom mindaz, ami le van írva. A historia litteraria ennek értelmében sokféle irodalmi műfaj együttesét jelöli.” Kókay György új kötetének tanulmányai is ebben a tágabb értelemben szólnak az irodalomról, s az őt kérdéskör, amely köré az írások épülnek a klasszikus századforduló magyarországi irodalomtörténetében kitüntetett helyet foglal el.

Az 1. fejezet a katolicizmus és a felvilágosodás kapcsolatáról szól, amely téma egy, illetve több önálló monográfiát is megérne, hiszen sokáig a felvilágosodást mint elsősorban vallásellenes szellemi mozgalmat tartották számon. E tanulmányokban azokra a hatásokra figyel a szerző, amelyeket a felvilágosodás bizonyos gondolatait elfogadó katolikus, egyházi férfiak tettek a korabeli magyar szellemi életre. A középpontban Antonio Ludovico Muratori áll, akinek erkölcsfilozófiai, pedagógia művei hatottak leginkább hazánkban. Fontosnak tartom a tanulmányokat abból a szempontból is, hogy megmutatják, Magyarországon az egyházi szerzők – bármely felekezetből – fogékonyak voltak a felvilágosodás eszmekörének bizonyos gondolataira, a természettudományok területén pedig aktívan vettek részt az új eredmények terjesztésében.

A 2. fejezet a nemesi ellenállás és a központi abszolutizmus kapcsolatából, viszonyából mutat be részleteket. E tanulmányok bizonyítják, hogy nem tekinthetjük a Habsburg udvart és a nemesi ellenállás taborát egymással szigorúan szemben állóknak. A viszony többrétegű, van, ahol az erős szembenállás, és van, ahol a közös szándék, tenni akarás jellemzi a feleket, amint azt a Besenyey György politikai nézeteiről szóló elemzés, illetve a Görög Demeternek a napóleoni kiáltványhoz fűződő kapcsolatáról szóló tanulmány bemutatja.

A 3. fejezet írásai érdekes és kevésbé megfejett kérdéssről, a nyelvkérdéssről szólnak. A többnyelvű országban, az egyes területeken, társadalmi rétegekben, intézményekben más-más nyelven szóltak, írtak literátoraink, közéleti nagyságaink, és az egyszerűbb polgárok. A nyelvhasználat kommunikációs, ideológiai, reprezentációs funkcióinak vizsgálata a korszak kutatóit ma is lázba hozza. Kókay jól látja, hogy az egyes nyelvek használata nemcsak kommunikációs–pragmatikai kérdés, hanem sok esetben valamely ideológia kifejezésére is szolgálhat. A nemzeti ideológia mentén kibontakozó magyar nyelvű művelő mozgalom célkitűzései éppen ezért be is zárják, s a külföld felé való kommunikáció lehetőségétől fosztják meg a művelődni kívánó rétegeket, amint ezt az *Anyanyelv, műveltségközvetítés, elszigetelődés* című tanulmányban olvashatjuk.

A 4. fejezet a magyar sajtó első évtizedeinek történetében végzett kutatások eredményeiből válogat, az 5. a könyvtárak, az olvasók, a befogadók oldaláról vizsgálja az irodalom működését, ide kapcsolva a befogadás lehetőségét irányító, sok esetben szűkítő cenzúra intézményét. A sajtó e korban, akárcsak napjainkban elsősorban a társadalom tájékoztatását tűzte ki célul, és csak másodsorban, ehhez kapcsolódva vállalt magára irodalmi, művelődésterjesztési feladatokat. A korabeli sajtó történetét éppen ezért társadalomtörténeti szempontból kell vizsgálni, s innen nézve érthető meg a hírlapoknak és a folyóiratoknak, a szerkesztőknek és a szerzőknek a társadalomban elfoglalt pozíciója, státusza.

Hadd szóljak néhány szót azokról a kérdésekről, amelyek a kötet olvastán bennem, mint olvasóban továbbra is fennmaradtak. Igaz, ezek a kérdések leginkább olyanok, amelyekre egy következő könyvben válaszolni lehet. Az impozáns,

jó reklámértékűnek mondható cím, a kereszténység és a felvilágosodás kapcsolatáról szóló tanulmányokat ígér, de már a bevezető írás ezt szűkíti, s a katolicizmus és a felvilágosodás kapcsolatát helyezi a középpontba: „*Talán szokatlan a kereszténységnek és a felvilágosodásnak ilyen szoros összekapcsolódásáról beszélni – különösen akkor, ha ezen irányzatok szembeállításá helyett ezúttal éppen bizonyos párhuzamosságokról esik szó, sőt: egyenesen a katolikus felvilágosodás XVIII. század végi magyarországi nyomait kívánjuk némileg megvilágítani. A katolikus felvilágosodás csak nálunk tűnik jóformán ismeretlennek, külföldön már gazdag irodalma van, különösen az olasz és a német nyelvterületen.*” (5.) A kereszténységen belül a katolikus felekezet ilyen erős hangsúlyozása némileg meglepő is lehet, mert bár a bevezető a továbbiakban a protestánsokról is szól, a kötetben mégis inkább a katolikus szerzők kerülnek előtérbe: „*A Muratori hatásával foglalkozó I. fejezet tanulmányai mellett még több írás is foglalkozik azokkal a reformeszmékkel, amelyek a katolikus, illetve a szintén létező protestáns felvilágosodás nyomán terjedtek el Magyarországon. Így szó van a tanulmányaikat a római Collegium Germanicum Hungaricumban végzett magyar főpapokról, akik hazatérve egyetem- és könyvtáralapítás gondolatával foglalkoztak. A magyar nyelvű sajtó megteremtői közül több írás foglalkozik olyan protestáns lelkészekkel, akik németországi egyetemeken ismerkedtek meg a modern eszmékkel, és azokat itthon is terjesztették.*” A kereszténység fogalmának kiegyensúlyozottabb használata talán abból a szempontból hasznos is lehetne, hogy megvilágítaná, hogy a nyelvkérdésről a vallási felekezetek mentén is lehet gondolkodni, hiszen míg a katolikusokra elsősorban az olasz és a latin nyelven át érkeztek szellemi hatások, addig a reformátusok a francia (részben német és angol) nyelven közvetített szellemiségre reagáltak inkább, míg az evangélikusok elsősorban a német nyelven érkező hatásokat tudták befogadni. Ez a szempont éppen a nyelvkérdés, nyelvrendelet vizsgálataánál egészíthette volna ki a tanulmányokat új eredményekkel, hiszen a nyelvi és nyelvfilozófiai kérdések különbözőképpen vetődtek fel az említett nyelveket beszélő népek országában, kultúrájában.

Az egyes fejezetek tanulmányainak fókuszába a legfontosabb kérdések kerültek, de a szövegekben több esetben is található ismétlések, így kevesebb hely marad a témák alapos körbejárá-

sára. Kókay álláspontja elfogadható, hogy tiszteletben tartotta saját szövegeit, s a korábban, több esetben a „nehéz időkben” publikált írásokon nem akart változtatni. Néhány változtatás azonban nem lett volna haszon nélküli az ismétlések elkerülése, a kérdések koncentráltabb felvetése, az újabb keletű szakirodalom eredményeinek bevonása.

E rövid ismertetést egy szubjektív, de fontos megállapítással szeretném zárni. Kókay György tanulmányai mögött mindig ott érzem a kérdést, a „Nézzük meg, hogy is van ez?” kutatói magatartást, amelyet napjaink hazai irodalomtörténeti tanulmányaiban, sajnálatos módon, egyre ritkábban tudok felfedezni, ami pedig elengedhetetlen bármely tudományos munkához, kutatáshoz.

THIMÁR ATTILA

István György Tóth: *Literacy and Written Culture in Early Modern Central Europe*. Budapest: Central European University Press, 2000. 266.

Amikor tíz évvel ezelőtt elkészült ennek a könyvnek az első magyar nyelvű változata, Benda Kálmán, a korszak egyik legjelentősebb magyar történésze kifejezte az igényt, hogy a munkát idegen nyelven is meg kellene jelentetni. A kívánság most teljesült, s a nyelvválasztás is helyeselhető, mivel a téma kutatásában az angolok és a franciák járnak az élen, s a nem elhanyagolható német kutatás szóhasználata is nagyrészt az angol fogalomkészlet nyomán alakult ki. Ugyanakkor tekintetbe kell venni azt is, hogy a „literacy”, „Alphabetisierung” („Literalitát”), „alphabetisation” kifejezések jelentéstartománya részben különbözik. A címben használt „literacy” szűkebb jelentése például „írni-olvasni tudás”, tágabb értelemben „írásbeliséget” jelent, még tágabb érteleme „résztétel az írott kultúrában”.

A választott téma rendkívül időszerű, nemzetközi szakirodalma megközelíti az áttekinthetőség határait, amint erről például Heinz W. Giese és Shapour Rassekh bibliográfiái tanúskodnak (Heinz W. Giese, *Analphabetismus, Alphabetisierung, Schriftkultur. Eine Austwahlbibliographie*. Berlin, 1991; Shapour Rassekh, *Perspectives on literacy. A selected bibliography*. Paris, 1991.). A kutatások

három fő területen folynak: 1. az írni-olvasni tudás történeti vizsgálata, 2. az ún. másodlagos analfabetizmus problémája, 3. az írásbeliség és a szóbeliség viszonya. Az utóbbi témát például a freiburgi (Breisgau) egyetemen 1985-től ún. Sonderforschungsbereich keretében kutatják és kiadványsorozatot is megjelentetnek (*ScriptOralia*. Hg. von Paul Goetsch, Wolfgang Raible und Hans Roemer. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987-). Az elmúlt években világossá vált, hogy egyrészt az aláírni tudás nem azonosítható minden további nélkül az írni-olvasni tudással. Másrészt a Rudolf Schenda és Rolf Engelsing által az 1970-es években közölt adatok ma már módosításra szorulnak, s mai ismereteink szerint például a legtöbb német területen az alfabetizációs ráta 1800 körül átlagosan 50% fölött volt, ám igen magas, 15–80% közti regionális különbségekkel (Ernst Hinrichs, „Wie viele Menschen konnten in Deutschland um 1800 lesen und schreiben?“ = *Alte Tagebücher und Anschreibebücher*. Hg. von Helmut Ottenjann und Günther Wiegelmann. Münster, 1982, 85–103.).

Tóth István György kötete 1996-ban jelent meg először magyarul (Tóth István György, *Mivel-hogy magad írást nem tudsz... Az írás térhódítása a művelődésben a kora újkori Magyarországon*. Budapest, 1996.), az angol változat ennek némileg rövidített, a nemzetközi igényeket figyelembevevő átdolgozása. A térbeli súlypont Magyarországra, azon belül a fejlettebb Nyugat-Magyarországra, az időbeli a XVIII. századra esik, folyamatos kitekintéssel Európára és összehasonlítással a XVIII. századot megelőző és követő évtizedekkel. Ismeretes, hogy a magyar kultúra fejlődésében a XVIII. század lényeges fordulópont: a nemesi és polgári elit kezd kivonulni a hagyományos kultúrából, s ekkor kezd elkülönülni, önmagára maradni a paraszti műveltség. A kötet ennek a változásnak egyik legfontosabb keretfeltételét vizsgálja. Az első fejezet az alapfokú iskolázás, a második, harmadik és negyedik a paraszti rétegek, a birtokos nemesség és a kismemesség írni-olvasni tudását tárgyalja, míg az ötödik a XIX. századi és az európai fejlődés összefüggéseibe illeszti be a korábban mondottakat. A kötetet gondosan válogatott képanyag, számos táblázat, grafikon és térkép illusztrálja. A két fordítót, Vajda Tündét és Bodóczky Miklóst a könnyen olvasható, lendületes stílusért, a

kiadót az igényes és ízléses prezentációért illeti dicséret.

Az első fejezetből fény derül arra, hogy az iskolamesterek más országokhoz, így például Poroszországhoz hasonlóan Magyarországon is meglehetősen alacsony társadalmi megbecsülésben részesültek, s szakmai képzettségük nagyon változatos volt. Nem egy közülük még a XVIII. század második felében is írástudatlannak számított. A század közepére Nyugat-Dunántúlon nagyrészt kiépült az iskolahálózat, de az iskolaköteles gyermekeknek még az 1770-es években is csak kb. egyötöde járt iskolába. A Magyarország fejlettebb vidékeihez sorolható Nyugat-Dunántúl a XVIII. század második felében az alfabetizáció tekintetében közel azonos szinten mozgott például Franciaország legelmaradottabb régióival, az ország egésze és Nyugat-Európa fejlettebb területei között azonban igen nagy volt a különbség.

A második fejezetből képet kapunk a paraszti írástudás lassú elterjedéséről, mely csupán a XVIII. század utolsó harmadában öltött nagyobb méreteket. A paraszti időfogalom ekkor még jórészt független az írásbeliségtől, fő tényezője az egyházi ünnepek rendje. A szóbeliség csak lassan veszít tért az írásbeliségen alapuló, fokozatosan kiépülő bürokráciával szemben. A következő fejezet fontos megállapítása, hogy míg a nyugat-dunántúli nemesség körében a XVII. században nem volt általános az írástudás, a XVIII. század közepén annak hiánya a birtokos nemesség körében már inkább kivételnek számított. A nők írástudása ebben a rétegben is jóval alacsonyabb volt, mint a férfiaké, a XVIII. század elején azonban a nyugat-dunántúli birtokos nemes családok nőtagjai már többnyire tudtak írni-olvasni. Az írásbeliségben és a szóbeliségben egyaránt fontos szerep jutott a latin nyelvnek, mely a különböző etnikumok határain betöltötte a közvetítő nyelv szerepét is.

A nemesség alsó rétegeinek írásbeliséghez való viszonyát a negyedik fejezet szerint alapvetően meghatározta a társadalmi lesüllyedés elleni küzdelem. Gyakori volt a nemeslevelek hamisítása, feketekereskedelme. A szóbeliség ebben a rétegben is nagy szerepet játszott például az egykori nemeslevelek emlékének átörökítésében, a családfák hagyományozódásában és az életkorok konkrét eseményekhez igazításában.

Az utolsó fejezet áttekintést ad a XIX. századi folyamatokról, s kijelöli Magyarország helyét az

alfabetizáció európai térképén. A XIX. századi fejlődés fő sajátossága a regionális különbségek bizonyos csökkenése, s hogy az ország területén a lakosság jelentős csoportjai még a XX. század elején sem érték el az írásbeliséget. Európa fejlett területeitől mély szakadék választotta el az országot, Oroszországhoz és a Balkánhoz viszonyítva azonban sokkal alfabetizáltabbnak számított. Elgondolkodtató adat, hogy Sándor Lipót nádor 1795-ben a falusi kisiskolák felszámolásával akarta megfékezni a parasztság írni-olvasni tudását és ezzel a „felforgató újságok” terjedését.

