

Filológiai KÖZLÖNY

LXVI. évfolyam

2020/1

LEOPARDI KÖLTÉSZETE ÉS FILOZÓFIÁJA

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Vizkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E számunk írásait **Horváth Kornélia** szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

FRANCO D'INTINO, MASSIMO NATALE: Leopardi. Bevezetés	5
HORVÁTH KORNÉLIA: A visszatérés alakzatai. Leopardi <i>Il passero solitario</i> (A remete rigó) című verse	9
HOFFMANN BÉLA: Giacomo Leopardi <i>Holdnyugta</i> című költeményéről	20
TÓTH TIHAMÉR: Filozófia és szatíra Leopardi <i>Paralipomeni della Batracomiomachia</i> című művében	35
KELEMEN JÁNOS: Leopardi filozófiájáról	52
TÓTH TIHAMÉR: Leopardi, a pesszimista költő-filozófus romantikus allúziójáról	62
PÁL JÓZSEF: Leopardi hatása Michelstaedter költészetére	71
VÍGH ÉVA: A „magányos veréb” toposz-változatai az itáliai művelődésben és Leopardi	88
▪ MŰHELY	
BURJÁN ÁGNES: Az átváltozás terei. Pilinszky és Rilke	111
MUDRICZKI JUDIT: A műfordítás mint „politikai cselekedet” avagy miként vált Juhász Ferenc a legjelentősebb magyar költővé az angolszász világban	120
▪ RECENZIO	
KAPOSI MÁRTON: „Az egyik tudása a másikéra épül”. Segítő magyarázatok Dante olvasásához	131
Számunk szerzői	137



Leopardi. Bevezetés¹

(Részlet)

Hol van ma Leopardi helye a kultúránkban? Az elmúlt tíz évben Leopardi jelenlétének határozott erősödését tapasztalhatjuk, olyan időkön kívüli vagy nem teljesen kritikai tényeknek is köszönhetően, mint például Mario Martone *Il giovane favoloso* [A mesés fiatalember] című, Leopardinak szentelt és közönségsikert aratott filmje. Közben persze a kritika folyamatosan teljesítette a feladatát, kiadások és tanulmányok özönét jelentetve meg, mely szövegek Leopardi életművének szinte minden, még az eddig legkevésbé érintett szögletét is vizsgálat tárgyává teszik. A legfrissebb tanulmányok felől nézve az életmű recepcióját tekintve kétségtelenül a Leopardi-szövegek fordítására vár jelentős szerep. 2013-ban megjelent angol nyelven a *Zibaldone di pensieri* [kb. 'Összehordott gondolatok', a magyar nyelvű szakirodalom 'Vegyes feljegyzések' címmel említi – a ford.], s ez az esemény határozottan és jelentősen járult hozzá Leopardi irodalmi és tudományos gondolkodásának megismertetéséhez és elterjesztéséhez nemcsak Olaszországban, hanem Európán kívül is.

Ha egy pillanatra visszatekintünk a Leopardi-szakirodalomra, azt tapasztalhatjuk, hogy az valójában a kezdetektől fogva és mindenkor a pozitív folyamat és a negatív fordulat összefonódásaként mutatkozott meg, mintegy olyan sűrű „gubanc-ként”, amelyet igen nehéz kibogozni. A szerző körül kialakult kritikai diszkurzus több esetben finoman kidolgozott, s helyenként a személyeskedést és a szinte kísértetiesnek mondható rögeszmeszerű megszállottságot sem nélkülöző kulturális és ideológiai összecsapások terévé és lehetőségévé vált. Leopardi recepciójának kezdeti fázisa önmagában is meglehetősen ellentmondásos volt: a szerző első olvasói részint az entuziazmus (Pietro Giordani, s majd később De Sanctis, a *Schopenhauer és Leopardi szerzője*), másfelől az elutasítás (Alessandro Manzoni) vagy egyenesen az averzió (Niccolò Tommaseo) jegyében nyilatkoztak róla. Ráadásul Leopardi lelkes hívei is jelezték esetenként a kétségeiket: egyetlen példaként említjük De Sanctis-t, aki egyáltalán nem tartotta sokra a *L'Infinito* (*A végtelen*) című Leopardi-verset [amelyet ma a szerző egyik legjelentősebb, s leginkább emblematikus költeménye-

¹D'INTINO–NATALE 2018, 13–16.

ként tart számon mind a magyarországi, mind a nemzetközi recepció – a ford.], s hasonlóképpen az *Operette moralit* sem [*Rövid erkölcsi írások*, magyar nyelven Ördögh Éva, Mátyus Norbert és Dávid Kinga fordításában jelent meg – a ford.]. De Sanctis végezetül egyenesen Benedetto Croce „szövetségeseként” jelenik meg, aki őt, De Sanctist idézi a hírhedt és könyörtelen 1922-es kritikájában.

Azt mondhatjuk, hogy Leopardi befogadástörténetét hosszú ideig a „megszelídíthetetlen” szerző fölötti egyezmény-kísérletek jellemezték, valamint számos törekvés a szerző kritikus és negatív bölcséleti hatásának semlegesítésére. A 19. század Itáliában nem fogadta nagy szívéllyességgel Leopardit, Itálián kívül azonban más volt a helyzet. Noha írásai még nem voltak mind ismertek – még nem hozzáférhető a *Zibaldone di pensieri*, amely a 20. század elején jelenik majd meg –, Leopardi olyan nagy formátumú és nemzetközi hírű szerző, akire az európai kultúra nagy nevei figyelnek fel Saint-Beuve-től Nietzscheig. A 20. század fogja majd megfordítani ezt a tendenciát. A külföldi Leopardi-hivatkozások határozottan csökkenni (néhány üdítő kivétellel, köztük említhető Benjamin és Beckett), miközben Olaszország újra „elsajátítja” Leopardit, eltérő módokon és időközönként: Croce meglehetősen korlátozottan minősíti a Leopardi-féle filozófia hatékonyságát, és lírájának értékét erőteljesen tompítja; a folyóiratok különböző címszavak alatt értékelik; az immár véglegesen hozzáférhető *Zibaldone* körül az első cikkek habzó áradata jelenik meg, gyakran – de nem kizárólag – műveltségről tanúskodó hangon, melyek intuitív meglátásai csaknem egy évszázadig feledésbe merültek (elegendő ezen írások némelyikének nietzscheánus és egzisztencialista visszhangjára gondolnunk). E hosszú parabola alapvető mozzanatát képezi két olyan tanulmány megjelenése 1947-ben, amely a következő három évtized Leopardi-kritikáját mélyen meghatározta. Cesare Luporini *Leopardi progressivo* [A progresszív Leopardi] és Walter Binni *Nuova poetica leopardiana* [Leopardi új poétikája] című írásairól van szó. E tanulmányokhoz csatlakoznak, közvetlenül a következő években Sebastiano Timpanaro munkái, különösen a *La filologia di Giacomo Leopardi e Classicismo e illuminismo nell'Ottocento* [Giacomo Leopardi filológiája és a 19. századi klasszicizmus és felvilágosodás]. Luporini, Binni és Timpanaro módszereikben is különböznek, amelynek oka egyfelől e három szerző eltérő tudományos alakulástörténetében lelhető fel (egy filozófusról, egy italianistáról és egy klasszika-filológusról beszélünk), másfelől és még inkább a kutatott tárgyhoz való viszonyulásban: Luporini cikke elsősorban a *Zibaldonét* tárgyalja, Binni a *Cantit* [*Versek*, szó szerint: Énekek, Leopardi összegyűjtött költeményei – a ford.], míg Timpanaro könyvei az antikvitással való kapcsolatokat és annak hatását elemzik a Leopardi-életmű különböző szöveghelyein. Mindazonáltal e három szerző legalább néhány alapfeltevésben megegyezik: egyfelől az antiidealista beállításban, továbbá Leopardi és a 18. század közötti kapcsolat hangsúlyozásában, megvédendő a szerzőt a spiritualizmus és az irracionalizmus minden gyanújától; másfelől abban a meglehetősen nehéznek tűnő vágyban, hogy

a költőből (akinek egyébként erőteljes spekulatív beállítást tulajdonítódik) a crocei „új novicán” (Novica vulgata) túllépve újra a morális, emberi és főként politikai értékek energikus győztesét kreálják meg, amint azt egyszer már De Sanctis is tette.

Ez a jogos „lázádashullám”, mely a pesszimista és beteg (Nordau fogalmát használva szinte „degenerált”) Leopardi-sztereotípiával szemben indult meg, ugyanakkor egy, mondhatni, gátló effektust is létrehozott: elsősorban megakadályozta, hogy a szerző felvilágosodás kori és materialista formálódásához kevésbé közel álló vonások emelkedjenek ki a recepcióban, mint például az európai romanticizmussal való erőteljes érintkezések, vagy gondolkodásának bizonyos antiracionális fordulatok, amelyekről különösen a *Zibaldone* nyújthat bizonyosságot. Az elmúlt évszázad utolsó két évtizedében [...] az új meglátásokat (tényszerűen az eszközök, a témák és a hivatkozások vontkozásában), a materialisztikus vonalon túl három pontban foglalhatjuk össze: az egyre kifinomultabb stilisztikai és intertextuális elemzésben; a leginkább a heideggeri filozófia által inspirált hermeneutikai megközelítésben és ama széles területben, amelyet Dodds kifejezésével „irracionálisnak” nevezhetünk, s amely a mitológiai témáktól a biblikus és gnosztikus utalásokon át a Nietzschevel érintkező kapcsolatokig ível.

Ezen előzmények után a legutóbbi éveket végre és eléggé világos módon egy másik értelmezői korszakba való határozott belépésként értékelhetjük, amelyeket, mondhatni, az egészséges konfúzió jellemez. Leopardi kutatásának lehetőségei és módusai kimeríthetetlennek tűnnek, miközben egyre nehezebbnek látszik a szövegek megközelítésének irodalomtudományi iskolák szerinti genealógiája, illetve azok megragadhatósága: az irodalomtudományi „kerítések” a szerző életművének összetett artikulációja helyett a megközelítés elégtelenségéről tanúskodnak. Mára nagyobb tér nyílt Leopardi távolabbi, vagy látszólag idegen szempontú olvasatai számára, amelyek inkább a szerzői ouvre jövőjére, mint múltjára irányulnak, illetve új, a korábbiaktól eltérő megértésirányú szerzők is feltűntek (Warburg, Benjamin, Havelock, Agamben stb.). Másfelől az 1990-es évektől megtapasztalható a filológiai tanulmányok újbóli felvirágzása, ha csak az alkalmasszerűen felfedezett és értékelt kisebb szövegek viszonylatában is. Ez a Leopardi-kutatás történetében mindig jelen lévő, a 19–21. századi dicsőséges tradícióhoz (Viani, Moroncini, Flora, Timpanaro, Pacella, Corti, Moreschini, Besomi, Peruzzi, De Robertis) való visszacsatlakozást jelenti, amely azonban a genetikus filológiának és a nyomtatásban megjelent szövegeknek, és általánosságban egy nagy részben – legalábbis életében – „elsüllyedt” és „kiadatlan” alkotó műhelye tervezeteinek szentel új és különleges figyelmet.

Bibliográfia

- D'INTINO, Franco – NATALE, Massimo (2018), Introduzione, in uők (szerk.), *Leopardi*, Roma, Carocci, 13–18.
 D'INTINO, Franco – NATALE, Massimo (szerk.) (2018), *Leopardi*, Roma, Carocci.



HORVÁTH KORNÉLIA

A visszatérés alakzatai

Leopardi *Il passero solitario* (A remete rigó) című verse

1. A magány és a költői életmű kritikai értelmezése

Jól ismert, hogy a magány, a melankólia és a pesszimizmus régóta bizonyos kulcsszavakként működnek Giacomo Leopardi szemléletmódjának, filozófiai orientációjának és költészetének recepciós kérdéseit illetően. S ebben a szerző biográfiája is nagy „megerősítést” nyújtott az ekképpen vélekedőknek.

A költői életrajzot rendszerint – bár nem minden esetben – erőteljes költészet-meghatározó tényezőként számon tartó olasz filológia ritkán mulasztja el megemlíteni Leopardi betegségeit – púposságát, rossz látását stb. –, grófi apjával való ambivalens viszonyát, s ezekből eredő testi és lelki fájdalmait, továbbá szükségyszerű magányát. A „magányosság” (pl. FOLIN 2008), a „pesszimizmus”, sőt az utóbbi években a nihilizmus (vö. CAPITANI 2016) mint címkézett fogalmak a kritika Leopardi költészetét érintő írásaiban is dominálnak, s ezáltal a költői életművet egy biográfia mentén megvalósuló tematikus olvasatba kényszerítik. Holott Leopardi mind a maga költői nyelvében, mind a *Zibaldone di pensieri*-ben [magyarul kb. 'Összeválogatott gondolatok' vagy 'Vegyes feljegyzések'] (LEOPARDI 1963) valójában megtagadta a pesszimizmus költészetbeli megnyilvánulását, ellenkezőleg: éppen *annak a költői nyelv általi legyőzéséről írt*, méghozzá a következő paradox okfejtéssel: azok a költői művek, amelyek „nem tárgyalnak és nem mutatnak be mást, csakis a halált, azt, legalábbis átmenetileg, magává az elveszett *életté teszik*” (kiem. H. K.). S a semmi érzetéről írott gondolatai is hasonló irányultságúak: „A semmi érzete egy halott és halálos dolog érzete, amiről beszélek, azonban az olvasó lelkében ez az érzés fölébe kerekedik a dolog semmiség-érzetének, s a lélek új életet nyer” (LEOPARDI 1963, 253).

Mindez két okból is fontos lehet a számunkra. Egyfelől magának az egész Leopardi-életműnek a megítélését illetően, amely a szerző filozófiai gondolkodását alapvetően – és távolról sem alaptalanul – a pesszimizmus és a schopenhaueri gondolkodással tartott párhuzam jegyében értékeli, s ezt a megközelítésmódot a szerző lírájára nézve is rendszerint érvényesnek tartja, s ám amely megítélést a szerző ezen gondolatai részben felülírni látszanak. Másfelől az általunk elemzésre választott költemény tekintetében, amely már címében a magány, a vándorlás és az identitásválság kérdéseit látszik felvetni, s a versszöveg felszíni, tematikus olvasata ezt meg is erősíti.

Visszatérve a szerzői biográfiára: Leopardi maga is lejegyzí, hogy 14 éves korától (előtte házitanító foglalkozott vele) „önművelő” volt, saját apjának és környékbeli arisztokrata családoknak a könyvtárában olvasott műveket. Leopardi leveleiben életének ezt a szakaszát „hét év örült és végletesen kétségbeesett” („sette anni di studio matto e disperatissimo”) időszakként írta le (DE ROBERTIS, G. 1978, XLIII). Ugyanakkor, bár egyik kritikai kiadója, Giuseppe de Robertis ezt a hét évet olyanként jegyezte föl, mint ami visszafordíthatatlan hatást tett Leopardi egészségére, más szerkesztők és tanulmányírók rámutatnak, még ha esetenként csak közvetett módon is, ezen „öröklött magány” és tanulás termékeny mivoltára. S ez talán belátható már abból is, ha pusztán csak néhány momentumot emelünk ki Leopardi, egy 39 éves korában elhunyt szerző életművéből.

1812-ben, 14 évesen megírja a *Pompeius Egyiptomban* című tragédiát. 1813-ban összeállítja az *Asztronómia történetét*, s magától, tanári segítség nélkül elkezdi görögül tanulni. 1816-tól, 18 éves korától írja első, később is vállalt és megjelentetett verseit (köztük például az *Appressamento della mortét* [A halál közelgetése], továbbá lefordítja az *Odüsszeia* I. és az *Aeneis* II. részét. 1817-től kezd neki *Zibaldone* című művének, a filozófiai, nyelv- és költészetelméleti, társadalom- és művelődéstudományi írásait tartalmazó 'Vegyes feljegyzései'-nek, amelyeket élete végéig írt. 1817 után is számos görög és latin auctor művét fordítja olaszra, s fordítja latinból például Petrarcat is,¹ valamint 1828-ban összeállítja a latin és az olasz költészet szöveggyűjteményét. 1824 és 1832 között írja meg az *Operette moralit*, amely műve magyarul *Rövid erkölcsi írások* címmel jelent meg 1998-ban, Ördögh Éva, Mátyus Norbert és Dávid Kinga fordításában (LEOPARDI 1998). Mindennek tükrében a magány és a „remete-lét” Leopardi életében és munkásságában valóban összefonódik, ám éppen a művelődéshez, a kultúrához, a nyelvtanuláshoz, a művészethez és különösen a költészethez vivő utat jelentette, s annak eredményeképpen egy kulturálisan, nyelvi és főképpen költészettanilag rendkívül elmélyült és megalapozott életművet hívott életre. Ezen életmű századfordulós európai megítélése kapcsán talán elegendő Nietzsche-re hivatkoznunk: „A sok tehetségtelesen kívül van azonban néhány született filológus, akiket különböző körülmények meggátolnak abban, hogy filológussá váljanak. Persze a legnagyobb akadály, ami ezeket a született filológusokat visszatartja, hogy az illetéktelen filológusok rosszul képviselik a filológiát. *Leopardi* a filológus modern eszménye, a német filológusok azonban semmire sem képesek” (NIETZSCHE 2000, 139).