A könyv erénye, hogy következetesen alkalmazza a társadalom- és művelődéstörténeti szempontokat, s a társadalmi rétegek elkülönítése mellett nemzetiségi, felekezeti és nem szerinti bonthatásban is vizsgálja a kérdést. Tóth István György tisztában van azzal, hogy az olvasni tudás különböző képességek összessége. Ügyel a regionális és az időbeli különbségekre, ismeri a statisztikai adatok viszonylagos értékét, s különbséget tesz az extenzív és az intenzív írni-olvasni tudás között. Figyelmet fordít az ismeretek forrásaira és közvetítőire, rámutat a kortárs megítélések viszonylagosságára, s kiegyensúlyozott értékelést ad. Nem riad vissza az első pillantásra szélsőségesnek vagy esetlegesnek látszó jelenségek bemutatásától, a helyi sajátosságokat országos és nemzetközi összefüggésekben vizsgálja, s a számadatok mögött felvillantja az egyéni arckokat, életutakat is. Az újabb magyar történeti szakirodalomban aligha van még egy olyan, a kora újkori magyar parasztsággal és kismemességgel foglalkozó mű, amelyben ennyi személynév és nevekhez kapcsolt konkrét adat található.

Ami a források és a forráshasználat kérdését illeti, a magyarországi helyzet jelentősen különbözik a centralizált államok – Anglia, Franciaország – forráshelyzetétől, többek között a statisztikailag értékelhető aláírási anyag tekintetében. Számátalan különböző helyről kellett összegyűjteni az adatokat, s az ott szokásos források itt gyakran hiányoznak vagy nem alkalmasak a vizsgálatra. A szerző hatalmas mennyiségű kéziratos és nyomtatott forrást – köztük sok szeriális jellegűt – használt, s a különböző típusú forrásokból nyert adatok többnyire ellenőrizik és kiegészítik egymást. Az idézett kéziratos források között vannak iskolaösszeírások, egyházlátogatási jegyzőkönyvek, bírósági iratok, paraszti zálogleve-

lek, adásvételi szerződések, adóslevelek, falubírói elszámolások, végrendeletek, nemességvizsgálati jegyzőkönyvek, boszorkányperek iratai és missziós jelentések. Közülük több történeti munkákban nem vagy csupán ritkán idézett. Hasonlóan változatos a nyomtatott források tipológiája: imakönyvek, nyomtatott források tipológiája: imakönyvek, ponyvanyomtatványok, prédikációk, önéletírások, színdarabok. Történeti munkában szokatlanul nagy számban használt fel a szerző szépirodalmi forrásokat, így többek között Bethlen Miklós, Misztótfalusi Kis Miklós, Cserei Mihály, Csokonai Vitéz Mihály, Gvadányi József, Kemény János, Mikes Kelemen, Kazinczy Ferenc és Teleki Mihály műveit. Minden forrástípus más-más forráskritikai problémát vet fel, s ezek megoldása általában sikeresnek mondható.

A gondosan válogatott szakirodalom egyaránt jelzi a friss nemzetközi eredmények ismeretét és a téma hazai kutatásának fellendülését. Míg tíz évvel ezelőtt két kézen megszámlálhatók voltak a témával kapcsolatos magyar szaktanulmányok, Tóth István György ma már több olyan munkára is hivatkozhat, melyek épp az ő kutatásai és publikációi ösztönzésére, illetőleg azokkal közel egy időben születtek. Ezáltal a friss magyarországi eredményeket beemeli a nemzetközi tudományos vérkeringésbe.

A könyv jelentőségét a történettudomány és a művelődéstörténet szempontjából abban látom, hogy árnyalt képet rajzol az írásbeliség magyarországi kialakulásáról és elterjedéséről, s pontos választ ad a kérdésre: milyen formában beszélhetünk a kora újkorban paraszti és nemesi írni-olvasni tudásról. A munka megvilágítja a könyv személyes olvasmánnyá válásának folyamatát és feltételrendszerét, s nyomatékosan felhívja a figyelmet az írásbeli és a szóbeli kultúra szoros együttélésére, kölcsönhatására. Jelzi azt is, hogy az írni-olvasni tudás csak a megfelelő társadalmi, gazdasági és kulturális környezettel együtt elégséges feltétel a szellemi mobilitás növeléséhez.

Ezen túlmenően a könyv fontos felismeréseket tartogat más diszciplínák, így mindenképp az irodalomtörténet számára, különös tekintettel az olvasó, az olvasás utóbbi évtizedekben bekövetkezett irodalomtudományi felértékelődésére. Egyrészt segíti az irodalmi szövegek körforgásának, a különböző társadalmi csoportok közötti mozgásának tanulmányozását. Másrészt valójában az

itt vázolt összefüggések azok, amelyek kijelölik a befogadástörténeti kutatások kereteit a kora újkori Magyarországon. A közölt eredmények nagymértékben hozzájárulnak a potenciális és a valóságos (rendszeres) olvasók elkülönítéséhez (Erich Schön, „Publikum und Roman im 18. Jahrhundert.“ = „*Öffentlichkeit*“ im 18. Jahrhundert. Hg. von Hans-Wolf Jäger. Göttingen, 1997, 295–326.), s óvatosságra intenek az olvasni tudás és az irodalmi művek hatása közti összefüggések megállapításában.

TÜSKÉS GÁBOR

Theorie der Romantik. Hrsg. von Herbert Uerlings. Philipp Reclam jun. Stuttgart 2000. 435.

A német koraromantika elméleti szövegeiből állított össze antológiát Herbert Uerlings, s ezt az antológiát 34 lapos bevezetővel, tizenhét lapos bibliográfiával s az alkotók bio-bibliográfiájával látta el. Vállalkozását jórészt avval látszik indokolni, hogy az újabb elméleti kutatások szívesen hivatkoznak a német romantika első hullámának alkotóira, az allegória rendkívüli módon megnőtt szerepének is ebben a fajta elméleti gondolkodásban lelhető meg forrása, továbbá: ez a korai német romantika (elsősorban Friedrich Schlegelnek és Novalisnak munkássága) olyan költészetelméleti fejtegetéseket tartalmaz, valamint olyan műfajelméleti-kritikai kérdéseket vet föl, amelyek a mai vitákban újjólag föl-fölmerülnek. Ekképpen a leglényegesebbnek tetsző, a legtöbbet hivatkozott szövegek közzététele, továbbá a megélenkült, elsősorban német nyelvterületről származó (kisebb mértékben angolszász) romantika-kutatások összegzése időszzerűnek mutatkozott. A kötet címe kettős értelemmel játszik el: egyrészt a romantikusok elméleti téziseire, értekezéseire lehetne gondolni, másrészt a romantikusokról kialakított tézisekre, értekezésekre. A bevezetés mindkét lehetőséget számba veszi, azonban a nagyobb hangsúly a korai romantikusok szövegeinek, álláspontjának értelmezésére vetődik. Méghozzá, kiemelve ugyan szintetizáló igényüket, tematikai csoportosítás révén tárgyalja a bevezetés szerzője a romantikus nézeteiket (és közli a szövegeket): bölcselet és vallás; költészet (azon belül poetológia, ironia, régebbi

költészet és népköltészet, mese); irodalomkritika, olvasás és hermeneutika; festészet és zene; történetbölcselet és politika. Az anyag rendkívüli bősége azonban nemcsak tematikailag korlátozza a bevezető és a jegyzetek készítőjét, hanem időbeliekre. Kifejezetten a korai romantikáról szól, azaz a jénai romantika nagy periódusáról, s csak annyiban tér ki más jelenségekre, amennyiben vagy az időbeli határokon belül elkészült műről, szerzőről van szó, vagy Uerlings úgy gondolja, hogy a nem egészen idetartozó szövegek és szerzők tanulmánya, tanulmányrészlete erősíti a kötet és azon belül a maga mondandóját. A magam részéről erősen vitathatónak gondolom Achim von Arnim és Jacob meg Wilhelm Grimm bevonását, hiszen például a népköltészet kérdésében erősen eltér véleményük a Schlegelektől. Ugyancsak kérdéses, teljesen idetartozhatónak mondhatjuk-e Hölderlint. Más kérdés, hogy a bevezető a romantikus elmélet rekonstruálásával a hiányérzet vagy a fölösnek vélt dolgozatok-fejtegetések vádjára is válaszolni látszik. A korai (német) romantika az abszolút könyv ideáját körvonalazza, csakhogy ilyen aligha létezik. Hiszen még a Biblia sem „zárt” mű a romantikusok számára. Ami létezik – írja Uerlings – az a romantikus műalkotások végtelen sora, melyből mindegyik úgy van megalkotva, mintha töredék lenne, egy elmélet egy darabja. Ehhez azt a méltán nevezetes schlegeli mondást illeszthetjük, hogy a romantika e feltételezés szerint állandóan levésben lévő, Uerlings az „Approximationsprinzipé”-t is kiemeli, a célhoz való szüntelen közeledés eszközét. A bevezető írója rámutat arra, hogy a korai romantika nemcsak a modernség mikro-korszakának kezdetén van jelen, hanem a posztmodernben és a dekonstrukcióban is. A romantika természetesen nem azonos a modernnel, de az újabb kritika által sűrűn idézett szövegek meglepően modernnek. S bár a bevezető kevésbé hangsúlyozza, mainapság szinte inflálódott a korai romantikusok (többféle) ironiafelfogása, ugyanakkor az újabb regényelméletek talán kevesebbet foglalkoznak a nem kevésbé fontos regényelméleti vitával, Friedrich Schlegel és Novalis Goethe-bírálatával, Friedrich Schlegel szerint van filozófiai regényünk (Jakobi), költői (Goethe), de hiányzik még egy romantikus regény. Ennek a hiánynak betöltésére törekedett Novalis. A kötet igen jó szolgálatot tesz mindazoknak, akik így

együtt akarják látni a német korai romantika legfontosabbnak tetsző elméleti szövegeit, s bepillantást szeretnének kapni egy népszerűen megfogalmazott, de határozott vonalvezetésű tanulmány révén az idevonatkozó álláspontokba.

FRIED ISTVÁN

James Chandler: *England in 1819: Literary Culture and the Case of Romantic Historicism*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 1998. 584.

Ami a romantika-kutatást illeti, bizony joggal tekintik amerikai egyetemi körökben az utóbbi évek egyik legnagyobb „durranásának” James Chandler *Anglia 1819-ben* című könyvét. A mű már pusztán terjedelmét tekintve is jelentékeny alkotásnak mondható. Hosszú könyvet írni persze, bár kétségkívül időt és kitartást igényel, önmagában véve nem túlságosan nehéz feladat. Mindezt dialektikus szellemben tenni viszont, váltott fókuszalással múlt és jelen (régmúlt és közelmúlt, „1819” és „1981”) között, az már igazi kihívás, s Chandler erre vállalkozik, méghozzá a historizmus témakörében: „Voltaképpen arra törekszem, hogy a historizmus kérdését ne csupán az 1819-es év Angliájának (*England in 1819*) irodalmi kultúrájában historizáljam, hanem – az 1990-es évek e későbbi pillanatából visszatekintve – abban az irodalomkritikai kultúrában is, amelyet magam az 1981-es év angoljának nevezek (*English in 1981*)” (33).

A könyv alaptézise, hogy a XX. század végének főbb irodalom- és kultúratudományi irányzatait meghatározó historizálási és kontextualizálási igény, a „Vissza a történelemhez!” jelszóval lezajlott fordulat, bár többnyire a romantika vélt „ahistorizmusának” és „kulturális univerzalizmusának” bírálatával párosult, lényegében akarva-akaratlanul is egy romantikus értelmezésmódot helyezett vissza jogaiba. Az amerikai újhistorizmus gyökerei Chandler szerint az angol romantikába nyúlnak vissza, így a romantikát és annak kritikai örökségét keményen bíráló újhistorista szerzők furcsa megvilágításba kerülnek, hiszen úgyszólván mindent historizáltak, csak magát a historizmust nem – ha ugyanis megtették volna, aligha lett volna okuk és lehe-

tőségük antiromantikus felhangú elméleti és történeti állásfoglalásokra.

Mindehhez hozzáfűzendő, hogy – hasonlóan Chandler első könyvéhez (*Wordsworth's Second Nature*, 1984) – ezt is az újhistorizmus fellegvárának tekinthető University of Chicago adta ki, s minthogy maga Chandler az angol-amerikain túl a francia és a német historista szakirodalomban is tekintélyes olvasottsággal bír, kritikája alighanem hatásosnak bizonyul majd az érintettek körében. A historizmus historizálása óhatatlanul kijelöli a historizmus határait is, s elképzelhető, hogy ennek nyomán csaknem két évtizedes fejezet zárul majd le az amerikai irodalomkritikában. Ezt látszik megelőlegezni az a – valljuk meg – korántsem lényegtelen tény is, hogy Chandler könyvéhez a historizmus nem kisebb képviselői adták nevüket és „logójukat”, mint Stephen Greenblatt, Marilyn Butler, Alan Liu, Fredric Jameson és Mary Poovey, pedig e szerzők némelyike (főként Greenblatt) akár személyes kritikaként is értékelheti a művet.

Ami Chandler nyílt elméleti elkötelezettségét, célkitűzését, s könyvének „kritikapolitikai” tétjeit illeti, két elejtett megjegyzésére szükséges utalni. Munkáját egyfelől folyamatos párbeszédnek szánja a romantika-kutatásban iskolateremtő újhistorista Jerome J. McGann *The Romantic Ideology* című alapművével (33), másfelől ama irodalomtörténeti vállalkozás folytatásának tekinti, amelynek feladásáról Paul de Man *Az olvasás allegóriáinak* előszavában számolt be (79). A könyv ily módon – ahogy Chandler fogalmaz – a kései de Mannal szembeni „hübrisz” eredményeként is felfogható, amikor a romantika történetének mint a modern történetírás történetének megírására tesz kísérletet. (Chandler és de Man történetírói munkásságának látványos különbsége e ponton jól mutatja, hogy a „historizmus historizálása”-szerű tautologikus struktúrák vagy teljességgel megbénítják, vagy már-már gyanúsán termelékennyé teszik a bennük rejlő reflexiók mozgást.)

Chandler könyve hagyományos szerkezetű, könnyen áttekinthető. Első felének cizellált elméleti fejtegetése és történeti vázlata terjedelmes „prolegomenonként” szolgál a kötet második felében található egyedi „esetek” tanulmányozásához. A könyv egésze ennyiben hangsúlyozott tudatossággal a fókuszában álló problémát ké-

pezi le: azt a viszonyt, amely napjaink bevett történeti diskurzusaiban a „történelmi szituáció” vagy „történelmi korszak” normatív kategóriája, valamint az azt példázni és árnyalni hivatott „ese-tek” között áll fenn.