¹ Leopardi fordításait az utóbbi két évtizedben elmélyülten elemzi az olasz szakirodalom, lásd pl. FAVARO (2018), CAMAROTTO (2010), LONARDI (2005), CARRERA (2011), D'INTINO (2019).

2. A vers és a versszöveg

A versválasztás indokaként egyetlen érvet hoznék fel: Szerb Antal a *Száz vers* című kötetében, melyben az európai irodalom lírájából az általa leginkább értékelt száz költeményt adta közre eredeti (görög, latin, angol, francia, német és olasz) nyelven, mellékelve e versek jeles magyar költők tollából készült műfordításait, a mindössze hat költőt és művet felvonultató olasz korpuszba Leopardinak éppen ezt a versét válogatta be (Assisi Szent Ferenc, Francesco Petrarca, Michelangelo Buonarroti, Benvenuto Cellini és Giosué Carducci egy-egy költeménye mellett), és Sík Sándor fordításában közölte (SZERB 1957, 16–19). Külön érdekesség, hogy míg a Szerb Antal-kötet alcíme a nyelvterületeket tünteti fel a fent jelzett sorrendben, addig maga a kötet kompozíciója 10 tematikus csomópont mentén szerveződik, az eredeti nyelvekre való tekintet nélkül: I. Magányosok, II. Szeretők, III. Istenek, IV. Halandók, V. Állatok, VI. Nostalgia, VII. Sorsok, VIII. Éjszakák, IX. Bánatok, X. Hatalmak, látomások. Természetesen Leopardi költeménye az első, „Magányosok” című fejezetben foglal helyet (Verlaine, Wordsworth, Friedrich Hebbel, Friedrich Nietzsche és Rainer Maria Rilke társaságában), holott akár kerülhetett volna az V., „Állatok” című fejezetbe is.

Mint azt Víg Évának a lapszámunkban közölt írása (VÍGH 2020) rendkívüli alaposággal bemutatja, a „magányos madár/veréb/rigó” témája nagy hagyományral bír már az antikvitás óta, s e hagyományt Leopardi csaknem minden ízében ismerte, és a jelzett költeményében gyakran szó szerint alkalmazott megnevezéseket és szerkezeteket a korábbi korok költőitől (például „cantando vai”, „solingo augellin”). Kérdés most már, mi lehet az az újdonság, amit Leopardi költői nyelve „hozzátesz” ehhez a tradícióhoz, illetve amellyel megújítja a költői toposznak ezt az évszázadokra visszanyúló hagyományát.

Erre a kérdésre elsődlegesen annak hangsúlyozásával adhatunk választ, hogy az *Il passero solitario* számos módon inszcenírozza a visszatérés aktusát. Kezdődhet ez a toposzszerű költő = madár metaforához való visszatéréssel. Ezt a tradicionális értelmezést tökéletesen alátámasztják a lírai beszélő azon megnyilvánulásai, amelyek nagyon is direkt párhuzamot állítanak fel a lírai én (a „költő”) és a lírai hős (a „passero solitario”) között. Sík Sándor magyar műfordításából idézünk néhány erre vonatkozó részletet: „Remete rigó végig a mezőkön”, „Remeteként megülők, / Hazámban idegenként, / Igy élem el tavaszát életemnek”, „Csak én járok magamban / A távoli mezőknek e zugában”, „A boldog fiatalság elenyészik. / Te magányos madárka, hogyha eljő / Életednek csillagok írta estje”, „De én, ha az aggkor küszöbét ki nem kerülhetem már”, „vajon hogy nézem akkor / az éveket, szegény magam s magányom!”. A párhuzamot tovább erősíti, hogy a lírai hős, a „remete-rigó”, avagy a „magányos veréb” mindig egyes szám második személyben, megszólítottként szerepel, s maga a beszélő jelzi kettőjük hasonlóságát: „Oimé, quanto somiglia / Al tuo costume il mio” (nyersfordításban: ’Ó jaj, mennyire hasonlít /

a te szokásodhoz az enyém’), mintegy kettőjük azonosságát jelezve (némileg, de csak részben, a Németh G. Béla által tárgyalt önmegszólító verstípust realizálva). Ez a kvázi-azonosság a jelzős megnevezésekben is tetten érhető (pl. „Io solitario” [‘Én magányosan’] és „Tu, solingo augellin” [‘Te, magányos madárka’], illetve magában a címben: „passero solitario” [‘magányos veréb’]. A párhuzamot a költő és a madár még egy hasonlatossága is fokozza: az éneklés, vagyis a „dal”, (költői) ének képessége („Cantando vai” [‘énekelve méisz’], „Canti, e così trapassi [‘Énekelisz, és így lépsz túl’].

Ha az eredeti olasz szöveget nézzük, világosan kiolvasható a beszédszituációban a „te” és az „én” között történő szisztematikus váltakozás a mondatokban, amelyek teljességgel dominálnak a kevés számú harmadik személyű mondat fölött, vagyis egyfajta dialógust alkotnak egymás között. Így az 116. verssort a „Te” („tu”), azaz a magányos madár mint megszólított témája uralja, a 17–26. sorét az „én”-ként („io”) megszólaló lírai beszélő, a 27–35. sorát ismét a madárkaként megjelölt „Te”, a 36–44-ét ismét az „én”, míg a 45–49-ét a „te”, s végül a lezáró 50–59. sort az „én” uralja. Ily módon a *passero solitario* és a lírai beszélő egymás metaforáivá válnak, s ebből következően a lírai alany megkettőződésének – az elégiára nagyon is jellemző – problémáját exponálják. Innen nézve a magányos madár, amelyet a szöveg minden alkalommal „te”-ként nevez és szólít meg, a lírai alany alteregójaként mutatkozik meg, miközben a megszólítás repetitív aktusa végső soron egy sajátos „autodialógust” rejt, a lírai én párbeszédét tulajdon magával.

A lírai alany eme megkettőződése, amely a „te” és az „én” formáinak ismétlődésében mutatkozik meg szintaktikailag, a költemény első részében külsőleg és formális módon funkcionál, melynek lényege, hogy a beszélő a maga identitását éppen a madárral való mély rokonságban ismeri fel és azonosítja. A vers második részében azonban a két „szereplő” különbsége is hangsúlyozást nyer, szintaktikailag részint a tagadó kijelentő, funkciójában felszólító, részint a kérdő mondatok alkalmazásában („Non ti dorrai” [‘nem fogsz törődni vele’], „Che parrà di tal voglia?” [‘mi látszik/lesz ebből a kívánságból/akaratból’ – ezt de Robertis így magyarázza: ‘Mit kell gondolnom és miként kell ítélnem?’] (DE ROBERTIS 1978, 161). Ezzel azonban az eredeti, hagyományos költő–madár metafora nemcsak felfüggesztődik, de le is rombolódik, s a lírai beszélő „dividualitása” végérvényessé válik („Che parrà di tal voglia? Che di quest’anni miei? Che di me stesso?” [‘Mi lesz ebből az akaratból? Mi lesz ezen éveimmel? Mi lesz velem?’] Az immár véglegesnek és meghatározónak mutató belső megosztottság a megnyilatkozás szintjén éppen a vers utolsó két sorában nyeri el betetőzését, mely két sor ugyanakkor, paradox módon, éppen a visszafordulás aktusát tematizálja: „Ahi, pentirommi, e spesso / ma sconcolato, volgerommi indietro” [‘Jaj, megbánom magam, és gyakran / de vigasztalanul, visszafordulok’]. A megnyilatkozás szintjén ez a visszafordulás, különösen a „vigasztalan” kitétel okán, egyfajta *circulus vitiosus*ként értelmezhető, vagyis a remény, a jövő reményei és lehetőségei teljes elveszéséeként. Giuseppe és

Domenico de Robertis a kommentárjukban legalábbis így interpretálják a vers zárlatát, mondván, „nem lehet visszahozni az elmúlt időt, az elvesztett időt” (DE ROBERTIS 1979, 162).

Ugyanakkor a költemény textuális szerveződése mintha némiképp felülírná a mondatok és a beszédshituáció szintjén képződött jelentést. A vers utolsó szava („indietro” [’vissza’, ’visszafelé’]) anagrammatikusan a költemény első szavait, voltaképpen egy hármass prepozíciót („D’in su” [kb. ’onnan felülről’] ismételt meg fordított sorrendben (*in-di – di-in*). Ennek azért is lehet szemantikai jelentősége, mivel a „D’in su”-féle hármass prepozíció már Leopardi korában is mesterkéltnek hathatott, a helyváltoztatás kifejezésére megvannak a jól bevett egyszerűbb előjárószavak az olaszban: például a *sulla vetta* vagy *dalla vetta* formulák szemantikailag szinte ugyanezt a jelentést hívhatták volna életre, mint a kissé kimódoltnak tűnő Leopardi-féle megoldás. Vagyis úgy tűnik, hogy itt egy intencionált költői eljárással van dolgunk, amely a vers kezdete és vége közötti fónikus és anagrammatikus egybecsengésre hívja föl a figyelmet, s ezáltal visszatéríti a befogadót részint a vers végéről annak kezdetére, részint arra készíti, hogy a visszatérés „alakzatát” és gondolatát akár a versmegnyilatkozásból kiolvasható „üzenet” (magány, szomorúság stb.) felülírásaként vagy átértékeléseként is értelmezze a maga számára. Másfelől a visszafordulás „vigasztalansága” is reinterpretálódni látszik, amennyiben a visszatérés magának a költői szövegnek a rekurrenciájaként kezd értelmeződni. (Nem idegen ez a gondolat számos irodalomelméleti munkától sem, most csak Igor Szmirnovnak a részlegesen magyarul is olvasható munkájára, az *Úton az irodalom elmélete felé* című könyvére hivatkoznék, amelyben az irodalom egyik autonóm „törvényét” éppen a visszatérés egy sajátos alakzatában, a kettős rekurrenciában ismeri föl (SZMIRNOV 1999).

Ismert, hogy Leopardi a hangok és azok „összhangzása” szerepét meghatározónak tartotta a lírai szöveg szerveződésében, mert ezek a hangzásbeli összefonódások különféle meghatározhatatlan jelentéseket képesek életre hívni az olvasó elméjében. (LEOPARDI 1963, 171–173) Leopardi terminusait használva azt mondhatjuk, hogy a hang nemcsak széles és meghatározatlan kiterjedésű („vaga”) és „vándorló” („pellegrina”), hanem hangzó (szonáns, „sonora”) is (LEOPARDI 1963, 135–136). A „visszatérés” alakzata a vizsgált költeményben a szöveg fónikus-akusztikus szerveződésében is tetten érhető, bizonyos hangok, hangkapcsolatok és szótövek rendszeres ismétlődésében, melyek legnagyobb többsége a címben szereplő két névszó (*passero solitario*) fónikus, literális és morphemikus repetíciójában tapasztalható meg. A *solitario* (’magányos’) jelző, amelynek jelentése alapvetően határozza meg a „magányos költő = magányos madár” toposzként is felfogható párhuzamot, mintegy új életre kel a szövegben a *sol-* szótő, illetve annak hangjai/betűi visszatérései során. Ez a fónikus-morfológiai figura a vers címét követően az alábbi szóformákban köszön vissza: legelőször a különösnek ható verskezdő formulában („D’in *su la vetta*”). S aztán a továbbiakban (zárójelben közlöm a sza-

vak hozzávetőleges magyar jelentését): *passero solitario* ('magányos veréb'), *esulta* ('ujjong'), *pensoso* ('gondolkodva'), *somiglia* ('hasonlít'), *costume* ('szokás'), *solazzo* ('szórakozás'), *sospiro* ('sóhaj'), *passo* ('lépés' 'lépek'), *spesso* ('gyakran'), *io solitario* ('én magányosan'), *steso* ('kiterjesztett', 'kinyújtott', 'kiterjedt'), *il Sol* ('a Nap'), *costume* ('szokás'), *soglia*, *noioso* ('unalmas, unalmasan'), *stesso* ('[ő] maga'), *spesso* ('gyakran'), *sconsolato* ('vigasztalanul').

Ezek a fónikus visszatérések nemcsak a verssorok rendkívüli hangzósságát biztosítják, de a verscím második tagjára való szisztematikus visszautalások révén a befogadót folytonosan visszatérítik a címhez és a költemény kezdetéhez. Ezek a visszautalások éppen a *solitario* jelző reinterpretációiként funkcionálnak, hiszen a pusztá hangzásismétlődés mellett (amely, mint Jakobson óta tudjuk, nagyon is jelentésképző tényezőként működik a költészetben) a hangzsalakzat morféma-ként vagy szótóként is létező változatai esetében a potenciális korábbi, etimológiai vagy kvázi-etimológiai jelentéseket is előhívja/előhívhatja a befogadóban (JAKOBSON 1982). Az ímént felsorolt hangzsalakzatok szériájából kiemelendő az „*il Sol*” ('a Nap') formula, egyfelől mivel ebben az esetben a hangcsoport-ismétlődés egy önálló szót, mégpedig a magányosság jelentésárnyalatával szemben nagyon is pozitív jelentéstartalmú szót formáz, másfelől a szó nagy kezdőbetűjének okán, ami nem pusztán a *Nap* szó szimbolikus (és az olasz irodalomban sok évszázadra visszamenő tradícióját reprezentáló) módon értelmezhető, hanem egyszersmind jelzi az ismétlődő hangzássor, hangkapcsolat szóvá formálódásának útját is, egyszerre mutatva rá a költői nyelvnek a beszélt nyelvhez és a nyelvtörténethez való kötődésére, s magának az adott versnek a mély nyelvi-poétikai autoreflexivitására, vagyis önértelmezésére. A „*Sole*” ('Nap') értelmében szereplő *Sol* szó átformálja és többértelműsíti a címben és a vers második sorában szereplő *passero solitario* jelentését, és ugyanúgy átalakítja a versvégi *sconsolato* ('vigasztalan') jelentéslehetőségeit is, a magányosság és a vigasztalanság gondolatát a napfény és az élet „témájába” fordítva át. Az utóbbi, a *sconsolato* szó esetében az etimológiai aspektus az eredeti szótó, a *consolare* ('vigasztalás') jelentését is előhívja, amely grammatikailag persze éppen ellentétes a megfosztó funkciójú *s*-el kiegészített prepozíciós alakkal. Ráadásul a *consolare* etimológiailag a *sollazzo*-hoz is kapcsolódik: mindkettő a latin *solacium*, illetve *solari* szóból származik, melyek jelentése 'vigasztalás', illetve 'vigasztalni'. Vagyis a hangkapcsolat és a szótó szövegbeli multiplikációja mintegy megújítja és átírja a versszöveg végső, kétségbeesettnek ható kijelentését, s a vigasztalant („*sconsolazione*”) éppen a vigaszba (*consolare*, *consolazione*) fordítja át. Amennyiben ezt az interpretációt elfogadjuk, a visszatérés folytonos mozzanata a versszöveg nyelvi-poétikai építkezésében immár nem egy fatális, ördögi körként, hanem a versnyelvben visszanyerhető élet(erő), s mindenek előtt egy új költői szöveg létrehozásaként (és annak autopoetikus reflexiójaként) értelmezhető.

Talán eme gondolatmenet cáfolataként vethető fel az a meglátás, amely a *Sol* szónak a versszövegben való kontextusát („Mi fere il Sol”) a Leopardi-kommentárok egyike a „mi ferisce, colpisce”, azaz a ’megsebez, megüt’ értelemben interpretál (DE ROBERTIS 1978, 159). Habár ez a magyarázat is tartható, különösen a versszöveg mint megnyilatkozás aspektusából, egy másik szemantikai lehetőségre is rámutatnék: a *ferire* ige egy olyan megszokott szintagmában is használatos az olaszban, mint *ferire la fantasia*, abban az értelemben, hogy ’megragadja a képzeletet’. Ha a „fere, ferisce il Sol” kifejezésnek ezt a szemantikai vetületét is bevonjuk az értelmezés körébe, akkor már közel járunk a Leopardi-versszöveg autopoetikus interpretációjához.

Mindezek után megkockáztathatjuk, hogy a *sol-* tő visszatérései a versszövegben (akár morfémaként, akár hangkapcsolatként) szinte az ellenkezőjébe fordítják át a címszó második részének (*solitario* ’magányos’) megszokott jelentését. Ugyanez történik azonban a verscímet alkotó frazéma (*passero solitario*) első tagjával is, amelynek hangkapcsolatai a cím után a következő versbeli kifejezésekben térnek vissza: *passero solitario*, *pensoso* (’gondolkodó, gondolkodva’), in *disparte* (’tartózkodóan, különváltan’), *spassi* (’szórakozás’), *trapassi* (’továbblépsz’), *passo* (’lépek’, ’töltöm [pl. időmet]’), *spesso* (’gyakran’), si *spande* (’kiterjed’), *parte* (’rész’), *stesso nell’aria aprica* (’a tiszta, fénylő levegőben kiterjed’), *par che dica* (’úgy tűnik, hogy azt mondja’), *che parrà* (’tűnni fog’), *stesso* (’magam’), *spesso* (’gyakran’).