A könyv első részét a brit romantika talán legmozgalmasabb évének tekinthető 1819 irodalmi és politikai fejleményeinek vázlatos feltérképezésével kezdi a szerző, majd párhuzamot vonva a közelmúlt historizáló tendenciáival, „1981”-et (a mai historizmus színrelépésének jelképes dátumát) mint „1819” egyfajta ismétlését mutatja be. 1819 meglehetősen „sűrű” év Anglia történetében: számos remekművet hozó *annus mirabilis* az irodalomban, de lidércnyomásos *annus terribilis* a politika terén. A tömeges amerikai kivándorlások össztársadalmi traumája, valamint az Újvilággal szembeni kényszeres önmeghatározási és öngazolási kísérletek metsző kíméletlenséggel állították előtérbe a nemzeti önreprezentáció problémáját. Ezzel egyidejűleg angliaszerte mind erősebb ellenérzést keltettek a reprezentáció egy másik formájában, a parlamentáris képviselőletben tapasztalható hiányosságok és viszásságok. A napóleoni háborúk végetértével kiújult reformmozgalmak keretében emberek ezrei vonultak az utcára, s a politikai forrongások fokozódó turbulenciája 1819-ben páratlan atrocitáshoz vezetett: augusztus 16-án a manchesteri St. Peter's Field-en összegyűlt, békésen tüntető hatvanezres tömeget példátlan kegyetlenséggel verték szét a helyben állomásozó rendőri és katonai erők. A hatóságoknak a fegyvertelen sokaságon aratott szégyenletes „diadalát” a korabeli sajtó gúnyosan „Peterloo” névre keresztelte el, s 1819-et a mai történészek is legtöbbször egyszerűen „Peterloo” éveként említik. Az év politikai fejleményei közül „Peterloo” már csak azért is kiemelkedik, mert ez a trauma, írja Chandler, lényegi „átalakulást jelez a modern irodalmi és politikai reprezentáció gyakorlatában” (18). A nemzeti és a parlamenti reprezentáció kérdéséhez, továbbá az ezek elégtelensége nyomán támadt politikai konfliktusokhoz szorosan kapcsolódott a reprezentáció egy másik módozata, a sajtó, mind folyóiratok, mind könyvek formájában. A szó legátfogóbb értelmében vett „irodalmi” kultúra maga is kivette részét a társadalom politikai arculatának és történelmi eseményeinek alakításából. Nem másodlagos, kommentátori funkciót töltött be

tehát, hanem az események egyik kiemelt színtereként működött. Pontosabban, maga a kommentár, az interpretáció jelentkezett történelemformáló erőként. Számos, korábban nem írásban politizáló személy éppen ezért fordult az íráshoz; számukra ugyanis, ahogy Chandler fogalmaz, a szövegvilág, az „irodalom” volt az a hely, ahol a dolgok történtek: „this is where (in every sense) the action was” (46).

Az 1819-es év Angliájának irodalmi kultúrája tehát messzemenően politikai kultúra, s Chandler szerint egyszerre tanúsodik történelmi és textuális tudatosságról, amennyiben a szövegek nem egyszerűen valamely rajtuk kívüli eső „történelmi helyzet” passzív leképeződéseként, hanem maguk is a történelmi folyamatok aktív résztvevőiként jelennek meg. A szerző ennek megfelelően siet megjegyezni, hogy elemzése során a művek mindkét aspektusára hangsúlyt fektet: dokumentum-jellegükre éppúgy, mint műként betöltött funkciójukra. Az előbbi, állítja Chandler, többnyire bizonyos „szoros olvasók”, míg az utóbbit egyes „historisták” hagyták figyelmen kívül. E ponton szembeötlő hiányossága Chandler fejtegetésének, hogy elfelejti: bizonyos „szoros olvasók” pontosan valami efféle kettősségre összepontosítottak, valahányszor a szövegek konstatív és performatív működés módjának szétválását és produktív egymásra hatását állították elemzésük középpontjába. Nos, Chandler szintén komoly figyelmet fordít e kettős funkcióra, sőt helyenként maga is használja a „performatív öntudat (*performative self-consciousness*)” kifejezést, ez az érvelés szempontjából jelentős téteket hordozó fogalom azonban sajnálatosan átgondolatlan és ellentmondásos marad. De erről majd később.

Egyelőre lássuk, mit is hozott 1819 az irodalomban. Ez évben tetőzik Scott történelmi regényeinek népszerűsége (a *The Heart of Mid-Lothian* és a *The Bride of Lammermoor* révén); ebben az esztendőben írja meg Byron a „Tavi iskola” növekvő konzervativizmusán élcelődve, gyilkos szarkazmussal a *Don Juan* „Ajánlását” és első két énekét; erre az időszakra esnek Keats legmaradandóbb alkotásai (mindenekelőtt a két töredékben maradt *Hyperion*-vers, az ódák, valamint néhány hosszabb költemény mellett a kései szonettek); s nem utolsósorban ekkor keletkeznek Shelley itáliai remekai: a *Megszabadított Prométheusz*, a *Cenciek*, az *anarchia álarca*, a *III. Peter Bell*, az

Óda a nyugati szélhez, de ekkor születik a jelen könyv címét adó szonett, az *England in 1819* is (bár magát a címet Mary Shelley adta a versnek 1839-ben). Ha az iménti szerzőkhöz még Washington Irvinget is hozzávesszük, akinek *Sketch-Book*-ja szintén ekkor látott napvilágot, benne az Amerika–Anglia ellentét csillapításán fáradozó esszével („English Writers on America”), akkor előttünk is áll az az öt szerző és az a néhány mű, akikkel és amelyekkel Chandler a könyv második felében foglalkozik. Illetve van még valaki, egy költő, drámaíró, biográfus, publicista és igazi „katalizátor”-figura, a szatírái folytán ország-szerzte ismert Thomas Moore, aki az év folyamán minden fontos helyen ott volt, ilyen vagy olyan formában az összes fenti szerzővel kapcsolatba került, s így az egyes esettanulmányokat Chandler az ő alakján keresztül futtathatja át egymásba.

Chandler fejtegetéseiben a brit romantika a történeti vizsgálódás tárgyából az elemzés elméleti keretévé avanszál. A tárgyalt romantikusok (Scott, Byron, Keats, Irving és Shelley) nem pusztán abban hasonlítanak egymásra, hogy tudatos történelmi képük van saját „eset-voltukról” és kazuisztikáikról, hanem abban is, hogy kísérletesen előrevetítik a historizálásukra irányuló késő huszadik századi törekvéseket. Az elemzés egyfelől a jelenkori „szituacionizmus” történeti szituálására tesz kísérletet, vázolja tehát a „történelmi helyzet” fogalmának fokozatos térnyerését a történettudományokban, másfelől az „eset [case]” (továbbá az „anekdota” és a „példa”) szerepét vizsgálja, illetve az „esettan”, a kazuisztika alakulását, nem feledkezve meg a latin *cadere* („esni”) egész szóbokráról sem (*case, cause, causality, casuistry*; vagy a németben: *fallen, Fall, Unfall, Zufall, Zufälligkeit* stb.).

Abban, hogy az 1770–1830-ra eső időszakban a nyugati civilizáció mélyreható átalakuláson ment keresztül, nincs vita a jelenkori historiográfia legkülönbözőbb képviselői között. Michel Foucault, Paul Veyne, Michel de Certeau, Hayden White, Benedict Anderson, Dominick LaCapra, Reinhard Koselleck vagy Hans Blumenberg – hogy csak a legismertebb szerzőket említsük – egyaránt nagyarányú változásokat lokalizálnak ebben a periódusban, a tekintetben azonban már kevésbé egységesek a vélemények, hogy miben is áll ez a váltás (101). Még kevésbé tisztázott, a fenti szerzők figyelemreméltó módszertani reflexiói

ellenére sem, hogy a kronológiai szakaszolás különböző szintjei (század, év, hónap, nap stb.) mint „korszakok” miképpen viszonyulnak a velük egy szinten található periódusokhoz, illetve az alattuk és felettük álló (kisebb és nagyobb) egységekhez. Milyen viszonyban áll „1819” a romantikával? Mi történik, amikor egy nagyobb történeti vagy kulturális egységet valamely reprezentatívnak ítélt kisebb egységgel példázunk, mely maga is további egységekre bontható? S mi a státusa a történeti korszakoknak vagy a lokális kultúráknak, ha pusztán egyedi példák vagy esetek sokaságából állnak össze? Mit jelent „elhelyezni” egy szöveget valamely történelmi korban és kulturális térben? Mit teszünk, amikor „datálunk” egy művet? Chandlert ezek a kérdések foglalkoztatják, amikor arra a szakadékos mozgásra összepontosít, amit ő „a dátum logikájának” nevez. 1819 „naptára”, érvel Chandler, fokozott figyelmet irányít erre a logikára: „Amiként a romantika korán belül az 1789-es vagy az 1819-es év, úgy ezek a napok is vagy egy magasabb szintű korszak rendbe állított elemeinek, vagy alacsonyabb szintű időegységek klasszifikációs kategóriájának tekinthetők” (20).

„A dátum logikájának” megvilágításában Chandler elsősorban Claude Lévi-Strauss antropológiájának koncepciójára és terminusaira támaszkodik, s az ezredvég historiográfiai elméleteit – meggyőző perspektívából – Sartre és Lévi-Strauss hatvanas években lejártszódtott módszertani vitája felől contextualizálja. Tudvalevő, hogy a kulturális antropológiát Lévi-Strauss a történetírás és az néprajz ötvözeteként gondolta el, az azonban már kevésbé ismeretes, hogy a történeti vizsgálódásról vallott nézeteit Sartre „progresszív-regresszív módszerével” szemben fogalmazta meg. Sartre és Lévi-Strauss nézetkülönbsége egész röviden abban állt, hogy míg Sartre módszerében a múlt tanulmányozása volt hivatott megalapozni a jövőre irányuló döntések helyénvalóságát, addig Lévi-Strauss szerint a „történetész kódja” historizálja (önkéntesen, elfogultan) a talált kulturális anyagot, ezért az ebből előálló narratíva aligha tekinthető a jövő legitím megalapozásának. Lévi-Strauss lényegében a *sens d'histoire* sartre-i eszméjét utasította el. Számára a történelem inkább „egyenlőtlenül fejlődő nemzeti narratívák és temporalitások kapcsolatainak periodizációs kódolása” (100), mintsem feltárható és fenntartható értelemegész. Lévi-Strauss kulturális antropoló-

giája az „egyenlőtlen fejlődés” koncepciója révén a skót felvilágosodás történelemfelfogására épül, azaz egy kettős temporalitásra (127), hiszen e szerint az elgondolás szerint egyfelől minden kultúra egyidejűleg létezik egyazon kalendáriumi időben, másfelől azonban a kultúrák egy elvont, ideális időtengelyen eltérő fejlődési szinten állnak. Ilyen értelemben a távoli vidékekre utazó antropológus egyfajta időutazásban vesz részt, s a különféle kultúrák vizsgálatakor más és más korokban jár. Bár Chandler ezt a felfogást az abszolút szellem kibontakozásának hegeli víziójával állítja szembe (mely a kalendáriumi időtengelyen is fejlődést tételez), nem véve észre, hogy az idealista fejlődéselv már magában a kétféle idő megkülönböztetésében jelen van, a kulturális antropológia fogalmának effajta értelmezése ezzel együtt is elgondolkodtató, pontosan az idealizmussal való összefüggése miatt.

Sartre és Lévi-Strauss vitája visszavezet ketjük közös hivatkozási alapjához és kiindulópontjához, Karl Marx *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája* című munkájának híres megálapításához, miszerint „Az emberek maguk csinálják történelmüket, de nem szabadon, nem maguk választotta, hanem közvetlenül készen talált, adott és örökölt körülmények között”. Marx elemzése a determináció, a cselekvőképesség (*agency*), a motiváció, a történelmi kontextus problematizálásával a mai historista diskurzusokat is meghatározza. Chandler szerint a „historizmus a cselekvőképesség kérdését veti fel a »történelmi helyzet« fogalmával összefüggésben, s olyan cselekmény-elbeszéléseket alkalmaz, amelyekben a motiváció egy térben és időben konkretizált társadalmi »színtérnek« tulajdonítható” (37). Chandler nemcsak arra mutat rá, hogy Kenneth Burke *A Grammar of Motives* című könyvében miként vitte tovább a determináció elemzését (164–5.), hanem arra is, hogy a determináció miként lesz „túldetermináció” (Althusser) olyan szerzőknél, mint William Hazlitt vagy P. B. Shelley.

Ahogy a könyv címe is jelzi, Shelley kiemelt szerepet kap Chandler érvelésében, s ezt tükrözi a kötetet keretező két elemzés is: a címadó szonett és a híres óda páratlanul alapos értelmezése. Ezekben a romantika történelmi és textuális tudatoságát, az értelmezés történelemformáló erejének felismerését, a kazuisztikus gondolkodás radi-

kális önfelfüggesztését, azaz egyfajta „performatív öntudat” nyomait igyekszik kimutatni a szerző. Shelley „a romantikus historizmus legbonyolultabb eseteként” jelenik meg (489), korántsem indokolatlanul. Az *Óda a nyugati szélhez* tropológiai rendszerének, intratextuális és intertextuális utalásainak, belső ismétléseinek és versszerkezetének elemzése során összegzi újra Chandler azt a tézist, amelynek bizonyítására eddigi olvasatai is irányultak, nevezetesen, hogy az efféle szövegek tudatában vannak saját textuális munkájuk történelmi performativitásának, s a „hiányzó ok” (Althusser) logikája szerint maguk teremtik meg azt a „korszellemet”, amelynek befolyását önnön eredetükként ünneplik. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ez a körkörös struktúra nemcsak felszabadító, de bénító is lehet, születésekor fertőzve meg azt a „politikai hitet” (553), amely mellett Chandler elkötelezni látszik magát. A Lukács György hegeliánus terminológiájára emlékeztető „performatív öntudat” könnyen az abszolút tudás „romantikus ideológiájává” válhat, amennyiben egyetlen totalitásban kísérel meg összefogni két olyan szövegműködési módot (nevezzük ezeket akár dokumentumszerűnek és műszerűnek, akár konstatívna és performatívna), amelyek széttartását a „hübrisszel” elutasított retorikai olvasás sosem szűnt meg hangsúlyozni. Ezért bár egyetérthetünk azzal az általános vélekedéssel, miszerint Chandler „korszakos” művet írt, egyet kell értenünk azzal a professzorral is, aki a könyvet eképp kommentálta: „bár üdvözlendő, hogy Chandler végre elmozdul McGann álláspontjáról, valójában azonban arra a pontra visz vissza bennünket, amelyet de Man már javában vizsgált, még mielőtt az újhistorista kitérőre sor került volna”.

FOGARASI GYÖRGY

A. S. Puškins Werk und Wirkung. Beiträge zu einer Göttinger Ringvorlesung. Hrsg. von Reinhard Lauer und Alexander Graf. Wiesbaden 2000. Harrasowitz Verlag, 204.