Innen nézve úgy tűnik, a vers a címében rögzített állandósult szókapcsolatot, avagy frazémát (*passero solitario*) mintegy reetimologizálja, kihasználva egyebek mellett a *passero* szó *passare*, ’lépni’ jelentésű tövét. Ezen eredendő, a lépésre, a járásra vonatkozó jelentés a vers több szavában a mai értelemben is megjelenik (lásd vai [’te mész’], *trapassi*, *passo*). A lépés, a járás a madár és a lírai beszélő közös attribútuma, illetve cselekvése is lesz, ugyanakkor ezt már a költői szöveg nyelvi-poétikai szerveződésének alapmotívumaként, mi több, megalkotottsága metaforájaként kell értenünk, mely lépések eredménye maga az előttünk álló költői mű, az *Il passero solitario* című Leopardi-költemény. S hogy a lépésnek, a járásnak, a lábféjnek (vö. a versláb más nyelvekben is használatos fogalmával!) a költészettel való kapcsolata az olasz irodalomban klasszikus alkotókra megy vissza, azzal kapcsolatban talán elégséges egyedül Mandelstam híres Dante-tanulmányára, a *Beszélgetés Dantéről* címűre hivatkoznunk (MANDELSTAM 1992, 82–131).

A rekurzivitás tehát a szöveg nyelvi szerveződésében a verscímben és a vers kezdetén (második sorában) megadott két szóhoz való visszatérésben valósul meg, mely folytonos visszatérés mintegy felbontja a köznyelvben rögzült szó szerkezet két elemét, s mindkettőt külön-külön kezdi értelmezni azok hangzásbeli és belső formai (lásd ПОТЕБНЯ 2002, 147–154), azaz történeti szemantikájuk felől. Azt is mondhatnánk, e címbeli témamegjelölő két szó hangzása, hangzásszerkezete mintegy autonómmá és egymástól függetlenné válva figurálódik a szövegben (a

Jakobson-féle hangzsmetaforizáció szerint). Vagyis, mint tapasztalhattuk, a két szó – melleleg egymással is kapcsolatban álló, lásd *passero solitario* – hangzósságának „szétszóródása” a szövegben, pontosabban e hangzók szövegszervező ereje távolról sem tekinthető jelentés nélküli folyamatnak, hanem ellenkezőleg, egy új, perszonális jelentéskomplexum megképzéseként értelmezhető, melynek „helye” Leopardi egyedi költeménye, az *Il passero solitario* című vers.

A versszövegben a tér és az idő hasonló váltakoztatásával és ismétlődéses szerkezetével szembesülhetünk, amennyiben a tér indexei a magányos madárhoz, míg a temporalitás jelölői határozottan a lírai beszélőhöz kapcsolódnak (utóbbira néhány példa: „il dí futuro” [‘az eljövő nap’], „che parrà di tal voglia?”, „che di quest’anni miei?”), amelyek egyértelműen a lírai alany önidentitásának kérdéseként artikulálódnak a vers végén: „Che di me stesso?” („Mi lesz velem/belőlem?”). Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a versszöveg folyamatosan átfordítja a teret az időbe, azaz temporalizálja a spatiumot. Az utolsó ilyen transzformáció a vers utolsó két sorában következik be: „Ahi, pentirommi, e spesso, / Ma sconsolato volgerommi indietro.” E két utolsó sor az emberi idő mindhárom aspektusát manifesztálja: a múltat (lásd a megbánás s a visszafordulás témáját), a jelent mint a mondás, a diszkurzus jelenét [vö. BENVENISTE 2002]), miközben az igék grammatikai formái mind jövő idejűek, vagyis az időbeli előrenézés témáját is evokálják. A „pentirommi” (‘meg fogom bánni, sajnálni fogom’) nyelvtani formája szerint a jövőre utal, jelentésében viszont a véglegességet, a lezárttságot implikálja. Ugyanakkor a „spesso” (‘gyakran’) határozószó éppen a folytonos visszatérés jelenségét és szükségességét látszik hangsúlyozni. (Talán nem túlzás azt állítanunk, hogy a későbbi Heideggernek a *Lét és időben* kifejtett elgondolását is bizonyos mértékig megelőlegezve; HEIDEGGER 1989). A költemény végén ily módon átfogott, elsajátított és megértett idő hermeneutikai értelemben a megértés totalitásának jeleként interpretálható, amennyiben a mű temporalizált, s ilyenként „bensővé” tett terét magának a szövegnek a nyelvi-formai valóságaként és „megtestesüléseként” értelmezzük.

A szövegben megjelenített tér, mint korábban említettük, repetitív, visszatérő jellegű, s már ennyiben is temporalizáltnak tekinthető. És éppen a temporalitás lesz az, ami határozottan elkülöníti a magányos madárkát („solingo augellin”) a lírai beszélőtől. Az előbbi egyáltalán nem reflektál az idő múlására: „Tu, solingo augellin, venuta a sera / del viver che daranno a te le stelle, / Certo del tuo costume / Non ti dorrai” (nyersfordításban kb.: „Te, magányos madárka, ahogy leszáll az est, / a megélhetésseddel, amit a csillagok nyújtanak neked / persze szokásod szerint / nem törödsz”). Utóbbi, vagyis a lírai alany számára a legfőbb dilemmát éppen a múlt és a jövő közötti reláció jelenti. Ilyen módon a magányos veréb vagy „remeterigó” a nem-reflektív élet és a múlt metaforájává válik a versben (utóbbi vonatkozását nevének etimológiája is erősíti: a *passero* szó a ’múlt’ jelentésű *passato*

főnévvel egy töről fakad), míg a vers beszélője számára a folytonos visszanezés, visszatérés a múltba az *emlékezés munkáját* jelenti. Az emlékezés a gondolkodás kikerülhetetlen feltétele, s csak az emlékezés segítségével lehet a jövővel szembenézni.

Jelentőségteljes, hogy a visszatérés motívumai nem pusztán a madárhoz, hanem a beszélőhöz (aki immár a vers második, ha nem az első „hőisévé” vált) is kötődnek. Mint már jeleztük, ezzel az eljárással Leopardi megújítja a közhelyes, már-már banális madár-költő metaforát, hiszen szó sincs teljes azonosságról, ellenkezőleg: a vers közepétől a két „szereplő” nagyon is elválik egymástól. Ezt leegyszerűsítve úgy artikulálhatjuk, hogy míg a madár énekel („cantando”), de nem gondolkozik, addig a lírai beszélő nem énekel (abban az értelemben, hogy nem tud a madárhoz hasonló módon ráhagyatkozni a létre, és ebben boldogságot nyerni), ugyanakkor folyamatosan gondolkodik, emlékezik a múltjára, elemzi saját jelenét, s innen tekintve gondol a jövőre. S ez a folyamat folytonosan ismétlődő, illetve csak egy ponton lezárható: ott, ahol és amikor a versszöveg lezárul. Vagyis ez a reflexiós tevékenység mégis ölt egy kidolgozott, ha tetszik, „lezárt”, végső formát, ez pedig *a versszöveg formája*.

Mindezzel párhuzamos a vers két szereplőjének tevékenysége. Míg a mű első részében a madárka aktív („Cantando vai”, „Canti, e così trapassi”), a lírai én teljesen passzív („indugio” [‘halogatom’], „Evitar non impetro” [‘nem tudom kikerülni’]). A vers második részében azonban e szerepek mintegy felcserélődnek, s a madárka mutatkozik a sors kiszolgáltatottjának („che daranno a te le stelle” [‘amit a csillagok nyújtanak neked’]), míg a beszélő egyfelől „diszkurzív” aktivitást mutat, amennyiben kérdéseket tesz fel, másfelől „fiktív-reális” aktivitást is, amennyiben átgondolja, reflektálja a vers első felében önmaga helyzetéről mondottakat, s e reflexióból következtetéseket von le.

Összefoglalva, a visszatérő poétikai figurák – a fonémák, szótövek, lexémák, szó szerkezetek és az én-te beszédhelyzetek ismétlődései – versvégi visszafordulásának a szövegben („volgerommi indietro”) vigasztalanként aposztrofált aktusa mintha „átfordulna”, s éppen ellentétes minősítést/értelmezést nyerne, s a szöveg önszerveződésének „motorjaként” kezdene működni. Az irodalmi szöveg visszatérő természetét felszínre hozó költői autopoetikus reflexió, amely talán leginkább az anagrammatikus, illetve hangzásbeli szerkezetek folyamatos ismétlődésében érhető tetten, a magányosság témájának *circulus vitiosus*át a költészet (hemeneutikai) körévé teszi, mely kör, gondoljunk a híres heideggeri mondásra, az értelmezés és a megértés lehetőségét nyújtja a számunkra.

Kierkegaard-ra gondolva az elemzett Leopardi-versben az „eredendő ismétlés” jelenségét is azonosíthatjuk, amely az előzetesre való visszaemlékezésből táplálkozik. Ebből az aspektusból a vers végi „visszafordulás” (*volgersi indietro*) akár a poétikus és alkotói önmegértés antropológiai megnyilvánulásaként is érthető

(szemben az önmegismerés alapvetően kognitív kategóriájával). S ennek az önmegértésnek a körkörössége nemcsak a költői szöveg nyelvi-poétikai szerveződésében, illetve a beszélő státuszának változásaiban fedezhető fel, hanem hatást gyakorol magára az olvasóra is, arra készítetve őt, hogy folytonosan újraolvassa és újraértelmezze a költeményt.

Bibliográfia

- BENVENISTE, Émile (2002), Szubjektivitás a nyelvben, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrud – SÁRI László, Budapest, Osiris, 59–64.
- CAMAROTTO, Valerio (2010), „La gemma perduta”. Le traduzioni omeriche di Leopardi (1815–1818), *Rivista internazionale di studi leopardiani*, 6, 79–116.
- CAPITANO, Luigi (2016), *Leopardi. L'alba del nichilismo*, Napoli–Salerno, Orthotes.
- CARRERA, Alessandro (2011), *La distanza del cielo. Leopardi e lo spazio dell'ispirazione*, Milano, Medusa.
- D'INTINO, Franco (2019), *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet.
- D'INTINO, Franco, NATALE, Massimo (szerk.) (2018), *Leopardi*, Roma, Carocci.
- FAVARO, Francesca (2016), *Anacreonte, Leopardi e gli altri*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- FOLIN, Alberto (2008), *Leopardi e il canto dell'addio*, in *Testi e studi leopardiani, Collana del Centro Nazionale di Studi Leopardiani diretta da Franco D'Intino, Lucio Felice e Alberto Folin*, Venezia, Marsilio.
- HEIDEGGER, Martin (1989), *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, Budapest, Gondolat.
- HORVÁTH, Kornélia (2015), Giacomo Leopardi nella poesia ungherese del primo Novecento, in uő, *Letteratura italiana e forme poetiche*, Budapest, Gondolat, 79–92.
- HORVÁTH, Kornélia (2015), Questioni di poetica leopardiana. Teoria e lirica, in uő, *Letteratura italiana e forme poetiche*, Budapest, Gondolat, 71–78.
- HORVÁTH, Kornélia (2015), Il processo della metaforizzazione (Giacomo Leopardi: Il primo amore), in uő, *Letteratura italiana e forme poetiche*, Budapest, Gondolat, 51–70.
- JAKOBSON, Roman (1982), A nyelv működésben, in uő, *A költészet grammatikája*, Budapest, Gondolat.
- LEOPARDI, Giacomo (1978), *Versi*, a cura di DE ROBERTIS, Giuseppe e Domenico, Firenze, Mondadori.
- LEOPARDI, Giacomo (1998), *Rövid erkölcsi írások*, ford. ÖRDÖGH Éva, MÁTYUS Norbert és DÁVID Kinga, Budapest, Eötvös.
- LEOPARDI, Giacomo (1963), *Zibaldone dei pensieri I*, a cura di Flora, Francesco, Firenze, Mondadori.
- LONARDI, Gilberto (2005), *L'oro di omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio.

- MANDELSTAM, Oszip (1992), Beszélgetés Dantéról, in *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, ford. ERDŐDI Gábor, Budapest, Széphalom, 82–131.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000), *Iffjúkori görög tárgyú írások*, Budapest, Európa.
- POTEBNYA, Alekszandr (2002), A szó és sajátosságai. Beszéd és megértés, ford. HORVÁTH Kornélia, in *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnya, Alekszandr Veszolovszkij és Olga Frejdenberg elméleti műveiből*, Budapest, Argumentum, 2002, 147–154.
- SZERB Antal (1957), *Száz vers*, Budapest, Magvető, 16–19.
- SZMIRNOV, Igor (1999), Úton az irodalom elmélete felé, ford. SZILÁGYI Zsófia, *Helikon* 1–2, 109–150.
- VÍGH Éva (2020), A „magányos veréb” toposz-változatai az itáliai művelődésben és Leopardi, *Filológiai Közöny* 2020/1, 88–110.

HOFFMANN BÉLA

Giacomo Leopardi *Holdnyugta* című költeményéről

’És nem él bennem csak a halál’
(*Heinrich Heine*)¹

1. Bevezető gondolatok. A költemény keletkezésének és újszerűségének általános jellemzése. Tematikai vázlatkép

A *Holdnyugta* (*Il tramonto della luna*) című Leopardi-canzone első publikálására 1845-ben Firenzében, a La Monnier kiadásában és Antonio Ranieri gondozásában került sor. A mű keletkezésének időpontját a kutatók többsége 1836 nyarára vagy tavaszára teszi (COLAIACOMO 1995, 9; GHIDETTI 1985, CXLIX, FELICI 2010, 13; 198). A nápolyi Nemzeti Könyvtárban található költemény négy eredeti autográf lapja után az ötödiken a canzone utolsó hat sorát már Ranieri saját kezű írása rögzíti. Detektívregénybe illő, félreértésekkel tarkított történet övezi e sorok szerzőségének, datálásának kérdését (GINZBURG 1938, 272–273), amely a cáfolatok ellenére mindmáig él. Egyesek szerint egyenesen 1837. június 4-re, a költő halálának napjára volna keltezhető (SCHULZ IN GINSBURG 1938, 273). Ez a már-már legendába illő mozzanat az emberi és a költői számvetés, végösszegzés patinájával vonja be a költeményt. Bármiképpen álljon is a helyzet a keletkezésről, a mű – a legenda elvetése mellett is – az emberi-költői világlátás kétségtelen végösszegzéseként hat. Mert bár a költői nyelvi világ egykori, lexikailag állandósult elemei és a költői világlátás csökönyösen visszatérő tematikai kihívásai (a halandó és a természet kölcsönviszonya, az emberi élet célja és iránya) benne is jelen vannak, de mintegy újszerűen megismétlődve tűnnek fel: a lírai én kérdésekben és felkiáltásokban megmutatkozó egykori feltárulkozásának, az aposztrofikus versnyitásnak és önreprezentációjának helyébe („Miért lengsz, hold, mondd, miért lengsz az égen...”)² a „végösszegzés” tekintetében a lehalkított személyességé lép. Újszerű a szintaxis szemantikai funkciójának kiterjesztése a strófahatáron történő átnyúlással (vö. első és második strófa között), de funkcionális a szintaxisnak

¹Vö. HEINE, Heinrich, *Der Scheidende*. Juhász Gyula fordításában („*Utolsó vers*”): „Csak egy él bennem: a halál”.

²Vö. *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia / Ázsiai nomád pásztor éji dala* (Rába György fordítása).

a központozás szaggatottságát minduntalan legyűrő folytonossága, az igen-igen hosszú körmondat (első strófa), amely a vers gondolatiságával is rímelő sajátos antinómiaként a Hold és fényének örökös, ciklikus visszatérése, valamint a lineáris emberi életút egyetlensége és megtörése között jelentkezik. És a sorközi pontozás valamint az enjambement mint afféle jelentésteremtő szünet vagy időleges elakadás már nem a szív ritmusához szabva és nem a lírai én belső harcát is tükrözve hozza létre a költői beszédmódot (HOFFMANN 2006, 152–159), mint egykor („Ne dobogj már tovább. A küzdelem / átjár egészen. Nem érdemel többet / egyetlen szívverést. A föld nem méltó / életjeledre. Életed [...]”)³, hanem a kijelentés általános értelmű „igazságát” mintegy a beszélő éntől eltávolítva vési vizuálisan és akusztikusan is az olvasóba (13/14; 21/22; 27/28; 34/35. sor). Nem is szólva a halálfogalom szemantikai „át- és beírásáról” az öregség rubrikájába, amely a halál-problematikát a megélt élet részévé avatva teszi jelentéssé, hogy az élet után bekövetkező halál ne az egyszerű „semmiként”, hanem a „létező semmiként” álljon a halandó előtt. Egy, a biológiai halálnál is szörnyűbb semmiként. Ám a biológiai halál, amely véget vet az öregkor kínjainak, nem úgy jelenik meg a költeményben, mint valamiféle jó, amelyhez eljutni csak azok megélésével, afféle előtörlesztésként lehetséges, ahogy sietősen gondolhatná az olvasó.

Bár tematikai tekintetben kétségtávol adható valamiféle előzetes kép e Leopardi-versről, az a gondolatiság, amely a költészet nyelvi erejéből, a nyelvi-ritmikai megformáltságából, metaforizáltságából született meg, és amely szinte kimeríthetetlen szemantikai folyamatot indít útnak az olvasóban, mindenképpen szegényessé és szépségét vesztetté silányul, ha csak a szűken vett tematikát fogalmazzuk meg, mondván: Ahogy a Hold a maga fényével eltűnik a horizont alatt, sötétben hagyva a világot, úgy hagyja el az ember életét az ifjúság is, és nyeli be a maga sötétjébe a szép ábrándokat az öregség, elidegenítve egymástól a halandót és a földi létet (I–II. strófa). Az ismeretlen istenek nem pusztán csak halálra szánták az embert, de előtte még öregséggel is sújtották, túlságosan boldognak találván az emberi életet (III. strófa). A halandó életének éjszakájára (az öregkorra) többé már nem következik semmiféle hajnal, s annak csak a biológia halál vethet véget, míg a Hold „halála” átmeneti és illuzórikus, hiszen a földi táj sötétjét minduntalan eloszlató hajnali Naptól fényét újra és újra megkapva feltűnik vele alkonyatkor.

A mű versnyelvi, poétikai értelmezése előtt azonban álljon itt maga a szöveg, eredetiben és nyersfordításban⁴

³Vö. *A se stesso / Önmagamhoz* (Faludy György fordítása).

⁴A költemény leginkább Rába György fordításában ismert – Radó Antalé mellett.

Il tramonto della luna

Quale in notte solinga
 Sovra campagne inargentate ed acque,
 Là ,ve zefiro aleggia,
 E mille vaghi aspetti
 E ingannevoli obbietti
 Fingon l'ombra lontane
 Infra l'onde tranquille
 E rami e siepi e collinette e ville;

Giunta al confin del cielo,
 Dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno

Nell'infinito seno
 Scende la luna; e si scolora il mondo;
 Spariscono l'ombra, ed una
 Oscurità la valle e il monte imbruna;
 Orba la notte resta,
 E cantando, con mesta melodia,
 L'estremo albor della fuggente luce,
 Che dianzi gli fu duce,
 Saluta il carrettier dalla sua via;

Tal si dilegua, e tale
 Lascia l'età mortale
 La giovinezza. In fuga
 Van l'ombra e le sembianze
 Dei dilettoni inganni; e vengon meno
 Le lontane speranze,
 Ove s'appoggia la mortal natura.
 Abbandonata, oscura
 Resta la vita. In lei porgendo il guardo,
 Cerca il confuso viatore invano
 Del cammin lungo che avanzar si sente

Meta o ragione; e vede
 Che a se l'umana sede,
 Esso a lei veramente è fatto estrano.

Holdnyugta

Ahogy magányos éjszakán
 ezüstös mezők és vizek fölött,
 ott, hol zefír szálldos,
 s ezernyi sejtelmes látszatot
 és csalóka dolgokat
 színlelnek a távoli árnyak
 a nyugodt hullámok,
 és ágak s ösvények s dombocskák s házak
 között;

elérve az ég határát,
 az Appenninek vagy az Alpok mögött,
 vagy végtelen

kebelén a Tírrén tengernek
 leszáll a hold; és színét veszti a világ;
 eltűnnek az árnyak, és csak egyedül
 sötétség borítja be a völgyet és a hegyet;
 árván marad az éj,
 és énekelve, bánatos melódiával
 köszönti végső sugarát a menekülő fénynek
 – mely azelőtt vezetője volt –
 útjáról a fuvaros;

Úgy foszlik szét, és úgy
 hagyja magukra a halandó életének napjait
 az ifjúság. Menekülőre
 fogják árnyai és a csalóka képei
 a gyönyörűséges ábrándoknak; és elfogynak
 a távoli remények,

hol támaszt nyer a halandó természet.
 Magára hagyatott, sötét
 marad az élet. Benne, szemét meresztve
 hiába keresi a zavart utazó
 hosszú vándorútjának, melyen – érzi –
 jócskán előre haladt,
 célját vagy okát; s látja,
 hogy néki a földi lakhely,
 ő pedig annak valójában idegen jelensége.

Troppo felice e lieta Nostra misera sorte Parve lassù, se il giovanile stato, Dove ogni ben di mille pene è frutto,	Túlságosan boldognak és örömtelinek látszott nyomorúságos sorsunk ott fenn, ha a fiatalság állapota, melyben minden egyes jó ezer kinnak gyümölcse	35
Durasse tutto della vita il corso. Troppo mite decreto Quel che sentenza ogni animale a morte, S'anco mezza la via Lor non si desse in pria Della terribil morte assai più dura.	fönnmaradt volna egész életünk folyamán. Túlságosan enyhe lett volna a végzés, mely minden egyes lelkes lényt halálra ítél, ha az út másik felét ne adta volna meg számukra: a szörnyű halálnál a még sokkalta kegyetlenebbet.	40
D'intelletti immortali Degno trovato, estremo Di tutti i mali, ritrovàr gli eterni	A halhatatlan szellemekhez mélto találmány, a legrosszabb minden baj között, mit az örök égiek kieszeltek:	45
La vecchiezza, ove fosse Incolume il desio, la speme estinta, Secche le fonti del piacer, le pene Maggiori sempre, e non più dato il bene.	az öregség, ahol ép a vágy, a remény eltöröltetett, kiszáradtak az öröm forrásai, a kínok egyre nagyobbak, s többé nincs adva a jó.	50
Voi, collinette e piagge, Caduto lo splendor che all'occidente Inargentava della notte il velo, Orfane ancor gran tempo Non resterete; che dall'altra parte Tosto vedrete il cielo Imbiancar novamente, e sorger l'alba: Alla qual poscia seguitando il sole, E folgorando intorno Con sue fiamme possenti, Di lucidi torrenti Inonderà con voi gli eterei campi. Ma la vita mortal, poi che la bella Giovinezza sparì, non si colora D'altra luce giammai, nè d'altra aurora. Vedova è insino al fine; ed alla notte Che l'altra etadi oscura, Segno poser gli Dei la sepoltura.	Ti, dombocskák és lankák, mikor kihunyt a tündöklés, mely nyugaton az éj fátylát ezüstbe vonta, árvák hosszú ideig nem maradtok; mert a másik oldalon hamarost látjátok majd az eget újból kivilágosodni, és felkelni a hajnalt: melyet aztán követve a nap, s köröskörül tündököelve hatalmas lángjaival fényzuhatagának elárasztja veletek együtt az éteri mezőket. De a halandónak élete, mikor a szép fiatalság tovatűnt, színessé nem lesz más fénytől soha, sem más pirkadattól. Özvegy marad mindvégig; s az éjnek – mely az élet többi szakaszát elsötétíti –, végéhez jelül a sírhantot emelték az istenek.	55 60 65

2. A versnyelvi beszédmód (burjánzó verbalizmus)
és tárgyának (tematikai szűkösség) „diszharmoníája”.
Befejezetlen hasonlat (Első strófa)

Szokatlan és egyedülálló az a verskezdet a Leopardi-költemények között, amely a *Holdnyugta* sajátja: egy költői hasonlat kötőszavával indul (*ahogy*), melyre válaszként a másik (*úgy*) – akár a levegőért kapó fuldokló – már-már a semmiből, strófaközi szünetet követően bukkan elő a költemény 20. sorában, míg arról, akiért/amiért a hasonlat egyáltalán kiépült, bizonyosságot (*ifjúság*) az olvasó csak két sorral alább szerezhethet. De ha csak az első strófát vizsgáljuk, akkor is feltűnik a beszédmód és a beszéd tárgyának „össze nem illése”. A költemény az első strófában a tárgyának, címének megfelelően egyetlen pillanatot, de átmenetiségében adott pillanatot ragad meg: a látóhatárnál alábukni készülő és alábukó Holdról kínál képet. Annak menekülő, utolsó fényéről, amely még kihunyása előtt beüzüstözi a táj összes elemét, majd sejtelmes árnyal borítva be őket, fokozatosan elsötétíti. Ez az egyetlen és utolsó átmeneti pillanat azonban (a kihunyás küszöbén lengő Holdé) – amelyben a holdnyugta megfoghatatlan csendben megy végbe, úgy, ahogy a létezés utolsó pillanatában az élet halálba vált át – költői-nyelvi megformáltságának köszönhetően valósággal globálissá-kozmikussá tágítja a földi tájat a geográfiai, vegetációs és égtáji elemeinek fokozásként ható lexikális felsorolásával (*mezők, vizek, hegyek, dombok, hullámok, ágak, látóhatár*). Paradox hatást kelt az, ahogy a hang hírt a holdfény eltűnéséről ad: képtelen arra, hogy szintaktikailag korlátozza magát, s így a sorok akár a hullámok sodorják elő a versvilág objektumait. Egyszóval a beszédmód és a beszéd szűk tárgya (a Hold eltűnése) között diszharmonia áll be: a lírai én a 12. sorig képes várakoztatni olvasóját az alanyra (*leszáll a hold*), amelyben a kötőszóhalmozásnak (8. sor), a már jelzett felsorolásoknak nagy szerep jut. Mindemellett a „beszámoló” az első strófát teleszórja pontosvesszőkkel, egyszerre jelezvén a gondolatfüzerek közötti szüneteket, de afféléket, amelyek közt mindazonáltal nem szakadnak meg a szálak (8; 12; 12; 14; 19.), s amelyekkel az olvasónak azt a hitét, hogy végre-végre csak elérkezik már a hasonlat első, majd második alanyához, minduntalan elhalasztja, majd megújítja. De erre szolgál a hosszú-hosszú perifrázis, amelyben a hatás érzékeltetése (a táj kromatikus jellemzése, ezüstbe és homályba vonása, a szellőnek *zeffiroként* említése, amellyel a szöveg „termikusan” könnyű, enyhe fuvallatra utal) megelőzi mindezek forrását, a Holdat; a páros rímek „okozta” sorritmusok relatív gyorsulásának (4–5.: *aspetti, obbietti*; 7–8.: *tranquille, ville*) megfékezése az olasz *endecasillabók* és *settenariók* nyugodt, lassú folyásával (6; 8.), valamint a szórendcsere (*végtelen kebelén / a Tirrén tengernek*) és a belső rímek (6–7.: *ombre-onde*) figyelmet magukra terelő ereje is. A 12. sortól, a holdnyugtát követő szünet és ritmikai cezúra mint váltás képletesen a sötétségbe hullásnak mint következménynek felel meg, amely úgy a kijelentés szintjén (14; 15.), mint az enjambement-nak is köszönhetően vizuális

zökkenőként (*una / oscurità : csak egyedül / a sötétség*) nyilvánul meg. Ugyanakkor a ritmikai zökkenő (*una: egyedül*) révén a vele páros rímet alkotó *'borítja be'* (*imbruna*) ige jelentése még inkább erőteljes hangsúlyra is szert tesz. S a bennük meglévő *u* fonéma mély hangzása még harmonizál is a fény (a Hold) nélkül árván maradt éj sötétjével. Akár a világ, úgy *marad magára* a fuvaros is *fény*, azaz *vezetője* híján, aki az éjnek ezt a fénytől megfosztott árvaságát a versszövegi középrímmel (15–16.) is kiemelve (*resta-mesta*) bánatos dallal siratja el. *A vezető nélküli* árvaság tényét, a fény elvesztését a *luce/duce* (fény/vezető), vagyis az *összetartozásuk szükségességét* metaforikus értelemben is kinyilvánító *páros rím* (17–18.) még tovább nyomatékosítja. S ha a színskálán az éjszaka a halállal, vagyis a sötéttel, úgy a hangerősségi skálán a csönddel áll rokonságban a képzetek világában. Ekképpen a fuvaros a külső világ csöndjét a belső, a bánat részét alkotó csönddel, vagyis az elmúláshoz, az alászálláshoz, a *scende* ige kijelentésében és kiejtésében megbúvó „némaságához”, valamint a verssorokban az ezt követő és a számos *sz* fonémával egybehangzó, halkuló énekkel kíséri el. Ennek a konkrét életképnek a szereplője, az úton lévő ember, általános, allegorikus értelemben mint az élet oka és célja után a sötétben összezavarodottan tapogatózó, azt hiába kereső, de a világ és önmaga között az idegenséget már belátó vándor alakjában bukkan fel majd a második strófában (29–34.). S ez nemcsak a kijelentés síkján válik egyértelművé, hanem az asszonáncaak és a páros rímnek (30–31–32.) köszönhetően is (szemét meresztve / hiábavalóság / idegenség: [*guardo*] / *invano* / *estrano*; [érzi] / látja / lakhely: [*sent*] [*vede*] *sedé*). Vagyis e passzusban már a nomád pásztor egykori faggatózó kérdéseire⁵ adott végleges, minden vigaszt nélkülöző válasszal találja szembe magát az olvasó. Tehát korántsem Leopardi egykori poétikájának halvány másolatával állunk szemben, amint azt magát is korrigálva Binni később megállapítja, hanem a reménység és a képzelet táplálta boldogságvágy teljes hívságát és a gondviselés hitének feleslegességét (vö. BINNI 2004, CXV–CXVI) végleg rögzítő költői „ál-lásfoglalással”.

De nemcsak a hosszú körmondat, a lezáratlan hasonlat lepi meg az olvasót, hanem már a költemény első sora is. Részint azért, mert a *magányos* mint jelző Leopardi költeményeiben korábban leginkább a Hold jellemzésére szolgált, és találóan illett is ahhoz mint égi utashoz (*solinga*, eterna peregrina: 'magányos, örök vándor'⁶), részint azért is, mert jelentése most az *éjszakával* társul, s értelmezési gondokat szül. Mert mit is jelenthet a *magányos éjszaka* összetétel? Alighanem azt, hogy az éjnek korábban volt társa. A Hold. Vagyis a lírai én a *magányos* jelzőt

⁵ *Mondd nekem, hold, mit érhet / a pásztornak a sorsa, /és mit ér a tiéd? Merre visz engem / arasznai vándorútam, / s az égi pálya téged? [...] És fölpillantva a csillagvilágra, / eltöprengék magamban: / mért ég fenn annyi fátklya? / Az ég mért végtelen? S miért e roppant / terek nyugalma? És minék hatalmas / magánosságuk? S mért élünk, mívégre?* (Weöres Sándor fordítása).

⁶ *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia / Ázsiai nomád pásztor éji dala*

már megszólalása pillanatában megelőlegezi az éjszakát illetően, mintegy sejtetve a holdnyugta közeledtét, melynek során a fény az éjt megfosztja magától, ahogy majd az ifjúság is magára hagyja az emberi életet, s azt teljes sötétségbe taszítva, társtalanná teszi (14; 27–28.): *Orba la notte resta* ('árván marad az éj') / *Abbandonata, oscura* / *Resta la vita*. [...] (magára hagyott, sötét / marad az élet).

4. Második strófa: A hasonlat lezárása. A beszéd új formája (enjambement)

Az, hogy az első strófa ponttal nem lezárt, vagyis nem tökéletes gondolati egység, jelzi, hogy a hosszú körmondat áthágja a strófahatárt, s csak a 22. sorban nevezi meg a hasonlat második alanyát, az *ifjúságot*. A strófaközi szünet mint a beszéd pillanatnyi megállása voltaképpen egy mély lélegzetnek feleltethető meg, melyet – mintha kimondását a beszélő mindaddig szívesen halogatta volna – a gondolat lezárása követi: *úgy foszlik szét, és úgy / hagyja magukra a halandó életének napjait / az ifjúság*. (...) (20–22.). S bár a költemény éppen a halogatásnak, vagyis a világ korábbi idillikus élet- és költői szemléletének *vet véget*, azt annak nyomaira is rámutatva teszi. E nyomokat őrzi a két egymást követő enjambement is (*tale / lascia; mortale / La giovinezza*). Különösen erőteljes az enjambement prozódiai funkciója a *Lascia l'età mortale* és a *La giovinezza* között (21–22.), amely megelőlegezi az ifjúság leválását az emberi életről, vagyis elszakadásukat. Ez annál is inkább így van, mivel az első verssor az olvasás első pillanatában lezárt egész benyomását kelti, holott valójában töredékes mondat. Ennek rejtettségét a *tale – mortale* páros ríme azáltal biztosítja, hogy megállásra készíti az olvasót, akire a meglepetés erejével hat a következő sorban felbukkanó alany (SANTAGATA 2004, 90–91), de ekképpen hat a kijelentés kategorikus megfellebbezhetetlensége is, amelyet a mondat lezárásaként a sorközi pont tesz nyomatékosná. A két sor domináns *t, a, e* hangjainak csökönyös visszatérése (*tal-tale-età mortale*: 20–21.) a visszavonhatatlanság megerősítéseként hat. Az *ifjúság* alanyként felbukkanása által keltett meglepetést még az is elősegíti, hogy az olvasók emlékezetébe a *l'età mortale* ('a halandó életkorszaka') helyébe azonnal az *Ázsiai nomád pásztor éji dala* második strófáját záró *la vita mortale* ('a halandó élete') összetétel ugrik be: *Vergine luna, tale / è la vita mortale* ('Szűzi hold, ilyen / a halandó élete').