A göttingi Georg-August Egyetem Szláv Filológiai Szemináriuma hagyományaihoz méltón emlékezett meg Puskin születésének bicentenáriumaáról. A Schlözer munkássága óta szlavisztikai kutatóközpontként funkcionáló szeminárium

olyan, a szlavisztikát tanuló hallgatók számára szervezett előadásorozatban méltatta az orosz költő jelentőségét, amely e kötet címéhez híven egyfelől az életmű különféle aspektusból történő szemléletéhez, másfelől hatástörténetéhez szolgáltató új kutatásokon alapuló szempontokat. A kötet érdekességét növeli, hogy valamennyi előadó-szövegközlő német egyetemeken tevékenykedik, illetőleg az, hogy valamennyi tanulmány az orosz irodalom alakulástörténetén belül marad. Így a német irodalomtörténeti örökség az orosz irodalomelmélet és kritikátörténet problémakörével kezd rendkívül termékeny dialógusba. Olyaténképpen, hogy az első megközelítésben „külső”-nek tetsző elemző eljárásokról hamar kitészik, hogy „belső”-vé válhatnak. Ez egyben a rendkívül rétegzett és gazdag német szlavisztika dicsérete; így például a Puskin műveinek kritikai kiadásában (összes műveiben) alkalmazott szövegközlési módszerhez és annak esetleges buktatóihoz is érdemben képes hozzászólni a göttingai Werner Leffeldt; vagy a naturális iskola, majd a mimetikus esztétika lehetőségeit leszüktő Csemisevszkij-kortársak Puskin- és Gogol-képét (illetőleg: Puskin versus Gogol értelmezését) az orosz kritikátörténet alapján elemzi a szintén göttingai Alexander Graf. Nem kevésbé érdekes az orosz formalisták és egy pszichológizáló irodalmi elgondolás alapján Puskin szituációját rekonstruáló értekezés a göttingai Reinhard Lauer tollából, amely emlékeztetve P. Schaffer színművére és az *Amadeus* című filmre a „mozartság” és „salieriség” között töprengő művész kettős önarcképét, ez önarcképek „megismételt tükrözéseit” (ez Goethe szava) prezentálja, a Puskin-egyfelvonásos, a *Mozart és Salieri* művész-létre vonatkozó gondolatmenetét követve. Ulrike Jekutsch Greifswaldból történetírás és történeti dráma egybeeséseit és konfliktusait mutatja be a *Borisz Godunov*ról szólva, részint a hivatalos-hivatásos historiográfia ’zavaros idők’ felfogását hozva példának, részint Puskin Borisz-képének szöveg alapján történő elemzését végezve el. Ezen keresztül sikerül a szerzőnek érzékeltetni, miképpen formálja meg a drámaíró a maga különképét történelemfelfogásról és történelemalakulásról. A hamburgi Wolf Schmid

Puskin narratológiájával foglalkozik, amelynek tárgyát a perspektívatantban és a szüzsétanban (Perspektivologie–Sujetologie) jelöli meg. Az első a kommunikációs folyamatban, a narratív instanciák, ezek hangjainak és a perspektívának vizsgálatában érdekelt, az utóbbi az elbeszélő történet keletkezését, valamint azt mutatja be, miképpen válik a történet átalakulása szöveggé. Ezért ezúttal az alábbi kérdésekre válaszol a dolgozat: mely narratív eljárásokkal élt Puskin; miféle narratív lehetőségeket használt (ki), és melyek iránt mutatott alig érdeklődést? A würzburgi Andreas Ebbinghaus arról gondolkodik, mit jelentett Puskin számára a „nemzeti irodalom” fogalma; annak orosz létrejötte hogyan kapcsolódik Puskin munkásságához? (Egyébként Németh László Puskinban „irodalomalapító”-t értékelt.) A Puskin-életmű kanonizálódásának állomásairól olvasunk a hamburgi Thomas M. Martinnál, aki Annyenkov 1855-ös Puskin-biográfijának születésével és tendenciájával ismertet meg, hogy a frankfurti Andreas Meyer-Fraatz már a hagyományos Puskin-felfogás dekonstrukciójáról számoljon be *Demythisierung durch Remythisierung* című értekezésével, amelyben A. G. Bitov Puskin-esszéinek, műveinek legendafoszlato-legendá (anti-legendá)-konstruáló vonásaira figyelmeztet. A göttingai Peter Scherber a szlovén romantika poétájának, France Prešerennek kanonizációs processzusát kíséri nyomon, XIX. századi anyagra támaszkodva, egyúttal sugallva, hogy a nemzeti költő ideája a romantikában születik meg, ám majd egy pozitivistá, pozitívizmusba hajló szemlélet teremti meg a szükséges feltételeket a teljes érvényű kanonizációhoz, s ez természetszerűleg függ össze az irodalom(történet) intézményesedésével.

A kurta ismertetőből kitetszhet: tartalmas kötettel ajándékozta meg a nemzetközi szlavisztikát a német irodalomtudomány. Mindegyik értekezésben akad a szűkebben vett tárgyon túlmutató gondolat, elméleti szempont, így ajánlható azoknak is, akik éppen Puskinnal kevésbé, de a nemzeti költő problémakörével annál inkább foglalkoznak.

FRIED ISTVÁN

Kiss Endre: *A negatív univerzalizmus filozófiája és irodalma – Intellektuális monográfia Hermann Brochról*. Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, Veszprém, 1999. 200.

A kötethez csatolt retrospektív bibliográfia tanúsága szerint három évtizedes intenzív stúdium során került a szerző egyre közelebb az osztrák-német irodalom e kiemelkedő jelentőségű írója-filozófusa gondolatvilágához. A filológusi hűség e példája annál figyelemreméltóbb, mivel Broch fő művei, az *Alvajárók* és a *Vergilius halála* magyarul is hozzáférhető kötetei, a szegedi egyetem 1996. évi nemzetközi tudományos szimpóziuma ellenére Boch – különös módon – mind a mai napig nem foglalta el Canetti, Kafka és Musil mellett azt a helyet a magyar közgondolkodásban, sőt még a hazai germanisztikai disciplinában sem, amely pedig megilletné. A német nyelvterületen azonban folyamatos a huszadik századi történetfilozófiában is visszfénylő katasztrófák zseniális értelmezőjével folytatott discursus. Elég Paul Michael Lützeler, Michail Kessler, Gisela Roethke, Robert Weigel monográfiáira utalnunk csak a legutóbbi évtizedből, vagy akár arra a nagysikerű estre, amely során 2001. június 20-án, az író halálának 50. évfordulóján, a marbach-i Deutsches Literaturarchivban találkozott egy nagyszámú és fogékony közönség Hermann Broch életművének a mát is megszólító üzenetével.

Kiss Endre, a német nyelven sorjázó életrajzi és interpretációs monográfiák kitűnő ismerője, a Broch-kutatás jelenlegi fázisában, saját eddigi, kiterjedt elemzéseire építve új típusú megközelítésre, egy *intellektuális monográfia* megírására vállalkozott. (E mű egyúttal akadémiai doktori disszertációja felismeréseit is tartalmazza.) „Hermann Brochnak a modernség, a polihisztorikus regény, az értékekre alapozott történet szemlélet, a huszadik századi történelem és a negatív univerzalizmus folyamatait kivételes komplexitással feldolgozó életműve értelmezését négyzeres fogalmi keretbe” helyezte a szerző. Ezek a racionalitás-tipológia, Bécs és Berlin centripetális és egyúttal divergáló kultúrszférájának intellektuális-politikai problematikája, a bécsi impresszionizmus és az európai modernség három hullámának rekonstrukciója.

A szerző – filozófus lévén – erőteljesen vonzódik a fogalmi megjelölések, a „fogalmi keretek”

alkalmazásához, s ez a metodika nem könnyíti meg a tradicionális irodalomtörténeti nyelvezet-höz szokott olvasó számára a hermeneutikai megközelítést. Feloldás vagy behatóbb magyarázat nélkül maradnak ily módon olyan terminusok, mint pl. a „historista racionalizáció és prezentista racionalitás”, a „pozitivistista prezentizmus”, a „részlegesített mimézis”, a „relativista impresszionizmus”, az „immanentista irodalom szemlélet”, az „izomorfia-viszony”, a „krizeologikus korszak”, az „unverzalizmus holisztikus terei”, a „lukácsi sztálini-posztstálini szellemiségű realizmuselmélet antitomodernista ressentimentje” stb.

Ha azonban az olvasó akklimatizálódott, azaz beleélté magát e sajátos fogalmi nyelvezet világába, feltárulnak előtte a broch-i világkép izgalmas távlatai. Sőt, a kor és a közép-európai nagyrégió szellemi hullámszásának széles övezetei is, amelyekben csupán egyik, noha ezúttal központi vonatkozású szubsztancia maga a hermann-broch-i mű.

Broch műveinek alapélménye az „értékek szétesése”, egy új világállapot körvonalazódása. Ehhez adott döntő lökést az első világháború, amely az anyagi és a szellemi világban többé helyre nem hozható pusztítást végzett. Az „értékek széthullása” azonban már korábban elkezdődött. Ennek első nagyhatású felismerését és megfogalmazását Nietzsche végezte el. Szelleme bevilágítja visszamenőleg és előre is a szerző által három „makrohullámban” leírt övezeteket: az individuum kultuszának teremtő-romboló fázisát, majd a magát a művészi ábrázolás középpontjába állító önistenülés narcisztikus világát, és végül az avantgarde dekonstruktív-konstruktív radikalizmusa periódusát. Broch az első hullámból szívta fel élményeit, amelyeket a második hullám kibontakozása idején kényszerült szembesíteni a „klasszikus modernségre” (lényegében a szimbolizmusra) épülő világképével, s végül beérte elrendezésre törő eszmélkedését az avantgárd anarchizmusa. Ily módon Broch kiterjedt pályáján az ő „homo chaotica” személyiségében – sajátos fénytörésben – szemlélhető mindama jelenség, ami Musil „homo ideologicusa” és Kafka elvarázsolts figurái közvetítenek.

Broch mélyen megélté az értékek széteséséből eredő „új magányosságot”, a „magányba való visszavetettséget”. De vajon milyen értékek „összeomlásától” (Max Scheler terminusa) szenvedett a filozófus író? Erre a monográfiában csak igen

közvetetten kapunk választ. Nem történik utalás a max-weber-i klasszikus polgárság-ideálra; a thomas-mann-i Bildungsbürgertum eszményképeire mint a „negatív univerzalizmus” ellentett ideáljára szkeptikusan tekint a szerző. Valószínűleg jogosultan, hiszen a lezajlott katalizmak során az egykor-volt polgári világ visszavonhatatlanul eltűnt, a totalitarisztikus rendszerek szorításából kiszabaduló „demokráciák” egy új típusú univerzalizmus hálójában csak nagyon közvetetten jeleníthetik meg az egykor volt polgári értékeket. Világosabb képet nyerünk, ha Broch „szellemi atyja”, a kultúrfilozófus Max Scheler értékrepresentáló idoljára tekintünk.

Ezt a képletet a monográfus érzékletesen leírja: „Scheler történetfilozófiai modelljében – úgy mond – a középkort az értékek hierarchiája szabályozta, amely mindenkinek kijelölte a maga szerves és természetes helyét...az emberi élet »örök rendje« leszállt a földre...A társadalom mint zárt rendszer az értékeknek egy zárt rendszerét hordozta.” A szerző érzékeli e világkép-műta antimodernitását, de csak nagyon áttelesen utal a korban hasonló „rend-filozófiák” veszedelmes közelségére.

Lényeges kérdéssé válik ezen a ponton a „szétessétség”, az „összeomlás” szuggesztívójával történő szembesülés broch-i attitűdjének leírása és következőleg az értelmező monográfus pozíciója. Broch idealista-irracionalis világképéhez szerencsésen társul az a metaforikus nyelvezet, amelynek eszmei auráját a „Dämmerzustand” fogalmisága jelöli. A szerző szerint az ún. *derengési állapot* a maga „tudatos és tudattalan” pszichikai állapot közötti létformájával a „negatív univerzalizmus” emberének természetes létformája, amit Broch többek közt az „alvajárás” átfogó metaforájával artikulál. Broch ugyanakkor soha nem adta fel az összefoglaló világmagyarázat igényét, mindig is egy Egész megalkotására törekedett, „vagy éppen a negativitásban, az önmaga hiányában negatívan létező Egész megjelenését ábrázolta, azaz univerzalizálta”. A maga hiánymivoltában szervesnek tétélezett univerzum azonban folyamatosan romboló erők küzdelmének volt (és van) alávetve. A monográfus szerző a szerves Nagy Egész erőzójának (Zerfall, Umsturz) ezt a játékát „az egyes alrendszerek egymással vívott könyörtelen harcában” látja. Az „alrendszerek” konzervatív nyelvi, szótári meg-

felelése azonban nem más, mint a különböző osztályérdekeltségek fogalma.

És éppen ez a fogalmiság az, amelyet a szerző nem tud akceptálni. Scheler, az „összeomlás” ideológusa, egyúttal az ellenállást bénító kultúrfilozófia Heidegger mellett legjelentékenyebb huszadik századi képviselője még megengedhette magának, hogy közérthetően fejezze ki magát: „az emberi szív örök rendjének a polgári, kapitalista szellem által kikényszerített összeomlásáról” beszélt. E titok kimondásának ma már nincs meg a lehetősége. Kiss Endre meg is rója Schelert, amiért ő „értetlen minden átértékelő filozófia iránt”. Az „átértékelés” abban állhatott volna Scheler számára is, hogy belássa: „...az új magányosság...a huszadik század egész történelme ellenére *nem politikai probléma*”, ahogy a magányosság megszüntetése sem. „A magányba (egy másik idióma szerint: az elidegenedtségbe – I. L.) való „visszaautaltság, visszavettség” nem szociológiai vagy társadalmi probléma, azaz semmilyen közvetlen vetületben nem függ a társadalmi helyzetétől” – írja a szerző. Ezért „egyetlen társadalmi tevékenységnek sem lehet feladata (az »új magányosság«) megváltoztatása”, hiszen „a magányba való visszavettség mindent átható létállapot.”

E radikális konklúziót annak ellenére vonja le a monográfus, hogy „érdeklődését az elérhető legkomplexebb elemzéseken alapuló *történeti* rekonstrukció irányítja”, s e rekonstrukció egyik legfontosabb eleme az *értelemadás*, amely a történelmi tapasztalatok komolyan vétele nélkül aligha lehetséges. Ezen a ponton azonban a meggyőző argumentáció – egy másik létszemlélet pozíciójáról nézve – elmarad, a tétélezés absztrakttá válik. A szerző afirmatív módon igenli a Zerfall „negatív univerzalizmusát”, s noha jól tudja, hogy monográfiájának hőse „egy pillanatra sem tud elszakadni értékvesztett állapota tragikumának érzésétől”, ő maga az általa aposztrofált posztmodernhez hasonlóan „az értékek szétesésének helyzetét” nem „egzisztenciális és közösségi tragédiaként” éli meg, s így érthetően nem igényli egy „pozitív univerzalizmus” rekonstrukcióját sem. Ily módon a monográfia korunk jellegzetes, mondhatni uralkodó humán értelmiségi magatartásának értékes dokumentuma.