Ebben a második strófában a beszéd szerkesztettsége mindössze két pontosvesszővel emlékeztet az előző számtalan rövid kis szünettel tarkított „előadására”. Annál inkább eluralkodik benne az *enjambement*. Amíg az előzőben az idillek világának képei tematikailag és szimbolikus értelemben eltűnésük folyamatában bukkannak fel az alapvetően nyugodt ritmusú beszédmódban, addig itt az objektivitást, tárgyiaságot tükröző kijelentések tematikai tényszerűségét, a törést – a visszavonhatatlan leválást, a régi és az új szétszakadását – a beszédmód jellege is

visszhangozza: a szagatottságra utaló számos enjambement, a cezúrák, szünetek sora *afféle második hangként* a kijelentések igazának „énekel alá”, s hozza összhangba a gondolatot és a gondolat közlésének vagy megszületésének formáját. Az enjambement és a megnyilatkozás efféle rímhelyzetét még inkább hangsúlyozza az azonos jelentéssel bíró szavak nyomatékos ismétlésének jelensége: In fuga / van *l'ombre*; vengon meno / le lontane *speranze* ('menekülőre / fogják [távoznak] az árnyak; elfogynak / a távoli remények'). Az enjambement, amelynek szerepében éppen a beszédhez kapcsolódó emocionalitás nyilvánul meg, paradox módon itt a tárgyias szenvtelenség felé mozdul el. Itt már nem a lírai én lelkének a nosztalgikus emlékezés (vö. BAZZOCCHI 2008, 76) kiváltotta hullámaait töri meg, hanem egy afféle nézőpontra mutat, amely a valóságra rátekinteni már mintegy *kívülről* kíván. Ezért az enjambement a maga jelenlétével csak formálisan utal azokra a nyomokra, amelyekre a Holdnyugtával képletes értelemben sötétség borul. E költeményben nincs már nyoma a gyönyörködésnek az égben, a tájakban, s nincs meg az illatok öröme, amelyet egykoron az emlékezet még a lírai én elé volt képes sodorni: „*S lengtek a május illatai (...). S főlnéztem az egekre / s le az arany utakra / s messze, tenger vizére, hegy-csucsára: / és nincs-nyelv, hogy / érzésem elrebegje.*”⁷

Az első strófa állításának igazát (*a holdfény híján az éj elárvul, és teljességgel sötétté lesz.*: 12; 14; 15.) az emberi életre vonatkoztatva jóváhagyja a második: *az ifjúság híján az élet elárvul és sötétté lesz* (20–22; 27–28.). A sötétségre mint következményre alapozott hasonlóság és analógia ugyan valóban fennáll, de lételméletileg nézve csak részlegesen és csak a látszat szerint, hiszen amíg az éj esetében a sötétség mint a fény hiánya, „*annak halálát*” követő semmi, addig a fiatalság után beálló „sötét”, vagyis *az öregkor, az élet részét alkotó „semmi”*, amelyet a szinekdoché az egész emberiségre vonatkoztatott *la mortal natura* ('a halandó természet') konstrukcióban a jelzőnek a főnév elé helyezésével – mintegy a lét és a semmi egymásban-levőségét hangsúlyozva – tanúsít is. Az analógia által keltett látszat leleplezésére azonban majd csak a következő két strófában kerül sor, bár az, hogy a holdfény eltűnése mint halál analógiát az ifjúság elmúltával és nem az öregségével teremt, már szétágazásukat anticipálja. De mindaddig a négy mondatzáró – köztük két sorközi – pont is leszögezve erősíti meg a *kijelentés szintjén* az analógia „jogosságát” (22; 26; 28; 33.).

Paradox módon a fény mint a két alany közelségének látszólagos alapját megteremtő hasonlat éppen a kozmikus távolállás megszüntetésének hiábavalóságáról vall a második strófa végén, úgy a kijelentés síkján (29–34.), mint a rímek által megerősítve (*invano / estrano: hiába / idegen*) az ember és a világegyetem idegenségét és közelségük hitének hiábavalóságát. Az analógiában mint az együttlét alakzatában visszájára fordul és ellehetetlenül a hasonlóság a két egymásnak ide-

⁷ Silviához (Babits Mihály fordítása).

gen, egymással nem érintkező létező mint két külön világ között. A látszólagos útitársak sorstársakká soha nem minősülhetnek át, amint azt a záró sorok a legcsekélyebb illúzió nélkül le is szögezik.

5. A beszéd tematikai és tónusváltása. Átmenet az enjambement-től az iróniához. A sötétség-fogalom szemantikai „megújítása” a harmadik strófában

Ha a lírai én kijelentései mindeddig az illúziókkal történt végleges leszámolásról vallottak is (és eztán is így tesznek majd), a beszédmód szaggatottsága az előző strófában korántsem jelenti annak valamiféle nosztalgikus visszavonási kísérletét. Nem maga a tény (a két világ idegensége) váltja ki azt, hanem annak *értelmezhetetlensége*. S éppenséggel ez és ennek minősítése lesz az, ami a harmadik strófa tematikai lényegét alkotja. A beszéd formáját írásképileg vizualizáló korábbi szét-szabdaltságot ebben a strófában a beszélő én metszően *ironikus tónussá transzformálja*, mintegy még inkább eltávolítandó a kijelentésektől a lírai személyességet mindig is kísérő emóciót. Mindezt lehetővé részint a beszéd tárgya teszi, vagyis az általános értelemben és nem a lírai én vonatkozásában vett emberi léthelyzetről szóló megnyilatkozás, részint annak formája és jellege, amelyben az iróniába és szarkazmusba oltott kategorikus megállapítások igazságai a szenvedésségnek afféle benyomását keltik, amellyel a beszélő tárgya fölé kerekedik. A szarkazmus élességét némileg az is magyarázhatja, hogy ennek a már intellektuálisan belátott és illúziótlanított emberi léthelyzetnek a „megfogalmazására” a korábbi idillikus költői látás- és beszédmódnak „köszönhetően” kissé késve került sor.

A strófa két olyan precízen kimért ötsoros és egy hétsoros mondatból áll, melyekben a közlés szarkazmusa egyértelmű, világos kifejezési formát ölthet. A sok, szokatlan nyelvi konstrukció (38; 44.), szórendcsere, a hiperbolikus szóformák (Rizzo 2014, 50) sem akadályozzák, hanem inkább csak kiemelik a szarkasztikus ítéletalkotó tónust, amelyet még a szójelentésnek (*túlságosan*) és a szó anafora-funkciójának (34; 39.) egybeesése is megerősít. Mert hiszen a szarkazmus alapja az eltúlzott, hiperbolikus dicséretnek, a pozitív jelentésnek a visszájára fordítása, cáfolata a látszólagos jóváhagyás mellett: *boldog sors* ↔ *nyomorúság* (34–35.), *enyhe végzés* ↔ *öregségre ítéltetés* (39; 43; 47.). Ez az antinómia az örökkévaló és az időleges között azonban nem az istenek halhatatlansága és az emberi halandóság, halál között feszül, hanem a végtelen (*gli eterni*) és az öregkor (*vecchiezza*) között (46–47.), amelyet az előbbi sorvégi és az utóbbi sorkezdő, enjambement által is elkülönített pozíciója jelez (vö. Rizzo 2014, 50). Ennek figyelmen kívül hagyása azt eredményezheti, hogy sietősen és teljes egészében fogadjuk el azt a megnyilatkozást, amely a *Pensieri (Gondolatok)* hatodik rubrikájában a próza nyelvén ekképpen szólal meg: „Nem rossz a halál: mert megszabadítja az embert minden rossztól, s

a jóval együtt elveszi az iránta érzett vágyat is. A legnagyobb rossz a vénség: mert megfosztja az embert minden örömtől, de meghagyja a szomjúhozást iránta, miközben magával hoz minden fájdalmat. Ennek ellenére az emberek félik a halált és óhajtják a vénséget.⁸ Ám e megnyilatkozásnak csak a második felét hagyja érvényben a költemény. Nem is lehet másképpen, hiszen különben *az irónia bukna el* azon, ha az istenek jószágos tettének tudnánk be a biológiai véget, amelyet itt a szöveg *szörnyű* halálként minősít (43.). A sötétség-fogalom, amelyet az emberi tudat a halállal társít, elmozdul tehát, s váratlanságával meglepi az olvasót: a biológiai halálnál szörnyűbbel, vagyis voltaképpen az étellel, a megélt halállal lel jelentésazonosságra, még ha az ifjú kor *minden öröme is ezernyi kínból szökött szárba* (37.). Ez utóbbi kijelentés igazának poétikai súlyát éppen a strófazáró sorok adják meg, amelyekben a kínok (*pene*) és a jó (*bene*) páros rímben adott összefonódása mint egy korábbi állapot (fiatalság) jele mutatkozik meg, de olyanként, mint ami már és a jövőben sem áll majd fönn többé, ahogy a záró sor tagadólag ezt meg is erősíti: 's többé nincs adva a jó'. De ez a megélt halál mégiscsak élet, az életnek jele, hiszen még *ép, romlatlan a vágy*: az életnek akarása ez akkor is, ha a remény már nem is él. S emiatt nincs is sóvárgás a biológiai halál mint „gyógyír” után. Az öregség, amelyről itt szó esik, nem egyszerűen csak az idő múlására vonatkozik, hiszen maga az ifjúság sem nélkülözte a szenvedést. Hanem a ráébredéssel áll összefüggésben: a hittel, amellyel az ember megcsalta önmagát, a szépséges vágygal, amely viszontszerelmet remélt, a reménnyel, hogy az élet lelki-kulturális közösségében egymásra találjanak az emberek, s hogy a költészet az örömeinek forrása lesz az olvasók számára. A tévedésre felocsúdás az, ami a fiatal idők előtt öreggé teszi, illetve az öregségnek afféle állapotába juttatja, amelyben már az emlékezés tárgyán sem tudhat elrövedezve örülni, ahogy egykor a „Szombat a faluban” (*Il sabato del villaggio*) öreg nénikéje tette ifjúságának boldog pillanataira visszagondolva.

6. A hasonlat igazának cáfolata: a párhuzamosság külsőlegességének ontológiai alapú elvetése. Kísérlet a paradox szöösszetételek és az önellentmondásos versnyelvi konstrukciók értelmezésére (negyedik strófa)

Azt, hogy a hasonlat alapja, amely az ifjúság tovaszökkenését a holdfény kihunyásával rokonítja, csakis szűk szimbolikus értelemben és csak látszat szerint áll meg – túl a két világ érintkezésnélküliségének bizonyosságát már megvalló sorokon (31–33.) –, a IV. strófa négy sora (54–57.) egyenesen kinyilatkoztatja *az örökösén újjászülető* lét, a földi világ és a *végleges* elmúlás felé haladó emberi lét egyirányúsá-

⁸ Ördögh Éva fordítása.

gának cáfolatával, vagyis a *sötétség értelmének* szemantikai divergenciájával. De nem is egyszerűen csak kinyilatkoztatja, hanem a sok érdes *r* és a kemény hangzású *t* fonéma révén megkérdőjelezhetetlenül le is szögezi: *Orfane ancor gran tempo / Non resterete; che dall'altra parte / Tosto vedrete il cielo / Imbiancar novamente, e sorger l'alba;* ('árvák hosszú ideig / nem maradtok; / mert a másik oldalon / hamarost látjátok majd az eget / újból kivilágosodni, és felkelni a hajnalt');). Ez a fuvaros léttapasztalata is: az, hogy másnap felkel a nap, s útjára indul a fény. Mind-ez talán elvezethet valamiféle megértéshez az I. strófa önellentmondástól feszülő sorait (16–17.) illetően is, melyekben a fuvaros melankolikus dallal búcsúztatja a horizonton még-még látható, de egyre inkább elhaló fénysávot, 'a menekülő fény végső sugarát' (*L'estremo albor della fuggente luce*). Az *estremo albor* összetétel mint költői képzalkotás, amelyben a nyelvnek köszönhetően új értelem jön létre a *legvégső* (*estremo*), *vagyis a halál*, és *a hajnal* (*albor*), *vagyis a születés* önellentmondó összetételében, a maguk egymásban-levőségében, kölcsönös átmenetiségükben a létdefiníciót „rejtik” magukban. Az örökös ismétlődését: azt, hogy kihunyása után a fény a Nap közvetlen ragyogásaként bukkan fel hajnalban, hogy aztán sötétedskor a Hold arcáról visszaverődve terítse be magával a földi világ objektumait. Vagyis ebben a tekintetben a holdnyugta az „albor”, a virradat jelentését „orozza el” a napkeltétől. A fuvaros – egyenes értelemben – nem azért kíséri bánatos dallal a Hold *végső sugarát*, mert azt többé viszont nem látja, hanem mert *az elmúláshoz ez a „szentimentális” tónus illik.*

Ugyanakkor ennek a ciklikusságnak a végtelensége mint léttörvény szembehelyezkedik az emberi élet lineáris végességével. Ebben a tekintetben, minthogy az *albor* főnév a hajnal (*alba* – 57.), a pirkadat jelentését bírja önmagában, az összetétel voltaképpen úgy is fordítható, hogy a fuvaros – aki mintegy anticipálja a II. strófában az élet okát és célját kutató, a sötétben tapogatózó vándor alakját – allegorikus értelemben 'a menekülő fény végső / utolsó sugarát / hajnalát' búcsúztatja. Azt a fényt, amelynek több hajnala már nem lesz, s ami többé már nem tér vissza. Ebben a metaforikus értelemben a fény a fiatalság helyét foglalja el, mely menekül, s véglegesen elhagyja a halandó életét: *'De a halandónak élete, mikor a szép / fiatalság tovatűnt, színessé nem lesz / más fénytől soha, sem más pirkadattól'* (64–66.).

E három sor rendkívüli intenzitását több nyelvi mozzanat is érzékelteti. 1. Mindenekelőtt az, hogy a 'De' (*Ma*) mint ellentétes viszonyulást kifejező kötőszó úgy jelentése szerint, mint az új verssor elején, a gondolatzáró pont után betöltött pozíciója által is elzárja a földet bevilágító napfényt az ember elől fiatalságának emúltával 2. A *vita mortal* ('a halandó élet', 'halálos élet') összetételben a szóvégi *e* hang eltűnése (*mortal[e]*) mintegy tükre az ifjúságtól megfosztott élet megrövidülésének, s vizuálisan és „hallhatóan” is jelzi az élet megcsonkulását a fiatalság emúltával. Az élet afféle megtörését, amellyel az öregkor az életbe már annak lezárulta előtt belopja a halált. A „halandó élete” mint nyelvi konstrukció oximoronként áll elénk, hiszen halálos életnek is fordítható, mely a létezőt átmenetiség-

ben ragadja meg. Mindemellett az *e* szóvégi hiánya mint megrövidült élet paradox módon az öregség benne-létével fejeződik ki, vagyis a többlet valójában mínusz: az élet részét alkotó halál. Így a *vita mortale* mint elsötétülő világosság a *képtelenség képe*, melyben a *vita* a világosság mint fiatalság, a halál pedig a sötétség, *de mint öregség*. 3. A *bella/Giovinezza* ('szép/fiatalság') közötti *áthajlás*, az enjambement megtöri, szintaktikailag megakasztja az összetétel jelentéstani egyértelműségét, vagyis azt, hogy a fiatalság kora csakis és kizárólagosan szép volna, amit a 'minden egyes jó ezer kinnak gyümölcse' megállapítás (37.) igazol is. 4. A *sparì* ('tovatűnt') régmúlt igei formája a visszavétel lehetetlenségét kategorikusan szögezi le. De még ezt is nyomatékosítják az ismételt tagadás formái: a *nem*, a *soha*, a *sem* (64–65.), hogy aztán az utolsó három sor végén mintegy egybegyűljenek a fénytelen-ség-elözvegülytség jelentéstartományába tartozó szinonimák: az *éj*, a *sötétség* és a *sír*. Az öregség (az *éj*) sötétség-jelentése (66–67.) és a biológiai halál (68.) közötti *különbözőséget* csak ez utóbbi szüntetheti meg. A *sepoltura*, vagyis a 'sírhand', amely éppenséggel a költemény *végző szava is*. S ez a szó egy *endecasillabo* végén az *örökös sötétség* jelentésében alkot – először és utoljára a költeményben – *strófazáró páros rímet* (amely nem melleleg *verszáró is*) egy *settenario* sorvégi és az *átmeneti sötétség* jelentését hordozó szavával, az *éj* sötétjével (*oscura-sepoltura*), s oldja is fel azt magában. De egyúttal a mély fekvésű *u* révén *uditteve* az öregség sötétjét mint átmeneti éjt az örök mélységes *csönd* jelentésével is felruhazza.

7. A szó és szövegértelem specifikus kérdései. A metaforikus képek beillesztése a szöveg világába. Miért holdnyugta naplemente helyett. Leopardi és Dante

A pontosvesszőkkel, kettősponttal megakasztott és újraindított körmondat a IV. strófának éppen a tizenkettedik soráig nyúlik el, mint ahányadikban – az első strófában – leszáll a Hold. A beszéd módja mindeddig az első strófa tónusával rokon. Ugyanakkor az *én* beszédjében most, egyetlen pillanatra, a mindeddig távol-ságtartó megnyilatkozás igyekezete elgyengülni látszik az *odafordulás* (51.) – ha nem is a megszólítás – aktusának és a becéző szóalak alkalmazásának köszönhetően: 'Ti, *dombocskák és lankák*' („Voi, collinette e piaggie, [...]”), mintegy felidézvén az első strófában (8.) már megjelölt *dombocskákat* és az *idillek világának* emlékét. A metaforikus képekkel dúsitott szövegrészben különösen is a *splendor* ('tündöklés') és a *della notte il velo* ('az éj fátyla') hökkenti meg az olvasót. A 'mikor kihunyt a tündöklés, mely nyugaton / az éj fátylát ezüstbe vont' (52–53.) kijelentésben szereplő *tündöklés* értelmileg kétségtelenül sokkal inkább a Nap vakító fényével társítható, semmint a Holdéval, s az korántsem a lebukó, hanem az intenzíven sugárzó fény jellemzője – amint erről bővebben is szól Santagata –, aki szerint ebben az önellentmondásosságában a 'végső hajnal' („*estremo albor*”) szemantikai

hasadtságát lehet vizszontlátni (SANTAGATA 2004, 117–119). Mintha ismétlésbe ütközne az olvasó: amint a ’végső sugár / hajnal’ jelzős szerkezet kreálta kettősség anticipálta a vándor alakját, úgy előlegezi meg most a Nap közeli szövegbéli feltűnését a ’tündöklés’ is. Mindenesetre a fény, amely beezüstözi az éjszakát, kétségkívül a Holdé, amely azonban mint a Nap visszaverődött fénye kevésbé intenzíven ragyog („splendor” áll a teljes alakú „splendoré”, azaz tündöklés helyett), és a forróság helyett a hűvösség érzetét kelti.

Az „éj fátyla” összetétel csakis úgy nyer értelmet, ha azt neki a Hold fénye kölcsönzi, hiszen ha a sötétség magát önmagával takarná el, úgy az a képtelenségnek volna a képe. De még a holdfény ezüstjéből szőtt fátyol funkciója is gondokat rejt, mivel afféle fejtetőre állított „sötétkamrás” képet hív elő. Hiszen a fátyol funkciója az, hogy elfedjen: e tekintetben, átvitt értelemben az ezüst fény eltakarja a sötétséget. Ahogy az álmok, ábrándok, képzelőerő és reménykedés sem engedik látni a valóságot, a sötétet. Egyenes értelemben véve azonban a *holdfény* mint fátyol nem elrejt, hanem megmutat valamit: a sötétséget, az éjt, azt, ami eladdig láthatatlan volt, de ami most is csak sejtelmes árnyait mutatja a szemlélőnek.

S bár az analógia csak a fiatalság és a holdfény elveszésének hasonlóságára s nem a Hold égi pályájának, valamint az emberi élet egy szakaszának az összevetésére épül, azaz nem részletezi folytonosságában a fiatalság korát, sem a Hold fölbukkanását annak eltűnéséig, e fény mintegy visszafelé világítva mégiscsak rávetül a „megtett útra”, az egykori ábrándokra, reményekre (23–25.), ahogy kihunyása előtt a föld tájait befutotta a Hold is. A fiatalságnak azzal a létállapotával, amely örömet csakis az ábrándokból és reményekből merített, s amelyet az *életút fele után* (41–43.) az öregkor mint „halál” követ, csakis a Hold útja, elhaló fénye szimbolizálhatta. A Nap ragyogása nem adna helyet az álmoknak, elnyomná fényüket, s inkább a kínokat sodorná elő, megkérdőjelezvén még az emlékezés esetleges örömét is, amint azt az *Árvamadár* című korábbi Leopardi költemény is tanúsítja a naplementét követő öregség-sötétség jellemzésével. Ha pedig a naplementére a Hold fényének felbukkanása következne, e fény már semmiképpen sem felelne meg az ifjúság időszakának, hiszen már jócskán mögötte volna az életút első fele (41.).

Az emberi életút második felére tett, talán polemikusnak is felfogható utalás (41.) nem tudja nem előhívni Dante *Színjátékának* az emberélet útjának felét megidéző sorait, amelyek után az eltévelyedtségére ráébredő hős előtt kitarul a boldogsághoz/üdvözüléshez vezető út. Szemben Leopardi emberével, aki előtt ifjúsága letűntével már lezárult minden jövő. Mindemellert és e tekintetben értelmezésre vár az a kétségkívül szokatlan és rendkívülinek tekinthető passzus is, amellyel, mármint a *Nap diadalával*, a kritika mit sem tud kezdeni, s amelynek magyarázata nem rekedhet meg mindössze annál, hogy az ellenpontozza az ifjúság többé már vissza nem térő hajnalát és a földet fényözönével elárasztó Nap tündöklését (SANTAGATA 2014, 119–120). A Napnak ez a hatalmas erejű, az

eget-földet beragyogó fényrobbanásának intenzitását nemcsak a *possenti* és *torrenti* ('hatalmas láng / fényzuhatag') páros ríme (61–62.) fokozza, hanem az eláradás képét (63.) még érzékletesebbé tévő sorvégi (*torrenti*) és sorkezdő (*inonderà*) *i* hangjainak összefonódása. Arról nem is szólva, hogy az *inonderà* ('elárasztja') szó, amely etimológiailag-alakilag a „hullám” szó jelentését őrzi, szóvégi hangsúlyával az egekig felcsapó fényhullámok képzetét kelti az olvasóban. Mindez mintegy a *Purgatórium XXXI.* énekének zárósoraival rímel: Beatrice az Édenben fellebbenti fátylát, s az égi paradicsom tündöklő fénye (*isplendor*), a Napé „kiszökik” alóla: hullámszerűen, afféle fényrobbanásként önti el és tölti be az elveszett Éden világát.

Ha van alapja ennek az összevetésnek, úgy azt láthatjuk, hogy az Éden világában a Beatrice arcáról visszatükröződő (*isplendor* = fényvisszaverődés) Nap már nincs kinek ragyogjon az embernélkülivé lett egykori otthonban, míg Leopardi felszikkasztó földi Napjának volna kire vetni sugarát, de nem teszi. Vagyis a Nap nem az emberé, ahogy ez a II. strófa zárlatával összhangban is áll: '(...) néki a földi lakhely, / ő pedig annak valójában idegen jelensége'. S ha az Éden Napja a boldogságot/üdvösséget a túlvilágra, a mennyre ígéri, Leopardié se ide, se oda. Így a Napnak ez a tündöklése a záró képből *értelmi kontrasztot* teremt a dantei világképpel, az igazságot szimbolizáló isteni fénnel. De nemcsak azzal, hanem az önnön, éppen tercínákban írt fiatalkori, 1816-os datálású művének (*Appressamento della morte*, vagyis 'A halál közeledése') gondolatiságával is, amely a földi kínokért az égi paradicsom tündöklésével vigasztal.

A *Holdnyugtában* azonban, ahogy találóan megjegyzi Santagata, „nem az illúziók költészete szólal meg, hanem a költészet az illúziókról”; „ha az idillek költészetének szívét még a költő »énje« reprezentálta, addig az alkony holdas notturnója már annak a költői gyakorlatnak az alkonyával azonosul, amelyben az az »én« egykor kifejezte önmagát” (SANTAGATA 2014, 105).

Bibliográfia

- BAZZOCCHI, Marco Antonio (2008), Leopardi, in *Profili di storia letteraria* (a cura di BATTISTINI, Andrea), Bologna, Il Mulino.
- BINNI, Walter (1985), Introduzione, in Giacomo Leopardi, *Tutte le opere* (a cura di BINNI, Walter), vol. I. Firenze, Sansoni.
- COLAIACOMO, Claudio (1995), in ROSA, Alberto Absor (a cura), *Letteratura Italiana Einaudi. Le opere*. Vol. III. Torino, Einaudi.
- FELICI, Lucio (ed.) (2010), *Leopardi. Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, Roma, Newton.
- GHIDETTI, Enrico (1985), Vita e opere di Giacomo Leopardi, in Giacomo Leopardi, *Tutte le opere* (a cura di BINNI, Walter), vol. I. Firenze, Sansoni.

- GINZBURG, Leone (a cura di) (1938), *Leopardi, Giacomo, Canti*, Bari, Laterza (Fonte: BEIC).
- HOFFMANN Béla (2006), Az aposztrofikus költészet és az önmegszólító verstípus között: A költői nyelv új vonásai Giacomo Leopardi *A se stesso* című versében, *Filológiai közlöny* 52. (2006) 1–2., 152–159.
- ÖRDÖGH Éva (1992), *Giacomo Leopardi, Gondolatok/Pensieri* (ford. és bevezető tanulmány), JATE BTK, JATEPress.
- RIZZO, Eugenia (2014), „Il tramonto della luna” di Giacomo Leopardi. Analisi testuale. In *Quaderni Parmenide* (Rivista semestrale dell’Istituto di Istruzione Superiore “Parmenide” – dir. Francesco Massanova, red. Santa Aiello, Eugenia Rizzo, Vallo della Lucania. Anno IX – n° 19 – dicembre 2014.
- SANTAGATA, Marco (2004), *Il tramonto della luna e altri studi su Foscolo e Leopardi*, Napoli, Liguori Editore.

TÓTH TIHAMÉR

Filozófia és satíra Leopardi *Paralipomeni della Batracomiomachia* című művében

A Paralipomeni születése és forrásai

Nem tudjuk biztosan, hogy Leopardi mikor kezdte el írni a *Paralipomeni della Batracomiomachia*t („Folytatás/toldás a békák és egerek harcához”), de az első vázlatát még valamikor firenzei (majd rövid római) tartózkodása idején vetette papírra, 1831 és 1833 között.

Leopardi egészen 1831. október 1-ig marad Firenzében, amely időszak jellemző eseménye, (remélt) politikai tevékenységének teljes kudarca és összeomlása.¹ Leopardit valóban lelkesítette, hogy részt vehet a nemzeti mozgalomban, noha ekkor már igen messze volt attól a politikai és filozófiai állásponttól, amely szerint bármilyen harcot érdemesnek látott volna még az emberiség jobbítása érdekében (KOLTAY-KASTNER 1948, 87). Mégis, annak lehetősége, hogy valamit tehet hazájáért, fellelkesítette, és úgy tűnik, ez az elszánás hosszabb ideig elevenen tovább is élt benne. Azonban úgy bukott el ez a kísérlete is, mint az *Aspasiában* megénekelt utolsó szerelme. Politikai szereplése, ironikus módon, még azelőtt ért véget, hogy egyáltalán elkezdődhetett volna.²

¹Történt ugyanis, hogy rövid időre, Bologna vezetésével (1831. február 3-án), létrejött egy, az osztrákoktól elszakadó vagy inkább elszakadni kívánó északolasz Egyesült Tartományok Szövetsége, amelynek célja, Észak- és Közép-Itália egyesítésével a független olasz állam megteremtése volt (CSATÓ-JEMNITZ-GUNST-MÁRKUS 1984, 418). Február 26-án, Bolognában tartományi gyűlést rendeztek, amelyre annak rendje-módja szerint meghívták a tartományok követeit. Leopardi is napokon belül megkapta meghívóját, hogy Recanati követeként vegyen részt a tartományi gyűlésen. Amire azonban a meghívó megérkezett, a politikai események jelentős fordulatot vettek. A város francia segítségben bízott, de mivel ez elmaradt, az osztrákok megostromolták Bolognát. Véres városi csata zajlott le 1831. március 2. és 26. között, amelynek eredményeként az osztrákok elfoglalták a várost, az ideiglenes kormány elmenekült, a vezető Menottit pedig elfogták és kivégezték.

²1831. március 29-én mégis levelet fogalmazott meg Recanati Ideiglenes Kormánybizottságának, amelyben maga is megemlítette Bologna osztrák megszállását és a megváltozott politikai helyzetet: „A megváltozott körülmények, per pillanat, lehetetlenné teszik a Bizottság által rám ruházott feladatok végrehajtását, de nem rombolják le azt az eleven tiszteletet, amelyet a Bizottság irányomba tanúsított bizalma jelent, sem azt az égő vágyat, hogy hazámat szolgáljam, bármi áron, bármilyen

Aligha bízott már abban, hogy a politikai hatalom észérvek mentén működtethető, de mindezek az események, valamint a Fanny Targioni-Tozzetti szerelmi affér kudarca is hozzájárulhattak ahhoz, hogy szatírája a korábbiaknál is sokkal agresszívebbé vált, ugyanakkor elmélyülő megértést és határozottabbá váló jellemet is eredményezett, a dolgokkal való *en face* szembenézés bátorságát (CASERTA 1976, 13–15).

Ekkor már Antonio Ranierivel volt együtt, aki ezzel az időszakkal kezdi a Leopardihoz fűzött nagy és „önzetlen” barátságának tárgyalását, amely persze egyáltalán nem bizonyult olyan önzetlennek, mint azt ő szerette volna beállítani (KOLTAY-KASTNER 1948, 89–90). Rómában éri Niebuhr halálának híre is (1831. január 2. „il Niebuhr li diria se vivo fosse”; *Para.* VII, 2; 8), aki sokat tett Leopardi filológusi hírnevének megalapozásáért. Ő maga nagyon szerette és tisztelte Niebuhrt, akinek halála csakugyan mélyen megrázta.³

Az előzményekhez tartozik még, hogy 1815 és 1826 között, háromszor is lefordította görögéből Homérosz – vagy legalábbis a Homérosznak tulajdonított – 303 hexameterből álló *Batracomiomachiáját*, amely meg is jelent az akkori irodalmi lapokban.⁴ Mindez, az érdeklődésen túl, a fordítással szembeni igényesség soha nem látott példáját mutatja. A trójai háború szatirikus ábrázolása rendkívül nagy hatással van rá, hisz jó okkal érzi, hogy az általa annyira csodált Homérosz maga is milyen keserűen tekintett az egész történetre, múlandó és lényegtelen érdekeket láttatva mögötte, amiért emberi életek sokaságát áldozták fel, teljesen értelmetlenül. Ennek ha nem is folytatása, de modern adaptációja kívánt lenni a *Paralipomeni*. Leopardinak már nincsenek illúziói: ez egy keserű és kíméletlen felfedése a hatalmi érdekeket fedő álcák mögötti valós szándékoknak. Ez a nyíltsága sokáig meg is bélyegezte művét (*libro terribile* [„szörnyű könyv”] – írta Gioberti), mint erkölcsileg nem igazolható, örült írást (CASERTA 1976, 13; vö. *Para.* IV 1, 7–8).

A szatirikus műfajnak már a közelmúltban is akadt jó néhány példája, amelyeket Leopardi igen jól ismert. Így jelent meg 1802-ben Giambattista Casti elbeszélő költeménye, *A beszélő állatok (Gli animali parlanti)*, vaskos kritikájaként a 18. századi udvari világ szokásainak és politikai gondolkodásának. A *Ricordi d’infanzia e di adolescenza (1819)* című vázlatos opusában Leopardi úgy jellemzi Casti művét, mint amelyik a legjobb utánpótlás Homérosz *Batracomiomachiájának*

fáradsággal is járjon [...]” [Lettera] al Comitato di Governo Provvisorio, Recanati – Firenze, 29 Marzo 1831.

³ Barthold Georg Niebuhr (1776–1831), német származású dán filológus és történész, akit Leopardi még Rómában ismert meg 1822-ben. Kölcsönös tisztelet és barátság jellemezte viszonyukat.

⁴ Az első fordítás a milánói *Spettatore*-ban jelent meg 1816 novemberében, a második a bolognai *Il Caffè di Petronio* 1826. májusi három számában, majd a legutolsó, szintén 1826-ban, Bolognában, egy *Versi* című gyűjteményes kötetben. Kevés irodalmi példáról tudni, ahol egy szerző ugyanannak a műnek több fordítását is elkészítette volna, egymástól függetlenül.

(TPPZ 2010, 1100). A történet végén, a korrupciótól és beháborúktól összeroskadt állatsziget, mint a modern állam politikai konstrukciója, egyszerűen elmerült a tenger fenekén. Ez, a korában egyébként nagyon olvasott, de irodalmi értékét tekintve alábecsült mű, Leopardit olyannyira megihlette, hogy az *Operette morali*-ba tervezett több dialógust is, amelynek a szereplői állatok lettek volna. Végül ezek a dialógusok csak vázlatok maradtak. Ezek közül talán a legélesebb szatíra, az *Egy ökör és egy ló beszélgetése* címet kapta, amelyben ilyen szövegeket olvashattunk (TPPZ 2010, 611):

C. Láttad azt az állatot, amelyik tegnap ugrott nyeregbe, hogy lovagoljon rajtam? Erősen tartotta a kantáramat, s bármennyire is szerettem volna, nem tudtam a hátamról sehogy se levetni, mindaddig, amíg magától le nem jött.

B. Miféle állat lehetett?

C. Nagymamám azt mondta, hogy egy majom volt. A magam részéről úgy gondolom azonban, hogy ember lehetett, ami nagy félelmet keltett bennem.

B. Ember? Mi az?

C. Egy állatfaj. Soha nem hallottál róla, hogy voltak emberek?

B. Soha. Nem láttam még egyet sem.

C. Magam se láttam még korábban.

B. Hol találhatók ezek az emberek?

C. Azt mondják, hogy már nem léteznek, mert fajtájuk rég kihalt, de a nagyszüleim sokat meséltek róluk, amit ők is úgy hallottak az ő szüleiktől.

A szatíra minden kelléke jelen van: állatok beszélnek a kihalt emberi faj után ki tudja, hány generációval, úgy, hogy már az emlék is kezd elhalványulni róluk, milyenek is lehettek, kik is voltak valójában. A fiatal ló bizonytalan, mert nem tudja beazonosítani a hátán ülő állatot. A félelem miatt embernek tűnt a szemében – de hogyan, ha már minden egyede kihalt? Akkor majom volt. Tehát a majmok vették át az ember szerepét. Az ember az állati végzetet követi, míg az állatok emberi vonásokat nyernek, s így beszélgetnek egy ember utáni világban, de végül ugyanazon „ostoba” vonásokat mutatják fel, miután mindegyik magát állítja a világ centrumába. „B. Az ökörség a legnagyobb dolog, amit a természet egy állatnak ajándékozhat, és aki nem ökör, annak nem is lehet szerencséje ezen a világon...” A végeredmény ugyanaz: az emberek eltűnését követően, a fajok egymás után, ugyanazt a történetet játsszák el önnön kipusztulásukig, miután az önmagukról való tudatot egyben faji fensőbbségük hamis tudatává alakították át.