Entre Esthétisme et Avant-Gardes. Textes réunis par Judit Karafiáth et György Tverdota. Universitas Kiadó, Budapest, 2000. 202.

Az MTA Irodalomtudományi Intézetének és az ELTE Egyetemi Központjának közös munkája számos érdekes konferenciát eredményezett már, melyek mind érintették valamiképpen a köztesség, a közvetítés sokszínű problematikáját. Az azonosságok és az eltérések keresésének interpretatív eljárása, adott esetben kultúrák, nyelvek és/vagy irodalomtörténeti korszakok összehasonlítása természetesen már a szervezés intézmény- és kultúrák közti jellegéből is adódik. A köztesség problémájának újabb és újabb összefüggésekben való felvetése azonban olyasmint eredményez, ami felhasználja ezeket az intézményes adottságokat, de ugyanakkor messze túlmutat rajtuk.

A jelen kötet, mely az 1998 novemberében megrendezett konferencia anyagát tartalmazza, tudatosan és hangsúlyosan ezt a problémát állítja a figyelem középpontjába. A cím egyfajta narratív hídstruktúrát sugall, ami az összefoglaló irodalomtörténeti korszakleírás talán legklasszikusabb formája: a romantika és a modernitás partjait összekötő nagy stílustörténeti híd, mely a XIX. század utolsó és a XX. század első évtizedeinek tarkán örvénylő irányzatai fölött ível, az esztétizmus és az avantgárd két pillérén nyugszik. A metafora e fogalmak szilárdságát, jól definiáltságát sugallja, ám csalóka biztonságérzetünket már az előszó semmivé foszlítja, a hangsúlyt a *közöttre*, az átmenetiségre helyezve. Fogalmainkat minden megszólalás újraértelmezi, folyamatosan alakítja, s a törések és folyamatosságok játéka által alkotott híd valóban sokkal inkább szivárványra emlékeztet (ahogy az előszóban olvashatjuk), mint valamiféle masszív kőépítményre.

Az első három tanulmány ennek megfelelően az esztétizmus fogalmát „belülről”, egy-egy lényeges elemére koncentrálna vizsgálja. Abban a történetben, mely az esztétizmus felől az avantgárd irányzatai felé vezető utat a századok „természetes” dinamikájához kapcsolva írja le, a kétpólusú fejlődéselvi összehasonlítás az avantgárdnak juttatja a születés, az erő, az újdonság és a haladás metaforáit, az esztétizmushoz pedig a lehajlás illetve (akár) a hanyatlás, a gyengeség, az ismétlés

és a reakció képeit társítja. Alain Roger tanulmánya az esztétizmus szó felbukkanásának történeti körülményeitől elindulva e klasszikus és leegyszerűsítő szembeállítás cáfolatához jut el, kiemelve, hogy az esztétikum abszolutizálása a művészetben egyrészt a morális megközelítés elutasításával, erkölcsi közönnyel, másrészt – különösen Franciaországban – egyfajta antinaturalizmussal párosul, mely a gyakorlatban a természetből illetve a dolgoktól való távolságtartásként jelentkezik. Ezáltal a művészi megközelítés korábban ismeretlen mértékű függetlenséghez jut, s irrelevánsnak tekintve a politikai vagy erkölcsi igényeket, lényegében épp eme alapvető tagadás segítségével válhatott sokszor „forradalmivá”. Yvonne Goga Proust képeit és művészfiguráit elemezve keresi a választ arra a kérdésre, hogy Proust művészete a dekadencia vagy az avantgárd irányzatok felé hajlik-e inkább, Magyar Miklós pedig Gide őszinteség-fogalmon alapuló moráljának problémáját állítja a realista és a textuális regény közötti átmenet összefüggésrendszerébe.

Maár Judit és Dina Mantchéva előadásai a dramaturgia területén folytatják a vizsgáldást. Maár Judit Mallarmé és Jarry színházelméleti elképzeléseit összehasonlítva az esztétizmus és az avantgárd közös határait próbálja felderíteni. Elemzését az teszi különösen érdekessé, hogy végig szem előtt tartja a két dramaturgia közös pontjait is. Az alapvető különbségek akkor válnak láthatóvá, ha a darab (mely az emberi beszéden innen maradhat, illetve túl is léphet azon) színrevitelének aktusát szemiotikai kérdésnek tekintjük. A kimondhatatlan meghódítására tett kísérlet, melynek még eszközei is szinte azonosak sokszor, Mallarmé esetében az abszolút idea esztétikáját eredményezi, míg Jarry számára a szerző és a közönség közötti, mindig megújuló (inter)akcióként felfogott darab az egyértelmű jelentés tagadása; a némaság illetve „fehér zaj” pedig nem az egyetlen abszolút valóságra utal, hanem arra, hogy az egyetlen realitás épp a valóság hiánya.

Christine Lombez, Patrick Quillier és Pór Péter írásai valamennyien érintik a fordítás kapcsán felmerülő köztesség kérdését. Quillier azonban, témájául Pessoa művészetét választva a közönséget illetve az ennek mű-kódése, művé válása során létrejövő különös vibrálást az egész élet-

műre kiterjedő, átfogó poétikai szervezőelvként mutatja be.

A XIX. század második felében a költői nyelv forradalmán kívül (mely magának a 'költőiségnek' az újraértelmezését is maga után vonta), azzal szoros összefüggésben átalakult az individuuum képzete is, amit természetesen a tudományos gondolkodásban lezajlott alapvető változások is befolyásoltak, olvassuk Manuela Delia Sučiu Rimbaud-ról szóló tanulmányának elején. Az immár viszonyok hálójaként felfogott világban a megfigyelés csak úgy képzelhető el, ha a megfigyelő saját szubjektumán belül is végbemegy az említett folyamat, s ennek eredményeként a (költői) szövegalkotás új minőséget nyer. A költőnek önmaga kifejezéséhez új eszközöket kell találnia, mely képes a megtagadott „külső” világgal analóg „belső” létrehozására. A megváltozott költői nyelv illetve individualitás, mint Horváth Ágnes előadásában kiemeli, Apollinaire esetében már a névválasztásban is megjelenik, egyrészt mivel a szerző biográfiailag is nyelvek és hagyományok találkozási pontján választja ki költői énjét, másrészt mert nevei közül az Apollinariust, azaz Apollón fiát választva Orpheusz alakjához kapcsolódik, amire életműve számos pontján rá is játszik. A szubjektivitás és a nyelv viszonyának problémáját vizsgálja Angyalosi Gergely is Füst Milán költészetéről írva. Arra keresvén választ, hogy vajon Füst eljárása hol helyezhető el Käte Hamburger és Maurice Blanchot, illetve Paul de Man koncepcióinak két pólusa között, Füst köztes pozícióját a századelő magyar költésztörténeti hagyományával is összefüggésbe hozza.

Nietzsche művészet-metakritikájának elemzése után (Kiss Endre) a kötetet három olyan tanulmány zárja, mely a kiinduló két fogalmat a századforduló francia, magyar és német irodalmi életének különféle hagyományainak, csoportosulásainak, irodalmi kánonjainak „realitásának” segítségével igyekszik megközelíteni. Tiphaine Samoyault a *L'Ermilage* megjelenésének utolsó három évének anyagában vizsgálja az esztétizmus, a dekadencia, a szimbolizmus, a szecesszió és az újklasszicizmus fogalmait, Tverdota György Verhaeren sok szempontból ellentmondásos művészetének magyarországi fogadtatását, a hazai irodalmi kánonok alakulását elemzi, Stéphane Michaud pedig Maeterlinck és Nietzsche kapcsán próbálja a modernitás két modelljét felvázolni.

Az előadások által felvetett kérdések – szerencsére – nem mindig zárnak válasszal. A kötet végéhez érve az olvasó fogalmak, megoldási javaslatok, felvetett kérdések, megkezdett, részben lezár, részben továbbvitelre szoruló gondolatmenetek között találja magát. Ha pedig a jelen lezár(hat)atlansága és a múlt folytonos újraírása elképzelhető egymás mozgó tükörképeként, akkor a szerkesztők szándéka – hogy a jelen századforduló felismerje helyzetét és problémáit az elmúlt századforduló tükrében – elérte célját.

RÁKAI ORSOLYA

Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer „Infamie”. Hrsg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main, Suhrkamp 2000, 926. Jean Bollack: Paul Celan. Poetik der Fremdheit. Wien, Zsolnay, 2000, 376.

Paul Celan, csernovici születésű költő, verseinek értelmezése immáron legalább három évtizede a német irodalomtudomány és a hermeneutika több irányzatának is egyik legizgalmasabb kihívása. Már csak a szokatlanul nagy – ma sem szűnő, sőt növekvő – interpretációmennyiség is mutatja, milyen egyedülálló irodalomról van szó. Alig találni máshol példát rá, hogy ennyi neves irodalomtörténész akár egész életművét is egy költő szövegeinek szentelte volna. A germanisták között talán még Goethe hatott hasonló módon. Paul Celan azonban a szó „szoros értelmében” nem német költő. Csak figuratív értelmében lehetne az, ha egyáltalán... A név hallatán bizonyára nem, vagy nem csak a német költészet területén járunk, hanem egy geográfiailag és a szimbólumaiban is tágabb lírakultúrában. Mégis: Goethe és Celan nemcsak két korszak neves jelölői, hanem két nagy nyelvi fordulaté a lírában és a vers eredeti nyelve – bár merőben eltérő okokból – mindkét esetben a német. Akkor is, ha Celan esetében a nyelv mint alakzat már csak inverzió kérdése marad.

Paul Celan költészetének nyelve modern és a posztmodern határán áll. E hely esztétika- és poétikatörténeti megalkotásából a XX. század legnagyobb gondolkodói vették ki részüket mint a költő értelmezői. Heidegger, Gadamer, Derrida és Paul de Man is adott támpontokat Celan

költeményeinek interpretációjához. Munkáikban a celani nyelv minimális szintaxisa, metaforarengetege, kiaknázhatatlan intertextuális dialógusa a líra- és mítosztörténettel; a Dunkelheit, a hermetizmus és az ironia költészeteként fogalmazódott meg. Illetve többnyire ezen verstörténeti irányzatok és kategóriák egyikebe sorolódtak be a versek, melyek nem egyszer meglehetősen szűkszavúan a versírás határait kutatják.

A kihívás, mely kezdetben olyan izgalmas „döntések” elé kényszerítette az olvasókat, azonban ma már más természetű, mint a 80-as években. Ugyanis ma egyre inkább úgy tűnik, nem egy költemény megértési lehetőségeire, nyelvi karakterére kerülnek a hangsúlyok, hanem inkább egy szigorú filológiai hermeneutika eredményeire. Ezért – ahogy a most megjelent két könyv is mutatja –, az utóbbi években a költő életrajzának írói és a kritikai kiadások szerkesztői dolgoztak a legtöbbit az életművön. Többen közülük éppen a tradicionális hermeneutikai alapú, a költeményeket viszonylag szabadon kezelő interpretációk ellen szolgáltatták az ellenbizonyítékokat és a szövegek valóságának rekonstrukcióján dolgoztak. Így például többen kritikával illették Gadamer *Wer bin ich und wer bist Du* könyvében írt híres Celan-interpretációit. Ő ugyanis tanulmányában azt a (túl progresszív?) neves kijelentést tette, hogy „aki ismeri a német nyelvet az képes minden segítség nélkül a Celan verseit megérteni”. Ennek ellenére az egyre szimpatikusabban újra fogalmazódó filológia (a progresszivitás érdekében) a költemények „szoros olvasása” közben úgy tűnik valójában be/megtartja, amit Gadamer mondott. A korábbi interpretációk során nyitva tartott kérdéseket ugyanis nem tudja érdemben lezárni. Hiszen, abban a pillanatban, hogy egy-egy kéziratot lezártnak tekint a filozok többsége, nem felejtheti el azt a Celanról előzetesen megalkotott erős tudást, miszerint a költemények éppen lezárhatatlan nyelvi regiszterekkel és ezért az értelmezéseket a végtelenbe tartó „olvashatatlanságunkkal” írták be magukat az irodalomtörténetbe.

A költő 80. születési évfordulóján, 2000-ben nemcsak a várva-várt *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, az utóbbi évtizedben felfedezett fordításával kiegészült összes művek jelenhettek meg újra a Suhrkamp kiadó gondozásában, hanem több elemző tanulmánykötet is napvilágot látott.

Ezek közül most kettőt tárgyalnék, Jean Bollack „monográfiáját” és Barbara Wiedemann megjegyzetelve közölt és összeállított Celan dokumentumokat az életrajzból. Abból a megfontolásból kerülnek egymás mellé a könyvek, hogy mindkét kötet elsődlegesen „életrajzi” szempontból dolgozza fel a „költő” műveit és a bennük feltárolt „élet” adatait. És csak ehhez képest a verseket. Azonban a látszólagos (módszertani) hasonlóságai ellenére két egymástól teljesen eltérő műfajú munka áll előttünk. Mindenek előtt a filológia hermeneutikai részében, az adatok (re)konstrukciós olvasási stratégiájában különböznek. Ezért is jelentős eltérés van az életműre vonatkozó végkövetkeztetéseikben.

Jean Bollack könyve kevesebb adattal szolgál ugyan a költő életére vonatkozóan, viszont érvelésébe bekerülnek a biográfiából kiinduló olvasói retorika kellékei. A francia szerző ugyanis Celant egyedül és kizárólag a tragikus sorsa felől tartja értelmezhetőnek. Többször hangsúlyozza, hogy a másként értelmezők, akik „felejtenek”, a verseket nem egyszer félreértik. Ezzel bizonyítani akarja az életrajzi alapú magyarázat jogosságát. Egyik gondolati alapköve tehát a században kibontakozó hermeneutikai és biográfiai interpretáció közötti divergencia. A pozíciók tisztázása után Bollack a gyakorlatban szöveganalíziseiben hangsúlyozza, hogy a kész életrajzi referenciális tér összeolvasható Celan költeményeinek tragikus hangoltságával. Már a könyv kezdetén elhangzik a későbbiekben provokatív szerepet játszó gondolata, mely szerint „Celan minden költeménye autobiografikus”. Elsődlegesen tehát az életélmény alapján magyarázza ő a lírát, mint mondja, amikor ezt teszi az irodalomértés „legősibb nézőpontját képviseli”.