Ezek az elemek ugyanígy megjelennek a *Paralipomeni*-ben is. Leccafondi és Daidalosz repülése a régi, ember által még nem érintett világ fölött (VII. ének), ami Leopardi fantáziájának egyik kedvelt képe, illetve az emberi gondolkodást reprezentáló állatok, akiknek tulajdonságai az ember valódi magatartását mintázzák (pl. az, hogy az egerek nem szeretik a fényt – *il lume é poco accettato* (II, 8) – ahogy

az emberek sem az értelem által vezetik magukat). De nemcsak Casti műve jelentett forrást Leopardi számára, hanem Byron két alkotása is ezen időszakban jelent meg, a *Beppo*, 1818-ban és a *Don Juan* 1819 és 1824 között. Mindkét művében szatirikus betoldások vannak, amelyekben a korabeli angol erkölcsöket ostorozza, s nem utolsósorban, a *Beppo* formája ugyanaz a *rima ottava*, amelyet Leopardi is használt a maga művében.⁵

Az elkezdett művet igazán majd nápolyi tartózkodásának idején (1833–1837) folytatja, és haláláig javítja, gondozza.⁶ Ennek ellenére befejezetlen marad, de ahogy Bonghi írja, szerkezetét és történetét tekintve lényegében nem is fejezhető be, s ez valószínűleg a szerző szándékától sem idegen, s hogy a végső választ, a demokratikus politikai rendszer fenntartására, Leccafondi a műben nem kapja meg.⁷ A hiány végül maga lesz a válasz, ami egyenértékű a mű befejezhetetlenségével.

A költeménynek két kézírata maradt fenn: az egyiket a nápolyi anyagban találták meg, amely Antonio Ranieri kezének munkája volt az első ének kivételével, melyet még Leopardi maga jegyzett le. A másikat Ranieri hagyatékában lelték fel, amely teljes egészében a költő kézírása. Ezt hagyta Ranieri a nápolyi nemzeti könyvtárra, amelynek első kiadása 1842-ben jelent meg, Párizsban.

A mű koncepciója és felépítése

Leopardi kezdettől fogva vonzódott a szatirikus ábrázoláshoz, de ennek éle 1820-tól erősödik fel műveiben. A végzet ijesztő mosolya egyre gyakrabban jelenik meg műveiben (*Zibaldone: amaro e ironico sorriso* [keserű és ironikus mosoly], *Aspasia: conforto e vendetta* [vigaszt és bosszút]), és ez az a mosoly, ami Leopardi szatírájában annyira átérezhető és az egymást követő események annyira táplálták lelkében ezt a kegyetlen gúnyt a világgal szemben, amelynek egyik konklúziója, az *A se stesso* című versében, majd a *Pensieri* gondolataiban és politikailag pedig ebben a kegyetlen szatírában nyilvánultak meg. Valószínűleg igaza van Koltay-Kastner Jenőnek abban az észrevételében, hogy ezen időszakban egy „ingerlékeny, személyes élű gúny lesz tehát úrrá rajta”, amely korábban egyáltalán nem jellemezte a

⁵ Leopardi maga is elhagyja a sestinatát, és az ottava rima (abababcc) formáját választja, ami egyébként az olasz epikus költészet hagyományos műformája. Byronnál se véletlen, hogy éppen itáliai tartózkodása során választotta ezt.

⁶ Leopardi Ranierivel együtt 1833. október 2-án érkezik Nápolyba, ahol haláláig marad. A nápolyi tartózkodás közjátékaként 1836 áprilisától 1837. február 16-ig a Vezúv lábánál lévő Torre del Greco-ba költöznek a Ferrigni-villába. A kolerajárvány elől menekülnek ide, de Leopardi később visszatér a városba.

⁷ Giuseppe Bonghi, *Paralipomeni di Giacomo Leopardi* (www.classicitaliani.com).

költőt, és minden gyűlöletérzése gyorsan kiszállt a lelkéből (KOLTAY-KASTNER 1948, 101).⁸ Most, mintha haragja valóban tartósabbá vált volna, amellyel ostorozza korának vezető politikai-szellemi irányzatait (a restauráció politikáját éppúgy, mint a liberálisokat), különösképpen azt a nápolyi értelmiségi kört, amely képtelen volt őt megérteni. A nápolyi élmények erősíthették benne a kor ízlésével és szellemi áramlataival szembeni ellenségesség érzését. Kétségtelen, hogy élete utolsó éveiben Leopardi igen elszigetelten él, de ettől függetlenül egész Nápoly szellemiségét jól ismeri és idegennek találja, megtestesítve bennük „né il bel [...] né l’infinito” (sem szépséget, sem végtelenséget) nem gondoló gondolkodást.⁹

A költemény lényegében ott folytatódik, ahol a pszeudo-homéroszi mű abba maradt. A békák és egerek harcában már-már győztes egerek váratlanul a rákokkal találják szembe magukat, akiktől súlyos vereséget szenvednek és menekülni kényszerülnek.¹⁰

*Poi che da’ granchi a rintegrar venuti
Delle ranocchie le fugate squadre,
Che non gli aveano ancor mai conosciuti,
Come volle colui ch’a tutti è padre,
Del topo vincitor furo abbattuti
Gli ordini, e volte invan l’opre leggiadre,
Sparse l’aste pel campo e le berrette
E le code topesche e le basette;*

⁸ Az események ilyen összjátékában joggal érezhette, hogy minden összeesküdött ellene, hogy a világ valóban gonosztevők gyülekezete („lega di birbanti contro gli uomini da bene”; *Pensieri*, I.), ahogy a *Gondolatokat* megnyitja. Így nem marad számára más, mint „keserű szatíra minden ellen” (KOLTAY-KASTNER 1948, 105).

⁹ Az *I nuovi credenti* [Az új hívők] soraiból való szavak ezek. A költeményt eredetileg a *Canti* végére szánja Leopardi, de aztán – némi unszolásra – eláll a gondolattól. Gyakorlatilag egész Nápoly városát támadja benne, nem csak egyes politikusait, irodalmárait. Nagyon erősen kirajzolódik benne a helyi népeesség, amelyet mindennemű gondolkodásra alkalmatlannak tart, és a költő racionális természetű közöttei ellentét.

¹⁰ A költemény nyitó oktávja egy közelebről meg nem határozott csatavesztés következményeit ábrázolja. Konkrétan utalást tesz (I, 3) egy régebbi eseményre, nevezetesen a pápai hadsereg 1797. februári vereségére Bonapartéval szemben. Mások az 1815. május 3-án lezajlott torentinói csatára hivatkoznak, amelyben Murat francia–nápolyi csapatai vereséget szenvedtek a pápai állam segítségére siető osztrákoktól, és menekülni kényszerültek, akik mellesleg – jövet-menet – jól kifosztották Recanatit, eleven nyomokat hagyva az olasz költőben (CASERTA 1976, 24).

[Miután a rákok a békák menekülő csapatrészeit újra egyesítették, akik korábban még soha nem találkoztak velük, mert így akarta az, aki mindannyiuk atyja, a győztes egér hadakat leverték, s hamvába hullt sok nagyszerű mű, szuronyok és fegyverek immár széjjelszórva fekszenek, s mindenfelé egerek levágott farka és bajsza; (*Para. I, 1 – a szerző fordítása*).]

A megfutást követően a maradék egérseregek katonai tanácsot alkotnak és a legbölcsebb gróf Leccafondit (mind beszélő nevek: ez annyi mint *Alányaló*) választják meg, hogy menjen követségbe a rákok táborába, megtárgyalni, hogy milyen feltételekkel köthetnének békét. Az egérruralkodó, Mangiaprosciuti (*Sonkafaló*) ugyanis meghalt a csatában. Leccafondi visszatér a válasszal, amely kemény feltételeket szab (pl. a demokratikus intézmények eltörlését, rákcsapatok állomásoztatását *Topaiában*, az egerek fővárosában), de kap haladékat. Az egerek visszatérnek a városba, ahol új királyt választanak Rodipane (*Kenyérrágcsáló*) személyében, s bár elfogadják a feltételeket, alkotmányos monarchiát vezetnek be. Nagy társadalmi és gazdasági fejlődés indul be, amely felébreszti a rákok gyanúját, hiszen legyőzött nem lehet sikeres. Az egerek nem engednek a nyomásnak, és új háború tör ki. A közeledő rákok hírére azonban mind elmenekülnek a hegyekbe, egyedül Rubatocchi (*Morzsalopó*) mutat hősies, de teljesen értelmetlen ellenállást. A rákok elfoglalják az egész várost, szükségállapotot, majd diktatúrát vezetnek be Camminatoro (*Sunyijárású*) regnálásával, és a prominenseket, köztük Leccafondit száműzik. Az egerek közben visszatérnek, és megkezdik (folytatják) szokásos illegális (a fennálló politikai hatalommal szembeni bujkáló) életüket.

A VI. énektől Leccafondi száműzetésének eseményeit követhetjük a mű végéig. Járja az idegen udvarokat, segítséget kérve, de ígéreteken kívül semmit nem kap. Egy viharban aztán a magányosan élő Daidaloszhoz (az egyetlen emberi szereplő, filozófus) vetődik, akinek elmondja minden bánatát. Persze ő sem tud segíteni, de tanácsot ad, hogy keressék fel az elhunyt hősöket (a hagyomány hite), talán azok szolgálhatnak érdemi segítséggel. Elutaznak Atlantisz szigetére (Casti is ide helyezte állatszigetét), ahonnan nyílik az alvilág (*Averno*) bejárata, ahol az elhunyt állatok lelkei találhatóak. Azonban az állatok holt lelkei sem tudnak segíteni, mi több, Leccafondi kérdésére nevetésüket is alig tudják visszatartani.

*Ma primamente allor su per la notte
Perpetua si diffuse un suon giocondo,
Che di secolo in secolo alle grotte
Più remote pervenne insino al fondo.
I destini tremâr non forse rotte
Fosser le leggi imposte all'altro mondo,
E non potente l'accigliato Eliso,
Udito il conte, a ritenere il riso.*

[De akkor, először, kuncogó hang áradt szét az örök éjben, mely titkon, időtlen a legtávolabbi üreget az aljáig betöltötte. A holtak megrettentek, hogy a túlvilágra szabott törvények össze ne törjenek és a gyászos Elízium, hallva a grófot, nehogy nevetésben törjön ki (*Para. VIII, 25 – a szerző fordítása*).]

A segítség a holtak részéről is elmarad, Leccafondi szinte szégyenbe kerül. Az egyetlen érdemi válasz, hogy menjen vissza az egervárosba, és keresse meg a *Becsüst* (Assiaggiatore – talán a szerző maga), aki majd megmondja, mit kell tenni. Ám, miután erre sor kerül (VIII, 41, 5–8), a szöveg megszakad, és egy későbbi munkában ígéri a szerző a befejezést, mert az ősi dokumentumok (*antiche pergamene*) hiányoznak (VIII, 41–46).

Még az olasz kritika is kitér a költemény rendkívül nehéz olvashatóságára. Ennek oka a modern olasz nyelvi közegtől szokatlan latin és görög mondat szerkezetek és lingvisztikai megoldások töméntelen használata. Az érett filozófus Leopardi nyelve már sokkal letisztultabb és egyszerűbb volt, mint a filológus költőé, amely mindenekelőtt a prózában érhető tetten (pl. az *Operette morali* vagy a *Pensieri* letisztult, de nagyon kifinomult nyelvezetében), de a versekben is jól látható ennek a folyamata. Ahogy lehull az illúziók köde, úgy változik, alakul a nyelv is. A *Paralipomeni* ellenben visszatérést jelent a bonyolultabb, antikizáló és népiesebb nyelvhasználathoz, amelynek egyik oka éppen a kritika a modern nyelvhasználat fokozódó kiüresedésével, a szavak ontológiai jelentésvesztésével szemben.

A forma a nyolcsoros *ottava*, amely a hősköltészet, a lovagi epika (*cavalleresca*) kedvelt formája. Hat keresztrím és két záró rím alkotja, mely utóbbi rendkívül alkalmas igazi csattanók kimondására, ezzel pedig az állandó nevetés és nevetségeség állapotában tartja az olvasót. A keresztrímek szerepe pedig még összetettebb és egymásra épülő, kölcsönösen értelmező szerepükben erősítik a mondandó tartalmát. Vessünk egy pillantást az I, 42 sorokra:

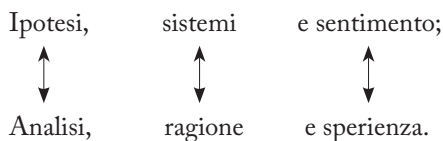
Però mai sempre a cor fugli il *perenne*
 Progresso del topesco *intendimento*,
 Che aspettar sopra tutto dalle *penne*
 Ratte de' giornalisti era *contento*:
 E profittare a quel sempre *sostenne*
 Ipotesi, sistemi e *sentimento*;
 E spegnere o turbar la conoscenza
 Analisi, ragione e *sperienza*.¹¹

¹¹De ő [Leccafondi] mindig is az egér elme folytonos haladását viselte szívében, melyet főleg a zsurnaliszták fürgé tollától várt el és volt elégedett; s mindig azt állította, hogy hipotézis, rendszer és érzés jótékonyan hatnak fejlődésére, bezzeg az analízis, az értelem és a tapasztalat csak tompítja és ködösíti azt. *A szerző fordítása*.

A szöveg tartalma, hogy Leccafondi mindig is szívén viselte az egér értelem fejlődését, amelynek terjesztését leginkább az újságoktól és íróiktól, szerkesztőiktől várta el, akik persze készen is álltak egy ilyen szerepre, hogy egy hamis, optimista propaganda szócsövei legyenek. S hogy mindezt még tökéletesebben teljesítsék, használják a hipotézist, a rendszert és az érzelmességet. Mindezzel pedig a valódi tudást teszik lehetetlenné, amelynek módszere az analízis, az értelem és a tapasztalat.

Az *intendimento*, *contento*, *sentimento* megerősíti azt a szándékot, amely az érzelmekre hatva kívánja elérni eredményét. Mindebben nemcsak a sajtó, de az egész romantikus felfogás kritikája is benne foglaltatik, amely hamis érzelmek keltésével éri el hatását. A modern élet pedig tele van ilyen hamis érzelmekkel, amelyek nem a természetből fakadnak, hanem a civilizáció kelti fel azokat. A *perenne*, *perenne*, *sostenne* pedig még inkább kiemeli azt a hiábavaló „tollfirkász” tevékenységet, ami által örökítené meg tárgyát a világon, ahol semmi sem lehet örök. Persze, az írás önmagában a legsterilebb tevékenység – mint mondja Leopardi –, ezért sikere is csak akkor van, ha az imposztort szolgálja (LEOPARDI 1993, XXIX). Az újságírás ennek szolgálatában fejti ki aktivitását, hiszen célja az írásnak, a szövegnek eladhatóvá tétele. Leopardit rettenetesen bosszantotta ez a fajta – Nápolyban első kézből megismert – sajtókultúra, amely nem engedi az elmélyülést, felszínesség tesz és hamis ítéletek vágányára tereli a gondolkodást, ha az még egyáltalán gondolkodásnak nevezhető.

Ugyanígy, a sorvégi *conoscenza* – *sperienza* párhuzam egyértelműen mutatja Leopardi azon ismeretelméleti álláspontját, amely szerint a megismerés elsődlegesen a tapasztalat eredménye. Szándékosan vannak ellentétpárokba rendezve a költeményben a megismerés módszerét jellemző fogalmak:



Jellemző módon a megismerésnek az a modellje, amelyet Leopardi oly vehemensen támad, mind a liberálisok, mind a katolikusok és a spiritualisták oldalán, éppen ezeken a módszereken alapul: feltételezésekre (hipotézisekre) épül, melyek során úgy tárgyalnak és állítanak valamit, hogy annak létezése egyáltalán nincs igazolva (mintha a beszéd igazolhatná). Rendszerekre, amelyek logikai kényszerítő erejüknel fogva kizárják önmagukból azt, ami logikai létükkel ellentétes. Valamint érzelmekre, amelyekkel a legkönnyebben befolyásolható az olvasó, és érzésein keresztül bárminek a létét igazolni lehet a számára (hiszen ami érzelmet vált ki, szükségképpen létezik is – egy hamis valóságfogalomban).

Már a *Palinodiában* Leopardi kritikájának egyik fő célpontja a korszak sajtója és az ehhez kapcsolódó írói tevékenység. Mindezzel együtt a szöveg rend-

kívül élesen támadja a korszak politikai irodalmát annak hamis és torzító nézetei miatt. Leopardi, noha igaz hazafinak tartotta önmagát, a politikát mint emberi tevékenységet (a korszakban gyakorolt formájában) mélyen megvetette, és túl sok közös vonást nem látott az ókori polisz-politika és a modern társadalompolitika között. A felvilágosodás öröksége működne benne, de csak addig a pontig, amíg az értelmet és a tapasztalatot mindenek elébe helyezi, amelyeket a civilizáció és a társadalmi együttélés egyetlen lehetőségének tart. A politikát illetően azonban ez az értelem éppen saját ellentétébe csap át. Ennek oka a köz boldogsága és az egyéni érdek közötti viszony gyökeres átformálása, átformálódása a modern politikában. Ennek a társadalomkritikának filozófiai megfelelője a *fanciullo invitto*, ez a javíthatatlanul rossz gyermek, aki, mint természet, saját ördögi játékának részévé tette az embert. Az igazságnak a feltárulása azonban a társadalom lassú bomlásához vezet (amelyet addig a hamis eszmék tartottak össze), amellyel párhuzamosan bomlanak szét a nagy világképek, és válnak azok igazságai illúzióvá.