A biográfia és az irodalmi szöveg összefüggéseit tárgyaló fejezet utáni részben a Celan versek egyik másik hangsúlyos elemével, „én” és „te” viszonyával foglalkozik. Mint írja, a versekben megszólaló „én” idegen a világban, ezért a versek nyelve is az idegenység allegorikus, szokatlan, a hétköznapi nyelvből alig valamit megőrző poétikai programot fejez ki. Persona és poétika úgyszintén egybe esik itt, mint a korábbiakban. Bollack szerint ez a megalkotott nyelvi idegenység nemcsak a költészetet magát referálja – az még nem lenne elég a megértésükhöz –, hanem az európai költő globális világuidegenységét. Az

„életrajzi tények” Paul Celanja szólal meg, aki így maga beleíródik a versekbe. Hiszen „a költemények végső soron egy emlékező élet könyvének vázlatai”, írja Bollack. A címben ígért *Poetik der Fremdheit* csalóka hermeneutikai idegenség érzete itt feltűnően hamar feloldódik, mert a szerző jól láthatóan egy erősen személyhez kötött nyelvértésbe helyezi át magát a megérthetőséget. Az idegen költő így minden további nélkül sajátjává válik Bollack kezében. Ennek analógiájára eggyé válik alakja, most mindegy hogy élet vagy líra, a tragikus történelemmel, magával a „poétikai dialógus” közös elbeszélőjével. (Ld. a kifejezés értelmének ettől teljesen eltérő kontextusát Ingeborg Bachmann és Paul Celan szövegei között.) A dialógus itt már nem poétikai megfontolások és a század feloldott „szubjektumának” hagyományának eredménye, mint az intertextualitás alakzata alatt értett meghatározható szignifikáció és aposztrofé feloldása, hanem egy tényleges megtörtént személyes beszélgetés.

A könyv egyik legnagyobb érdeme, hogy a fejezetek során három évtized költészetével kapcsolatban felvetett poétikai probléma majd mind-egyikét említi és összefoglalja, melyek Celan költészetére elhangzottak. Vitapartnere Heidegger, Hans-Robert Jauss, Paul de Man és végső soron Gadamer is, akivel radikálisan nem ért egyet Goethe *West-Östliche Divan* és az *Atemkristall* poétikatörténeti párhuzamaira tett kísérletével. Bollack tehát radikálisan elutasítja, amit szimbólum és allegória kapcsán kidolgozott Gadamer (a szimbólum javára). De elveti azt is, amit Paul de Man előadásában az allegória és az ironia által irányított figuratív nyelvhasználatként mutatott be bizonyos költeményeken. Érdekes, hogy Derrida Celan-olvasatai kivételt képeznek. (Bár Jean Bollack nem titkolja, hogy a neves irodalomtörténészek életrajzait is figyelembe veszi, amikor vitatkozik velük. Ezért itt „a hermeneutika egyáltalán nem független a megértőtől”.)

Jean Bollack módszerétől és könyve műfajától is eltérő irányban halad Barbara Wiedemann, aki Claire Goll és Paul Celan között indult plágium dokumentumait olvasta össze és jegyzetelte. Az archívum anyaga nála éppen ellentétesen, nem döntő bizonyítékként szolgál egy már előzetesen eldöntött értelmezői állásponhoz. Ellenkezőleg: könyve izgalmas olvasmány, filológiai bravúr és szinte páratlan, hagyományokat ébresztő mun-

ka. A szerzői alakokat és a kapcsolat jellegét az olvasó tulajdonképpen maga, szabadon állítja össze, miközben az olvasás folyamán az archívumból felépül egy sokjelentésű diszkurzív monumentuma a ténylegesen megtörtént eseményeknek. Az eredmény persze kétségtelen: Celan esetében nem plágiumról van szó, hanem becsületsértésről. Kisebbségi intertextuális átfedések ellenére a csemnovici költő tehát nem Goll-epigon. Hogyan is lehetne az. De valójában egy komolyabb poétikai dialógust sem lehet megállapítani a két szerző szövegei között. A Celan és Claire Goll (Yvan Goll költő özvegyének és Rilke egykori szerelmének) között zajló ügyből a csemnovici költő abszolút etikai győztesként kerül ki. Bár győztesnek aligha lehet nevezni Celant, hiszen életművén és fatális életrajzán is „keserű nyomokat” hagyott a majd tíz évig tartó történet.

Mikor Paul Celan átveszi 1961-ben a Büchner-díjat – megtartja *Meridian* címmel a háború utáni irodalom egyik legfontosabb poétikai beszédét, mely Gottfried Benn beszédeinek hatásával ér fel –, már kirobbant a plágium-vita. (A *Meridian* poétikai programja nemcsak a „homályos nyelv” termékeny topikus és újrarertorizált költészetéhez, a szó poétikájához való visszatérést hangsúlyozza, hanem kétségtelenül a beszélő személy életének „tájjait” is, vagyis az életrajz történeti jelentőségét a költészetben.) Claire Goll, aki indulatos „irodalom menedzserként” tűnik fel, és aki elhivatottan gondozta férje örökségét, férje sorainak és metaforáinak ellopásával (nem idézésével!) vádolja az egy ideje franciául író, amúgy elzászi származású Goll német fordítóját, Paul Celant. (A két költő között még korábban barátság szövődött.) A bizonyíték az 1952-ben publikált *Mohn und Gedächtnis* kötet. Végül Claire Goll vádjait elutasítja a Német Irodalmi Akadémia etikai bizottsága, azzal az indokkal, hogy a kötet verseinek nagy része, így a *Halálfüge* is, az 1948-ban megjelent *Der Sand aus den Urnen* válogatása. Vagyis korábbra datálódna, mint Goll *Traumkraut* címmel megjelent német fordításkötete. Az csak 1951-ben, egy évvel Goll halála után jelent csak meg. Goll özvegye mint költő és költőfeleség azonban tényleg minden tőle telhetőt megtett az ellenkező bizonyításáért: ezt a dokumentumok hamisítása és eltüntetése is bizonyítja. De hogyan fordult át rajongása a fiatal Párizsban idegenként bolyongó Celan iránti haraggá? Nem

igazán lehet megtudni. (Most felejtjük el a néha tolakodó pszichoanalízist.) A kérdés végül kérdőjel alatt marad meg. Bár a rekonstrukció és a Wiedemann érzékeny filológusi munkája mindent elkövet, hogy fény derüljön az okokra. Ez esetben a hiányzó iratok lehetnének a döntő bizonyítékok, de épp az ilyen Gollné által tudatos „lukak” miatt maradnak a kérdések végül valóban nyitva.

Barbara Wiedemann utószavának egyik alap-tézise szerint az affér már a *Meridián* szövegezésén is nyomokat hagyott. Még inkább azonban a költő versein. A *Die Niemandrose* (1963) címmel megjelent kötetben explicit módon beíródtak a plágiummal kapcsolatos vádak és a meghurcoltatás. Majd ettől kezdve tulajdonképpen a költő elkövetkező kötetein is vannak nyomok. Az alapos jegyzetelés és a szövegváltozatok felkutatása kellőképpen dokumentálja az eseményeket, melyeket a versek is megénekelnek. Sőt, nem kizárható, hogy Celan öngyilkosságában is szerepet játszottak az akkori irodalmi életet mozgató események az incidens körül. Peter Szondi például a *Neue Züricher Zeitung*-beli hozzászólásának végén felteszi az alapvető kérdést: plágium vagy rágalmazás történt-e? Szerinte nem kétséges a válasz, a bizonyítékot maguk az irodalmi szövegek és keletkezésük adják majd a filozofok kezébe.

Szondi sok vitát megélt hermeneutikai tanulmányai Celan költészetéről, melyet a költő halála utáni évben befejezetlenül hagyott, maga tette fel konkrét elemzéseiben a Celan-olvasás legizgalmasabb kérdését versinterpretáció és a szerzői életrajz viszonyára vonatkozóan. Talán nem kevésbé a plágium-afférnak köszönhetően. A kérdés ugyanis úgy hangzik, mennyiben módosul a versek jelentése az egyik komponenset figyelmen kívül hagyva? Ez kísértetiesen hasonlít Derrida *Schibboleth*-ben megfogalmazott gondolatára. Ő ugyanis azt kérdezi, miként kell olvasnunk a költeményekbe írt dátumot? Kettőjük válasza megegyeznek abban, hogy a dátum nem „üres hely” (leere Stelle), hanem betöltendő hely. Amit az értelemtulajdonító olvasásnak kell betöltenie. A szignifikáció végtelenbe tartó eldöntetlen alakítása kétségtelen következménye a traumát idéző költeményeknek. Ezek többségében döntő szerepet játszik az ember, méghozzá annak ún. negatív antropológiája, mely az őt ki-

játszó történelmet csak figuratív alakzatok formájában képes átültetni a versbe. A szövegbe írt dátum is egy ilyen inverz szerepet tölt be. A vers-olvasásban tehát a dátumot mozgató alakzata egyben már egy új filológia „megfordított” előjele is, mely úgy hagyja nyitva a jelentést, hogy végtelenbe „zárja”. De ezzel nem „zárja ki” sem a véletlent, sem az élet dokumentumaiban talált ellentmondásokat. Az affér tanulsága szerint a Celan költeményeit olvasva mégiscsak rá vagyunk utalva az élet dokumentumaira, ezért a lehető legtöbb momentumot tárolni kell az archívum rejtekében azért, hogy újra és újra lehessen olvasni őket.

KISS NOÉMI

Bernard Alavoine: Georges Simenon. Parcours d'une oeuvre. Encrege Édition, Amiens, 1998. 183.

A Simenon-jelenség megragadására tesz kísérletet Bernard Alavoine: hogyan volt lehetséges a többszáz regény és novella megírása évtizedekig állandó ritmusban, egyre növekvő világméretű olvasói népszerűséget és sokáig egyöntetű kritikai fanyalgást kiváltva. Mára már az irodalomtörténet is legitímálta az író, a róla szóló könyvek, tanulmányok és disszertációk mennyisége lassan eléri az életmű kötettségét. A Simenont övező szakmai viták már nem a meghökkentő szövegmennyiséggel foglalkoznak, hanem a művek esztétikai értékével, irodalmi elemzések váltották fel az olvasásszociológiai statisztikákat.

Alavoine vállalkozása azonban inkább tekinthető sikeres tematikai és bibliográfiai áttekintésnek, mint poétikai elemzésnek. Az életművet műfaji, stilisztikai és ábrázolástechnikai besorolásokkal szemben ellenállónak tartja, s a sokszínűségből kiemelve a büntudat és az átlagember kategóriákat vizsgálja mint legjellemzőbbeket. Szerinte a büntudat a belga író regényeinek fő témája. A személyes és a közösségi büntudat egyaránt úgy jelenik meg, mint az emberi lét mozgatója, s ebben Kafka és Camus társaként határozza meg Simenon helyét. *A per* és *A bukás* azonban csak vonatkozási pontot jelöl, adós marad a szerző annak igazolásával, hogy ez a

tematikai rokonság a nyelvi megformálásban is rokonságot jelentene.

A Simenon-alakok alapvető jellemvonásának azt tartja Alavoine, hogy mindannyian átlagemberek, akik azonban olyan tetteket követnek el, amelyet a köztudat hajlamos a szörnyeteg, a bűnöző képéhez társítani a bűntett utáni megítélés-elítélés alapján. Simenont elsősorban a tett előtti emberek érdeklik, akiknek vonásaiban még nem lát eltérést a bűnözővé nem váló emberekkel összehasonlítva. Ábrázoló képessége azoknak az árnyalatnyi különbségeknek a bemutatásában rejlik, amelyek veszélyhelyzet vagy csak a pillanatnyi érdek hatására az egyik emberből visszavonhatatlan, mert egy másik ember életét kioltó cselekedetet váltanak ki.

A két kiemelt kategória szükséges, de nem elégséges ahhoz, hogy Alavoine a Simenon-jelenségre elfogadható magyarázatot adjon. A talány majdani megoldásához e kötet a legtöbbet a bibliográfia kiválasztási szempontjaival adta: az életmű és a rá vonatkozó szakirodalom legfontosabb könyvészeti elemeit áttekinthető, világos formában közli.

VARGA LÁSZLÓ

„Feuillets de Salons”. *Études en philologie française*. Rédigées par Vörös Imre et Maár Judit. École Supérieure Kodolányi János, Székesfehérvár, 2000. 111. (Kodolányi füzetek 8.)

Örvendetes a fiatal Kodolányi János Főiskola Francia Tanszékének kezdeményezése, hogy „Salonok” névre keresztelt előadásorozatuk szövegét közreadják, annál is inkább, mivel az előadók körét, amely korábban a székesfehérvári tanszék oktatóiból állt, kibővítették. Így a „Feuillets de Salons” lehetővé teszi, hogy más tanszékek

kutatói (jelen esetben az ELTE-é) is nyilvánossághoz juthassanak, s a periodikum a honi francia filológia eredményeit bemutató orgánummá válhat.

A Maár Judit és Vörös Imre szerkesztette füzet a jelenleg folyó kutatás sokszínűségéről tesz tanúságot. Majdnem ötven százalék a régi francia irodalommal foglalkozó írások aránya: Kiss Kornélia két tanulmánya a középkori irodalom szimbólumhasználatának, illetve a „lai”-nek, a középkori elbeszélő költeménynek néhány sajátosságát, Zilahi Lilla a középkori verses pásztoridill egy fajtájának, a „pastourelle dramatique”-nak jellegzetes vonásait tárgyalja. Vörös Imre Volney-nak, a Martinovics Ignác nézeteire is ható francia filozófusnak a természetjogról alkotott nézeteit mutatja be. Maár Judit Stéphane Mallarmé nyelvfilozófiájának kialakulását vizsgálja, Ádám Anikó Marcel Proust festészetéről vallott felfogását ismerteti. Yann Foucault, a közismereten nehezen interpretálható XX. századi költő, René Char verseinek értelmezéséhez nyújt segítséget. A mai kutatás nem szorítkozik a szűken vett francia irodalomra, hiszen Molnár Zsófia tollából tanulmányt olvashatunk a flamand származású, francia nyelven író Maurice Maeterlinck műveinek a Vladimir Propp-féle mesemorfológiára támaszkodó osztályozásáról, Nicolas Dumont pedig a belga filmről nyújt áttekintést. A frankofon témájú írásokon kívül a „Feuillets de Salons”-ban egy nyelvészeti tanulmány is található: Zimonyi Péteré a tulajdonnevek helyéről a nyelvi rendszerben.

A „Feuillets de Salons” megjelenésével egy széles körű, a francia és a frankofon irodalmakat átfogó, és nagy reményekre jogosító kutatóműhely formálódik Székesfehérváron.

KÁDÁR KRISZTINA

ERRATA

Folyóiratunk 2001/2-3-as számában néhány hivatkozás tévesen jelent meg.

A 186. lapon a 81. jegyzetben és a 201. lapon a 128. jegyzetben szereplő Pál József mű címe helyesen (ahogyan a róla közölt recenzióból a 448. oldalon is kiderül): „*Silány időből az örökkévalóba*”. Az *Isteni Szíjűtékek nyelvi és tipológiai szimbolizmusa*. Szeged, JATEPress 1997.

A 377. lapon a 21. lábjegyzet helyesen: DANTE ALIGHIERI: *Vendégség*. 341., Szabó Mihály fordítása.

A 386. lapon lévő, a 8. jegyzetbe, a pontosvessző után szedett rész („az egyes bűnösök mérték szerinti pokolbéli büntetéséről a vérfolyóban először a Dantéra is nagy hatást gyakorolt Jacobus de Voragine írt; vö. STEFAN BERTINI GUIDETTI: *I sermones di Iacopo da Varazze: Il potere delle immagini nel Duecento*, Sismel. Firenze, 1998, 105, 117-118.”) igazi, illő helye: 387. lap, 11. jegyzet, a Babits-fordítás után.



BEÉRKEZETT KÖNYVEK 2001

- BOJTÁR ENDRE: A kelet-européer pontosságáa. – Budapest, Krónika Nova Kiadó Kft., 2000. 237.
- BOLLACK, JEAN: Paul Celan. Poetik der Fremdheit. – Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2000. 371.
- BÖHME, GERNOT: Kants Kritik der Urteilkraft in neuer Sicht. – Frankfurt am Main, Puhkamp Verlag, 1999., 130.
- PAUL CELAN – Die Goll-Affaire. Zusammengestellt und kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 925., 923.
- Entre Esthetisme et Avant-Gardes. Textes réunis par J. Karafiáth et Gy. Tverdota. – Budapest, Universitas 2000., 202.
- GREYERZ, KASPAR VON: Religion und Kultur. Europa 1500–1800. – Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 200., 395.
- HAMACHER, WERNER: Entferntes Versehen. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1998., 367.
- JÁKFALVI MAGDOLNA: Alak, figura, perszonázs. Theatron Könyvek 5. – Budapest, Jákfalvi Magdolna, 2001., 178.
- Levél, író, irodalom. Szerk.: Kiczenko Judit és Thimár Attila. – Pázmány Péter Irodalmi Műhely, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar. Piliscsaba, Universitas Kiadó, 2000., 357.
- LINCOLN, BRUCE: Theorizing Myth. Narrative, Ideology and Scholarship. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999., 298.
- Literatur und Kultur im Königreich Ungarn im Spiegel deutschsprachiger Prosatexte. Hrsg. András Balogh und László Tarnói. – Budapest, Argumentum Kiadó, 2000., 672.
- A magyar irodalmi kánon a XIX. században. Szerk. Takáts József. – Budapest, Kijárat Kiadó, 2000., 210.
- MAYER, HANS: Bürgerliche Endzeit. Reden und Vorträge 1980 bis 2000. – Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2000., 216.
- „Millionen Welten“ Festschrift für Árpád Bernáth zum 60. Geburtstag. – Hrg. von Márta Gaál-Baróti und Peter Bassola unter Mitwirkung von Erzsébet Szabó und Tamás Kispál. – Budapest, Osiris, 2001., 503.
- NEWTON, DIANA: Papists, protestants and Puritans. – Cambridge, Cambridge University Press, 1998., 92.

- NIEDEN, HANS JÖRG – NIEDEN, MARCEL, Hrsg.: *Praxis Pietatis. Beiträge zur Theologie und Frömmigkeit in der frühen Neuzeit.* – Stuttgart–Berlin–Köln Kohlhammer Verlag, 1999., 287.
- NIEFANGER, DIRK: *Barock.* – Stuttgart–Weimar, Verlag Metzler, 1998., 275.
- NOACK, LOTHAR: *Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616–1679). Leben und Werk.* – Tübingen, Niemeyer Verlag, 1999., 542.
- PONTANO, GIOVANNI: *I libri delle virtu sociali. A cura di Francesco Tateo.* – Roma, Bulzoni Editore, 1999., 278.
- QUONDAM, AMADEO: *„Questo povero cortegiano“ Castiglione, il Libro la Storia.* – Roma, Bulzoni Editore, 2000., 647.
- RATH, WOLFGANG: *Die Novelle.* – Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht, 2000. 366.
- REGÉCZI ILDIKÓ: *Csehov és a korai egzisztenciabölcsélet.* – Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2000., 195.
- Riskante Bilder. Kunst-Literatur-Medien.* Hrg. von N. Bolz, G. Meier, B. Richard und S. Holsbach. – München, Wilhelm Fink Verlag, 1996., 301.
- ROTH, ALBRECHT CHRISTIAN: *Vollständige Deutsche Posie 1688.* Hrg. von Rosemarie Zeller. I. Teilband. – Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2000., 744. II. Teilband, 126.
- Találkozó poétikák. A 70 éves Szili József köszöntése.* Szerk. Bedecs László. Miskolc–Budapest, A Miskolci Egyetem és Bölcsészettudományi Kara Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének és az MTA Irodalomtudományi Intézetének közös kiadása. 2000., 219.
- UEDING, GERT: *Moderne Rhetorik. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart.* – München, Verlag Beck, 2000., 134.
- Übersetzung – Sprache und Interpretation.* Hrg. von W. Büttemeyer und Hans Jörg Sandkühler. – Frankfurt am Main etc., Peter Lang Verlag, 2000., 258.
- WARD, W. R.: *Christianity under the Ancient Régime 1648–1789.* – Cambridge, Cambridge University Press, 1999., 269.
- WEINRICH, HARALD: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens.* – München, Verlag C. H. Beck, 1997., 316.
- Die Wiederkehr der Rhetorik.* Hrg. von H. Vetter und R. Heinrich. – Oldenburg Verlag Wien – Akademie Verlag Berlin. 1999., 207.

IN MEMORIAM

Nagy Géza
(1928–2001)

Nagy Gézát, a budapesti és a szegedi bölcsészkar francia tanárát, Jean Paul Sartre életművének eszmetörténeti elemzőjét, az egzisztencialisták kutatóját, Camus, Blaise Cendrars, André Malraux és Pierre Chaunu fordítóját bizonyára megőrzi a magyarországi francia filológia emlékezete, mert témakeresése, megközelítései- nek külső és belső dialógusa, valamint önkifejezésének küzdelme tagadhatatlanul beépült az elmúlt félévszázad tudománytörténetébe. Nem volt az ő pályája harmonikus, s munkássága töredékesnek és csonkának látszik, de éppen ez teszi őt egy kor jellegzetes alakjává, melyben a feltörekvés és a lehetőségek nyitánya után szigorú falak zárták el a külföldi irodalmak kutatóit lételemüktől, a nemzetközi kommunikációtól. Nem tudom, a maga világában mennyire volt képes áttörni Nagy Géza szellemi igényessége és tudásvágya ezeket a falakat, tény, hogy munkássága küzdelmeket és tépelődéseket sejtet, míg elérkezik az irodalom és a filozófia határterületére, a művészi és gondolati tudatformák kölcsönhatásának témakörébe. Azt viszont tudom, hogy magántörténetében Nagy Gézának nemcsak korával kellett megküzdenie, hanem egyéni sorsával is, amely a társadalomtörténetben és a kulturálódásban egyaránt a szegényvilág örökségével indította el, s amely élete utolsó szakaszában súlyos betegséggel is bénította felkészültségének és képességének érvényesülését. Mert szakkritikusa ugyan nem lehetek, de magántörténetének éppen a legmeghatározóbb fejezetben tanúja lehettem.

Nagy Géza a régi Eötvös Collegium utolsó évfolyamának tagja volt. 1947-ben nyert felvételt, s 1950-ig tanulhatott a Ménesi úti otthonban, amikor is annak szabad világa halálra ítélt idegenné vált a radikális társadalmi fordulat után. Olyan diákokkal tanulhatott együtt, mint – csak példákat idézve és a hiányos emlékezetre hagyatkozva – Bruckner János, Fodor András, Izsák Imre, Lakits Pál, Lator László, Osvát István, Tőkés László, majd Domokos Mátyás és Sarkady János. Közéjük tartoztam én is, s meggyőződésem, hogy abban az eufóriában, amely a Collegiumban eltöltött bennünket, közösek voltunk valamennyien. Mindnyájan tudtuk, hogy pusztá felvételünkkel egy művelődéstörténeti fejezet, sőt mitológia részesei lettünk. Ez a magyar École Normale Supérieure a szellemi igényesség és függetlenség szigete volt abban a világban, amelyben küszködött egymással a háború utáni szegénység, a történelmi tragédiát követő remény és a

győztes szovjet hatalom alig leplezett terjeszkedő taktikája. A Collegium ekkor még őrizte az alapítóatyák és az egymást követő nemzedékek erkölcsét és szellemét, amelynek nem volt formális szabályzata, csak belső parancsa a munkára és a keresésre. Követői szabadon élhettek a falakon belül és kívül is egyaránt, mert ugyanaz a nyugtalanság hajtotta őket a Könyvtár aszkétikus csendjébe, mint az élet kalandjaiba. A kapu mindig nyitva állt előttük, de hetek is elteltek, míg az utcára léptek. De az Eötvös Collegisták nemcsak egy elit iskola életét élték, hanem végigjárták az érzelmek iskoláit is, s tudták, hogy személyiségüket önmaguknak kell megteremteniük. Így különböző magatartásformákat alakítottak ki: voltak köztük puritánok és világfiak, széplelkek és politizálók, s szaktudósjelöltek és örültek. Magatartásformáikat azonban a Collegium nem hierarchizálta: világrendjét életkereteik és szertartásaik fejezték ki, amelyek játékosak voltak, de mindig értékeket hordoztak. A collegistáknak meg kellett tanulniuk, hogy a szellemi szabadság feltétele a gőg és az öntelt tudás lerombolása, s hogy a függőség elfogadása nem feltétlenül a függetlenség feladása, hanem annak felismerése, hogy még önnön szabadságvágyukat is a kételkedő ész mérlegére kell tenniük. A Collegium lakói azonban a társadalom különböző pontjairól jöttek, és magukkal hozták neveltetésük hatását éppúgy, mint alkati különbségeiket. Nagy Géza – hozzám hasonlóan – „alulról” jött, de nem programos káderpolitika tette egy elitiskola lakójává, hanem a szellemi kiválasztás hagyománya, amely – a collegiumi regények tanúsága szerint – korábban is kinyitotta az ajtót a szegényvilág tehetségei előtt. Nem is volt benne kisebbségi érzés, csak talán feltűnő szívósság, mely társai között az egyik legtöbbit seggelő filoszsa tette. Én angol szakos voltam, tehát az ő szakóráin nem lehettem tanúja. De együtt jártunk Kenéz Ernő franciaóráira, amelyet a nem-szakosok számára hirdettek meg. Nagy Géza számára aligha volt kötelező ez a szeminárium, ő mégis részt vett munkájában, talán mert így is alaposabbá akarta tenni felkészültségét. Ezeken az órákon négy félév alatt öt regényt kellett elolvasnunk, kiszótáraznunk, s rövid esszéikben fejezetről fejezetre feldolgoznunk (Voltaire: *Candide*, *Zadig*; Stendhal: *Vörös és fekete*; Roger Martin du Gard: *A Thibault család* első könyve, Gide: *A pénzhamisítók*). Ha ez volt a nem-szakosok mércéje, elgondolhatjuk, milyen mennyiségű és igényű munkát kellett végzniük a szakórák hallgatóinak.

Nagy Géza és nemzedéke az idősebb társaktól megismerhette az Eötvös Collegium mitológiáját, reális élménye azonban már csak e mitológia halála lehetett. Abból a három évből, amely a Ménesi úti intézménynek még megadatott, talán csak másfél éltethette tovább töretlenül a tradíciókat. Ezután a Collegium végnapjai következtek: az utolsó évfolyam több tagját is kizárták a közösségből, s a brutális külső beavatkozások még azokat a vitákat is lehetetlenné tették, amelyek a korabeli különböző politikai irányzatok, történelmi kényszerek és *modus vivendik* tisztázását szolgálhatták volna.

De ez a rövid és ellentétes pólusok között alakuló nevelődési regény is elég volt ahhoz, hogy a tovább folyó történelemben nagy szünetek után is a col-

legisták úgy folytassák beszélgetéseiket, ahogyan 1950-ben abbahagyták. Engem Nagy Gézával a hatvanas évektől kezdve közös nevelődési regényünk kapcsolt össze újra, amikor a Ménesi úti otthon falai között találkoztunk, immár az Irodalomtudományi Intézet folyosóin. Azonnal felvette a Collegiumból megőrzött ironikus modorát, s ha valamit kérdeztem tőle, ugyanúgy töredezett és kissé körülményes mondatokban felelt, mint igyekvő diákkorában. S egyszer arra is sor kerülhetett, hogy túllépve a folyosói évődéseken, újra komoly, közös feladatról beszélhessünk. 1965-ben a Helikon szerkesztőbizottságának tagjaként én vállaltam, hogy az új világirodalmi mozgalmak és irányok között a francia „nouveau roman” bemutatásához szerzőt keresek. Akkor ez az irányzat nagy hatással volt a modernség útjait kereső magyar írókra – például Mészöly Miklósrá is –, ezért fontosnak tartottam, hogy a divatfogalmakon túllépve megmutassuk a francia „újregény” különbözőségét a korábbi hasonlóknak látszó technikáktól, valamint filozófiáját is – összevetve a XX. század első felének világnép-változásaival. A szerkesztőség szokása szerint a téma gazdája visszakapta a feladatot. Így jutottam el újra Nagy Gézához, aki lelkiismeretes filozófként körvonalazta az „újregény” kialakulását, ismertette a vele kapcsolatos vitákat, és tájékoztatást nyújtott az új írók teoretikus írásairól ugyanúgy, mint a kritikai reflexiókról. Már ekkor meglepett, hogy Nagy Géza nemcsak az irodalomtörténeti összefüggéseket követte végig, hanem a filozófiai megközelítést is vállalni tudta. Így jutott el ama felismerésig, hogy filozófiájukban az újregény-írók a fenomenológiából és a francia egzisztencializmusból kiindulva igyekeznek továbbjutni elődeiknél: *Még jobban elválasztják az embert a világtól és embertársaiktól, magányját még ridegebbé, a tárgyakat még közömbösebbé teszik. A tárgyaktól csak annyit és csak úgy láttatnak, amennyit és ahogy a szem érzékelni képes. Tudatosan vallják programjukban a „totális szubjektivitást”, mondván, hogy a tárgyak önmagukban nem létezhetnek – csakis az egyén erősítheti meg őket létükben, ő láthatja, használhatja, írhatja le őket.* Már ekkor látható tehát, hogy a megújuló önelvű kritika közegében Nagy Géza követni képes az irodalom belső törvényeit, miközben az esztétikai jelenségek elemzésében fel tudja tenni a filozófia kérdéseit is. Filozófiai kérdésfelvetései arra vallanak, hogy az eszmetörténetben is alapos tájékozottságra tett szert. Ez már a Collegium utáni idők történetének hozadéka volt, s olyan pályaszakaszt ígért, amely a filozófiai megközelítés révén megkülönböztethetővé teszi Nagy Géza munkásságát a francia filológia újabb történetében.

Persze mindez csak olyan tanúvallomás lehet, amelyet párhuzamos életrajzunk töredékessé tett. Tanúskodásként érvényes csupán: nem pótolhatja a mai francia filológia mérlegelését.

Budapest, 2001. szeptember 5.

Bodnár György



TARTALOM

Az interpretáció érvényessége

TANULMÁNYOK

KAPPANYOS ANDRÁS: Az interpretáció érvényessége	475
UMBERTO ECO: Interpretáció és történelem (fordította: <i>Vankó Annamária</i>)	490
UMBERTO ECO: Szövegek túlinterpertálása (fordította: <i>Vankó Annamária és Kemény Ágnes</i>)	504
UMBERTO ECO: Szöveg és szerző között (fordította: <i>Schuller Gabriella</i>)	519

SZEMLE

KAPPANYOS ANDRÁS: Interpretálás és túlinterpertálás	533
---	-----

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA	551
-------------------------	-----

KÖNYVEK

VINCENT JOUVE: Poétique des valeurs / ZENTAI HORVÁTH KRISZTINA	555
TIPHAINÉ SAMOYAULT: Excès du roman / ZENTAI HORVÁTH KRISZTINA	557
WOLFGANG RATH: Die Novelle. Konzept und Geschichte / CHOVÁN ISTVÁN	558
Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken. Hrsg. von <i>Peter V. Zima</i> unter Mitarbeit von <i>Reinhard Kacianka</i> und <i>Johann Strutz</i> / FRIED ISTVÁN	559
ROBERT JOUANNY Singularités francophones / HORVÁTH MILÉNA	560
MANFRED GÜNTER SCHOLZ: Walther von der Vogelweide / LÓKÖS PÉTER	562
CLAUDE BOURQUI: La commedia dell'arte / KALMÁR ANIKÓ	563
Europa und die Türken in der Renaissance. Hrsg. von <i>Bodo Guthmüller</i> und <i>Wilhelm Kühlmann</i> / BITSKEY ISTVÁN	564
Zrinski i Europa. Uredila Jadranka Damjanov. Društvo mađarskih znanstvenika i umjetnika u Hrvatskoj / LÓKÖS ISTVÁN	566
LOTHAR NOACK: Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616–1679). Leben und Werk / LÓKÖS PÉTER	568
ALBRECHT CHRISTIAN ROTTH: Vollständige Deutsche Poesie, Nachdruck der Ausg. 1688. Hrsg. von <i>Rosmarie Zeller</i> / LÓKÖS PÉTER	569

KÓKAY GYÖRGY: Felvilágosodás, kereszténység, nemzeti kultúra / THIMÁR ATTILA	570
ISTVÁN GYÖRGY TÓTH: Literacy and Written Culture in Early Modern Central Europe / TÜSKÉS GÁBOR	571
Theorie der Romantik. Hrsg. von <i>Herbert Uerlings</i> / FRIED ISTVÁN	574
JAMES CHANDLER: England in 1819: Literary Culture and the Case of Romantic Historicism / FOGARASI GYÖRGY	575
A. S. Puškins Werk und Wirkung. Beiträge zu einer Göttinger Ringvorle- sung. Hrsg. von <i>Reinhard Lauer</i> und <i>Alexander Graf</i> / FRIED ISTVÁN	578
KISS ENDRE: A negatív univerzalizmus filozófiája és irodalma – Intellektuá- lis monográfia Hermann Brochról / ILLÉS LÁSZLÓ	580
Entre Esthétisme et Avant-Gardes. Textes réunis par <i>Judit Karafiáth</i> et <i>György</i> <i>Tverdota</i> / RÁKAI ORSOLYA	582
Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer „Infamie“. Hrsg. von <i>Barbara Wiedemann</i> . JEAN BOLLACK: Paul Celan. Poetik der Fremdheit / KISS NOÉMI	583
BERNARD ALAVOINE: Georges Simenon. Parcours d'une oeuvre / VARGA LÁSZLÓ	586
„Feuillets de Salons“. Études en philologie française. Rédigées par <i>Vörös</i> <i>Imre</i> et <i>Maár Judit</i> / KÁDÁR KRISZTINA	587
BEÉRKEZETT KÖNYVEK 2001	589
IN MEMORIAM	
NAGY GÉZA (1928–2001) (<i>Bodnár György</i>)	591

CONTENTS

The Validity of Interpretation

STUDIES

ANDRÁS KAPPANYOS: The Validity of Interpretation	475
UMBERTO ECO: Interpretation and History (translated by <i>Annamária Vankó</i>)	490
UMBERTO ECO: Overinterpreting Texts (translated by <i>Annamária Vankó and Ágnes Kemény</i>)	504
UMBERTO ECO: Between Author and Texts (translated by <i>Gabriella Schuller</i>)	519

REVIEW

ANDRÁS KAPPANYOS: Interpretation and Overinterpretation	533
---	-----

SELECTED BIBLIOGRAPHY

BOOKS

BOOKS RECEIVED 2001

IN MEMORIAM

SOMMAIRE

La validité de l'interprétation

ÉTUDES

ANDRÁS KAPPANYOS: La validité de l'interprétation	475
UMBERTO ECO: Interprétation et l'histoire (traduit par <i>Annamária Vankó</i>)	490
UMBERTO ECO: Surinterprétation des textes (traduit par <i>Annamária Vankó et Ágnes Kemény</i>)	504
UMBERTO ECO: Entre auteur et texte (traduit par <i>Gabriella Schuller</i>)	519

REVUE

ANDRÁS KAPPANYOS: Interprétation et Surinterprétation	533
---	-----

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

LIVRES

LIVRES REÇUS 2001

IN MEMORIAM

HELIKON
IRODALOMTUDOMÁNYI SZEMLE

1955–1962.

Vegyes tartalmú számok

1963.

1. sz. A komplex összehasonlító kutatások elvi kérdései
2. sz. Nemzetközi Összehasonlító Konferencia (Bp., 1962.)
3. sz. Amerikai prózairodalom
4. sz. Viták a realizmusról

1964.

1. sz. Az összehasonlító irodalomtudomány nemzetközi szemléje
- 2–3. sz. A kelet-európai avantgárd
4. sz. Shakespeare-évforduló (vegyes szám)

1965.

1. sz. Mai világirodalmi mozgalmak és irányok
2. sz. A szocialista realizmus kérdéseiről
3. sz. Nacionalizmus és kozmopolitizmus; eredetiség – utánzás – hatás fogalmai (Az AILC IV. Kongresszusa – Fribourg, 1964. – előadásaiából)
4. sz. A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet kérdései

1966.

- 1–2. sz. Irányzatok és csoportok az 1920–30-as évek szovjet irodalmában
3. sz. Eszmék és művek a modern polgári irodalomban
4. sz. Irodalom és szociológia

1967.

1. sz. Irodalom és folklór
2. sz. Pártosság, elkötelezettség, elkötelezetlenség
- 3–4. sz. A szovjet irodalomtudomány legújabb eredményeiből

1968.

1. sz. A strukturalizmusról
2. sz. Az irodalmi irányzatok mint nemzetközi jelenségek (Az AILC V. Kongresszusa – Belgrád, 1967. – anyagából)
- 3–4. sz. Az irodalom és a társzművészetek

1969.

1. sz. Kelet-európai irodalmak a századfordulón
2. sz. Művészet–tömegkultúra–irodalom
- 3–4. sz. A számítógépek és a humán tudományok (vegyes szám)

1970.

1. sz. A Fekete-Afrika irodalmáról
2. sz. Irodalom és összehasonlító módszer (vegyes szám)
- 3–4. sz. Modern stilsztika

1971.

1. sz. Irodalom és társadalom (AILC VI. Kongresszus. Bordeaux, 1970.)
2. sz. Irodalomelméleti viták Franciaországban
- 3–4. sz. A közép-európai humanizmus kérdései (Sopron, 1971.)

1972.

1. sz. Science fiction (a műfaj esztétikai és poétikai kérdései)
2. sz. Klasszikusaink és Európa
- 3–4. sz. A szocialista országok irodalmának másfél évtizede

- 1973.
1. sz. Műelemzés és műfajelmélet (vegyes szám)
 - 2 – 3. sz. Irodalomtudomány és szemiotika
 4. sz. A XVIII. század és a felvilágosodás irodalma
- 1974.
1. sz. Az AILC VII. Kongresszusa (Montreal, 1973.) anyagából
 2. sz. Az elsüllyedt kultúrák irodalma
 - 3 – 4. sz. Modern poétika
- 1975.
1. sz. Irodalom, világirodalom, nemzeti irodalom
 2. sz. Az újabb Délkelet-Európa kutatások
 - 3 – 4. sz. Az európai romantika
- 1976.
1. sz. Szubkultúra és Underground
 - 2 – 3. sz. Irodalom és irodalomtörténet Ausztriában
 4. sz. Tudomány-e az irodalomtudomány?
- 1977.
1. sz. A retorika újjászületése
 2. sz. A fejlődő országok irodalmáról (AILC VIII., Bp., 1976.)
 3. sz. Irodalomelmélet–összehasonlító irodalom (Az AILC IX. Kongresszusa)
 4. sz. A budai Egyetemi Nyomda (1777–1848) konferencia anyaga
- 1978.
- 1 – 2. sz. Kutatási irányok a 20-as évek szovjet irodalomtudományában
 3. sz. Érték és társadalom
 4. sz. Világirodalomtörténet
- 1979.
- 1 – 2. sz. Az ázsiai népek irodalma
 3. sz. A jugoszláv népek irodalma
 4. sz. Az egyéni és a kollektív a nyelvben és az irodalomban (FILLM XIV. Kongresszus, Aix-en-Provence, 1978.)
- 1980.
- 1 – 2. sz. Recepciókutatás és befogadásesztétika
 - 3 – 4. sz. Az orosz szimbolizmus
- 1981.
1. sz. Az irodalom klasszikus modelljei – Az irodalom és a társművészetek – A regény fejlődése
 - 2 – 3. sz. Régi és új hermeneutika
 4. sz. Irodalom és felvilágosodás
- 1982.
1. sz. A Vormärz-irodalom és néhány magyar vonatkozása
 - 2 – 3. sz. Új kutatási irányok a szovjet irodalomtudományban
 4. sz. Művelődéstörténet és Kelet-Európa
- 1983.
1. sz. Az AILC X. Kongresszusa
 2. sz. Irodalomelmélet és beszédaktus-elmélet
 - 3 – 4. sz. Irányzatok a mai francia irodalomtudományban

1984.
1. sz. Polémiák a francia forradalom előtt
2 – 4. sz. Svájc népeinek irodalma – svájci irodalom?
1985.
1. sz. FILLM kongresszus – A polonisztika Magyarországon
2 – 4. sz. Olasz irodalomtudomány
1986.
1 – 2. sz. A fordítás távlatai
3 – 4. sz. Színhagyomány és irodalom a mai Afrikában
1987.
1 – 3. sz. Posztmodernizmus az amerikai költészetben
4. sz. Hlebnyikov és az orosz avantgárd
1988.
1 – 2. sz. A kanadai irodalom
3 – 4. sz. A modern stílisztika
1989.
1. sz. Az empirikus irodalomtudomány elmélete
2. sz. Felvilágosodás és nemzeti tudat
(A budapesti Nemzetközi Felvilágosodás Kongresszus anyagából)
3 – 4. sz. A modern textológia
1990.
1. sz. A mai nemzetközi folklorisztika
2 – 3. sz. Irodalom és pszichoanalízis
4. sz. A jelentésteremtő metafora
1991.
1 – 2. sz. A biedermeier kora – nálunk és Európában
3 – 4. sz. Hagyomány és modernizáció a mai kínai kultúrában
1992.
1. sz. A frankofon irodalmak sajátosságai
2. sz. Profizmus az irodalomtudományban
3 – 4. sz. A Név hatalma
1993.
1. sz. A konstruktivista irodalomtudomány
2 – 3. sz. Elsikkasztott orosz irodalom
4. sz. A mai lengyel irodalomtudomány
1994.
1 – 2. sz. Az amerikai dekonstrukció
3. sz. A kortárs olasz irodalom
4. sz. Feminista nézőpont az irodalomtudományban
1995.
1 – 2. sz. Posztszemiotika
3. sz. A stílus diskurzív elmélete
4. sz. Rendszerelvű irodalomtudomány
1996.
1 – 2. sz. Intertextualitás
3. sz. Újraegyesült Németország – egységes német irodalom?
4. sz. A posztkoloniális művelődésemélet

1997.

- 1 – 2. sz. A félmúlt klasszikusai
- 3. sz. Hermeneutika az orosz századelőn
- 4. sz. A lehetséges világok poétikája

1998.

- 1 – 2. sz. Az újhistorizmus
- 3. sz. Kánonok a kis népek irodalmában
- 4. sz. Textológia vagy textológiák?

1999.

- 1 – 2. sz. A szó poétikája
- 3. sz. Latin-amerikai irodalomelmélet
- 4. sz. Kulturális antropológia és irodalomtudomány

2000.

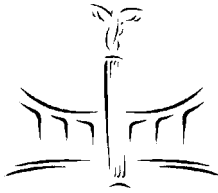
- 1 – 2. sz. A romantika tétjei
- 3. sz. A korszakok alakzatai
- 4. sz. (Új) filológia

2001.

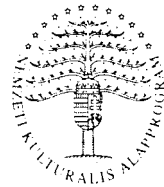
- 1. sz. Változatok a dialógusra
- 2–3. sz. Dante a XX. században

A kiadásért felel az Argumentum Kiadó igazgatója
Tördelte: Markó Sándorné
Budapest, 2001
Terjedelem: 11,8 A/5 ív
A fedél és a tipográfia Benkő Anna munkája
Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme
Felelős vezető: Roznai Zoltán
ISSN 0017 – 999X

Folyóiratunknak ez a száma
a Nemzeti Kulturális Alapprogram
támogatásával jelent meg.



Támogatta a
Nemzeti Kulturális
Örökség Minisztériuma
a Magyar Millennium
évében



Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, VIII. Orczy tér 1. (tel.: 303-3441, fax: 303-3440) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 11991102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra. Példányonként megvásárolható a *Kis Magiszter Könyvesbolt*ban (1053 Budapest, Magyar u. 40., tel.: 327-7796), az *Írók Boltjában* (1061 Budapest, Andrásy út 45.), a *Osiris Kiadó* könyvesboltjában (1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6., tel./fax: 201-0384), a *Pont Könyvesbolt*ban (1051 Budapest, Nádor u. 8., tel.: 266-8722), a *Sziget Könyvesbolt*ban (4010 Debrecen, KLTE, tel.: 52/316-666), a *Sík Sándor Könyvesbolt*ban (6720 Szeged, Oskola u. 27., tel./fax: 62/312-519), végül az *Argumentum Kiadónál* (1085 Budapest, Mária u. 46., tel.: 485-1040, fax: 485-1041), ahol a folyóirat korábbi számai is beszerezhetőek. Külföldön terjeszti a *Hess András Kereskedelmi Kft.* (H-1139 Budapest, Hajdú u. 42-44., tel.: 349-4152), valamint a *Batthyány Kultur-Press Kft.* (H-1014 Budapest, Szentháromság tér 6., tel./fax: 201-8891).

Előfizetési díj 2001-re: 1400 Ft

Egy szám ára: 350 Ft

Ára: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 1400 Ft



A

ARGUMENTUM KIADÓ