Leopardi nem hisz a haladás technológiai pótlékaiban sem: a szellemi fejlődés az anyagi gyarapodással nem pótolható, egyszerűen azért, mert mindkettőnek más a viszonya a vágy végtelenjéhez. A *Teoria del piacere* megmutatta, hogy a képzeleten kívül semmi nem képes a végtelen megragadására. A civilizációs haladás ezért nem is más, mint az egyéneken kifejeződő egoista uralmi viszonyok érvényre juttatása, azaz egy alantas érdek uralomra emelése az illúzióknak bizonyuló egyetemes érték(ek) fölött. A satíra ezen érdekeket támadja a be nem vallott értékekért.

A Paralipomeni filozófiája

A költeménnyel párhuzamba állítható a már említett *Palinodia al Marchese Gino Capponi* című vers, amely szintúgy ebben az időszakban készül el, 1831 és 1835 között. Éle a haladás és a fejlődés képzele ellen irányul, a *comun felicitade* hamis eszménye ellen, amely minden szubjektivitást magába olvaszt és elpusztít. Ezzel szemben áll majd a *La ginestra* új közössége és a közösség új formája, a *guerra comune* jegyében, amelyet Leopardi a sztoikus filozófia etikai követelményeivel állít szembe. Ez a *közös harc* mindenekelőtt a humanitás akarása és érvényesítése a természettel szemben, mely humanitás az egyén szellemében áll fenn. A *Paralipomeni*, ehhez az utolsó dichotómiához a társadalmi következményeket teszi hozzá, amelyek nem kevésbé mutatkoznak gyászosnak.

Rodipane konstitucionális monarchiája, amely a liberalizmus elvei mentén szervezi meg az egerek társadalmát, ugyanolyan nevetséges, mint a haladás kérlelhetetlen, konzervatív ellenségeinek magatartása és spiritualizmusa, melynek alapján a rákok pusztja naturális és esztelen létükből (*l'esser senza nè cervel nè fronte*) vezetik le rendőrszerepüket, melyet a világban el kell játszaniuk.

*Chi tal carco vi diè? richiese il conte:
La crosta, disse; di che siam vestiti,
E l'esser senza nè cervel nè fronte,
Sicuri, invariabili, impietriti [...]*

[Ilyen terhet rátok ki rakott? Kérdezte a gróf: hát a páncél, mondta, mely öltözetünk, s tudatlan, oktalan életünk így biztos, változhatatlan, megkövült (II, 39, 1–4).]

A szatíra nyílt és támadó műfaj. Alapvetően változtatja meg a realiztikus arányokat (lekicsinyít vagy felnagyít valamit, esetleg fantasztikumként mutatja be). A *Paralipomeni* is teljesen megváltozott arányokkal érvel, és nem utolsósorban állatszereplőkkel, akik emberi tulajdonságokat visznek színre, de azokat állati mivoltukban megjelenítve. Így lesz a rákpáncél az ostobaságnak és a keményfejűségnek a kifejezése, valamint a menekvés és a gyávaság az egerek fürge mozgásáé. A külső és a belső között nagyon is van összhang: a világ materiális alakzata és a belső, reflexív viszonyok feltételezik egymást. Ember és az állat között nincs ontológiai, csak tudati differencia.

A gúnyos ábrázolás valódi célja annak a filozófiai álláspontnak a védelmezése, amely az erkölcsi megközelítés lehetséges alapja. Az igazság és a paródia egymás mezébe öltözik (PENSO 2019, 252). Az „erkölcsnek egyetlen erősebb, hatásosabb óvszere nincs a nevetségésnél” – írta Lessing (SZERDAHELYI–ZOLTAI 1979, 364). Leopardi hasonló gondolatot fejteget a *Pensier*iben: „Nagy a hatalma és nagy félelmet kelt az emberekben a nevetés: amellyel szemben senkinek a lelke sincs teljesen fölvertve. Akinek van elég bátorsága a nevetésre, az a világ ura, majdnem ugyanúgy, mint aki elkészült a halálra” (LEOPARDI 1992, 74). A nevetés (illetve a szerelem és a halál) hatalom a sors felett, amely mindenekelőtt abból az összehasonlításból születik, amely ezt a gyenge és törékeny, esendő lényt, amely önmaga létét „komolynak” gondolja, összeveti a természet hatalmas és legyőzhetetlen erejével, amely könnyedén, akár „véletlen mozdulatával” lesöpörheti a világegyetem színpadáról. Nevetséges tehát az, ami vagy aki többnek akar látszani a létében adottnál. A politika pedig állandóan erre a látszatra épül, hiszen olyat ígér (a nemzet boldogulását, mindenfajta katasztrófákkal szembeni védelmét), amelyről eleve tudja, hogy úgysem tudja biztosítani.

Minden fejlődés látszat, amely „lineáris” irányt feltételez, miközben rendkívül sok „diszkontinuos” állapotváltozás van benne. Ezek a diszkontinuitások lehetetlenné teszik az érvényességet a maradandóság és az örökkévalóság jegyében. A természet olyan ellentétekre épül (→ *Zibaldone*, 4204: *Rendkívül sok nyilvánvaló és folytonos ellentmondás található a természetben, nem csupán metafizikailag vagy racionálisan gondolva, hanem ténylegesen is*), amelyek a dolgok megőrzését, egyszóval komolyan vételét lehetetlenné teszik. A műben meglévő rendkívül sok digresszió éppen a linearitást bontja fel.

A politika kritikáját illetően egy olasz számára talán a legsúlyosabb és a legérzékenyebb pont az egész carbonari-mozgalom nevetségessé tétele (VI, 15–16), amelyben Leopardi csak retorikát, üres szövegelést lát, de ha a cselekvésen a sor, a *carbonarík* bizony első a futásban. A gyáva menekülés képzele áthatja az egész művet, paardox módon ez annyiban mégis pozitív elemnek tekinthető, mertrámutat, hogy a gyávaság építi fel a diktatúrákat, a gyávaság rombolja le a morált, és ösztönzi a bűnt. Az ember valójában csak akkor érdemli meg nevét, ha bátran szembenéz (az *anthropos* egy etimológiája szerint [KIERKEGAARD 1994, 586, j681]) a romboló erővel, legyen az akár a természetből, akár a társadalmi gyakorlatból fakadó. A végzet rosszindulatú mosolya most azon utolsó erőként jelenik meg, amely képessé teszi a szellemet, hogy kiszabaduljon a bolondériák e nemtelen láncából. A szatíra segít a megszabadításban, de amit tagad, annak tagadásában hozza létre a tagadottal, az igazsággal való őszinte, bensőséges kapcsolatát.

A gondolkodás sem képes megmaradni az igazság talaján. Elménk tartalmai született egoizmusunk okán hamar meggondolás nélküli hitekké deformálódnak. Itt, a *Paralipomeniben* világos kifejezésre is jut ez:

*Ed ancor più, perchè da lunga pezza
È la sua mente a cotal fede usata,
Ed ogni fede a che sia quella avvezza
Prodotta par da coscienza innata:
Che come suol con grande agevolezza
L'usanza con natura esser cangiata,
Così vien facilmente alle persone
Preso l'usanza lor per la ragione.*

[Mi több, mert elméje jó ideje ezt a hitet használta, s minden hit, amelyhez elméje hozzászokott, a veleszületett tudat termékének látszik: mint ahogy nagy könnyedséggel válik természetessé a megszokás, ugyanúgy könnyedén válik az emberek számára értelemmé a szokás (IV, 18).]

Ez a filozófia tehát mint irónia, végső soron annak nyit utat, amit valóban el kell(ene) gondolni, és ami nem fejezhető ki másképpen, csak saját ellentétén keresztül.

Leopardi kritika alá vesz minden antropocentrikus elképzelést. Az antropocentrikus szemlélet már csak azért is a gondolkodás gátja, mert mindig egy előzetes érdekhez kapcsolódik, nevezetesen ahhoz az emberi tudathoz, amely társadalmi-hatalmi viszonyban létezik csak. Mindaddig, míg ez az előzetes koncepció fennáll, a gondolkodás nem lehet szabad. A szatíra és az irónia funkciója, hogy lehetővé tegye ezt a lemondást, és hosszú távon biztosítsa az értelem szabadságát, és a hatalom minden csábításának ellenálljon.

Leopardi azonban át is formálja a szatírárt: a fensőbbiség, az önszeretetből fakadó gyűlölet nevetségessé tételének eszközévé teszi. Az ebből fakadó öröm, így éppen hogy nem erősíti és igazolja a velünk született embergyűlöletet, hanem azt magát teszi tárgyává. „A szatirikus folyamat – írja Bazzocchi – amelyet kitérők, szabálytalanságok és folytonosan változó mimetikus gesztusok jellemeznek, az emberre koncentrált világforma újraalakításának lehetetlenségét mutatja be” (BAZZOCCHI 2010, 144). A szatíra világnézeti hagyatéka, hogy nem lehetséges többé az antropomorf gondolkodás, de a valódi erkölcs számára ez nem is szükséges. Azáltal, hogy az ember nem célja a világnak, fölszabadul arra, hogy céljává lehessen, hiszen nem ő a természet utolsó és végérvényes állapota. Ez a szatírába oltott dezantropomorfizálás lesz az, ami valóban biztosítja az embernek a sors feletti uralmat, egyben az emberek jobbításának és gazdagabbá tételének eszközévé is válik (KELEMEN 2018, 66).

A mű folyamatos olvasását nehezítik ezek „az állandó megszakítások, szabálytalanságok, folytonosan variált mimetikus gesztusok”, amelyek a spiritualista és apriorisztikus gondolkodás ellen irányulnak. E stílust tekintve – mondja Bazzocchi – Lawrence Sterne áll Leopardihoz a legközelebb (BAZZOCCHI 2010, 145).¹² A Sterne-nel való kapcsolatot Antonio Prete is kiemeli, utalva a *Tristram Shandy* ajánlására, amelyben a szerző visszavonultságában azzal foglalkozik, hogy „a nyavalya-kórságok és az élet egyéb bajai ellen vidámsággal” vértette fel magát, „mert szilárd meggyőződése – írja Sterne – hogy valahányszor az ember mosolyog és még inkább, ha kacag, megtoldja e diribdarab életét egy kevésse” (PRETE 1988, 9). Prete, Leopardi esetén, ezt magára a költészetre vonatkoztatja, mármint a mosoly és a kacagás hatalmát, amely ugyancsak hozzájárul az élet némi megtoldásához. „De a költészet leopardiánus mosolya áthat egy egész gondolkodást, amely a szélsőségeikig hajol, bejárja annak határait, elmerül a csöndben, mely a szavakba öltözködik. Ebben a csöndben a gondolkodás az egyetemes szenvedés sóhajára figyel és átérzi a világok köddé válását. A végtelen-semmibe történő elmerülést” (1988).

A költészet, bármennyire is meditatív és az élet gyötrelmes fájdalmát visszhangozza, mégis csak az istenek kacajával ér föl. A nevetés így nem pusztá érzelmi megnyilvánulás, hanem intellektuális attitűd is: az érző és tudó ember szembenállása, és az élet egy más lehetőségének hősiessé képviselése a természet céltalan és gonosz működésével szemben. Ebben az értelemben Leopardi költészetét nem is lehet a nihilizmus paradigmájaként felfogni (GIVONE 2003, 144).

¹² Leopardi ismerhette Sterne művét, amelyben ilyen sorok olvashatók: „A kitérés a verőfény, az élet maga, az olvasás leglelke, ez kétségbevonhatatlan! Mert szakítsátok ki ebből a könyvből: ám akár az egész könyvet elszakíthatjátok légyen: az örök, zimankós telet lehelné minden oldala! De adjátok vissza kitéréseit az írónak, s mint a meghallgatott kérő, vidoran lép elébetek...” (L. Sterne, *Tristram Shandy*, Európa, 1989, 79. Határ Győző fordítása). Ezt látjuk, a kitérők sorát, megvalósulni a *Paralipomeniben*.

Végezetül a nevetés ingere zárja be Leccafondi morális gyöttrődését is a holtak részéről (VIII, 24).¹³ Az egér lélek-pólyák visszafojtott kuncogása a végső válasz minden értelmet gyöttrő kérdésre:

*E tutto per tener le non concesse
Risa sudando travagliar l'inferno*
(VIII, 26, 5–6)

Majd beleremeg a nevetésbe az egész avernus. Még maga Leccafondi is nevetésben törne ki, ha nem fékezne a szégyen és a düh, mely vöröslőn ül ki az arcára. De az, hogy a kacaj szinte romba dönti az egész túlvilágot, mutatja a nevetés rendkívüli hatalmát, és minden félelemre épülő, erkölcsi-metafizikai szemlélet végső sutaságát és tarthatatlanságát. A *Paralipomeni*ből így lesz a nevetés filozófiájának fő műve.

Az első hat ének a politika bukását mutatta meg, amely kizárólag öncélú (rákpáncéltatú) hatalmi érdekek mentén szerveződik, amelynek legfeljebb csak látszata az intézmények fejlődése, változása. Lényegében a politikai tevékenység mint inautentikus létezési mód fejeződik ki benne, amely jelentős változás Leopardi korábbi gondolkodásához képest. Ennek mögöttes tartalmaként szerzőnk a kultúra eltűnését vizionálja, amely karöltve halad értékeinek bukásával. A liberalizmus programja saját ellentéténél köt ki: a műveltség általános felvirágoztatásának igénye a teremtő egyedek figyelembevétele nélkül a kultúra hanyatlásába torkollik. A konzervatív-katolikus politikai gondolat pedig metafizikus babonáságaival és félelemre építő társadalom-szervezési gyakorlatával egyszerűen megfojtja az emberi gondolkodást. Bármilyen politikáról legyen szó, a hatalom alapvető jellemben változást nem jelent. Mindez visszavezethető arra a filozófiai álláspontra, mely szerint „minden egyes dolog egy külső és az egyénnél magasabb rendszernek (azonosítható a mostoha Természettel) van alávetve, amely mindent lát és mindent előre tud anélkül, hogy számba venné az egyedeket, és ugyanakkor az ember számára teljesen kívülálló, rejtélyes célokat követ, amelyekkel szemben minden ellenállás értelmetlen.”¹⁴

Leopardinak ezt a magatartását Antonio Prete mint *disarticolazione del potere di una ratiót* („az egyetlen értelem megalapozta hatalom felbontását”) jellemzi (PRETE 2006, 88). Ebben a világban a tudás a hatalommal fonódik össze, de a hatalom

¹³ S hogy a holtak miért képesek a nevetésre? Mert az egyetlen dolog, amit valami módon (éppen nem-létük okán) „érezkenni” képesek, az ostobaság és a bolondéria, hiszen az maga az élet is (VIII, 24, 1–4).

¹⁴ Giuseppe Bonghi, Introduzione a *Paralipomeni* di Giacomo Leopardi (www.classicitaliani.it).

egyfajta és kizárólagos struktúrájával, amelynek egy dogmatikusan felfogott *ratio* mint apriori, providenciális eszme az alapja.

A IV. ének 1–25. szakaszai egy komplett filozófiai diskurzust tartalmaznak az emberi társadalom származásáról vitatkozva minden providenciális vagy apriorisztikus (IV, 10, 15) elképzeléssel szemben. Ezek a felfogások vagy a múltba vagy a jövőbe vetítenek ki egy olyan ideális állapotot, amelyhez az emberiségnek vissza kell térnie, vagy előre kell haladnia. Mindkét felfogás (liberális és konzervatív) végeredményben ennél az elvnel köt ki:

*E vedendosi al tutto acerba e ria
La vita esser che al bosco hanno i mortali,
Per forza si conchiude in buon latino
Che la città fu pria del cittadino.*

[S látva, hogy milyen keserű és bűnös az élet, melyet a halandók a vadonban űznek, ebből szükségszerűen következett a logika nevében arra, hogy a város előbb volt, mint polgára. IV, 11, 5–8 (a szerző fordítása)]

Az egyént mindkét esetben feláldozzák valami magasabb eszme előtt, legyen az nemzet vagy a világkereskedelem. Ehhez hasonlóan jár el a természet is, amelynek nem az egyedek boldogsága a legfontosabb, így valósággal ellensége saját egyedi teremtményeinek: *e de' suoi figli antica / e capital carnefice e nemica* (fiainak ősi és legfőbb ellensége és gyilkosa [IV, 12, 7–8]). Mind a természetnek, mind a politikának ez a hatalom alkotja a lényegét, amely azt is jelenti, hogy ebben a közegben az individuum kivétel, voltaképpen maga a transzcendentális törésvonal a világ szerkezetében.

Ez a hatalom a politika pusztá kritikájával nem változtatható meg. Az eltelt történeti idő tapasztalata is erre világít rá, amely kis híján nevetésre kényszeríti magát Leccafondit is (*poco mancar che non ridesse / di sé l'antico tempo ed il moderno*, VIII, 26, 3–4). Nem elég a felszínes kritika, a *ratio* kritikáját kell végrehajtani, amely kritikának persze nem a *ratio* kiiktatása a célja, hanem éppen a dogmatikus értelmezések irracionizmusának meghaladása.¹⁵ Ezzel kapcsolatban idézhetjük Andrea Pensót (PENSO 2019, 257):

¹⁵ Ahogy ezt Leopardi az isteni abszolútummal és saját rendszerével kapcsolatban kifejti: „Mondhatjuk (de ez csak megnevezés kérdése), hogy [rendszerem] nem rombolja le az abszolútumot, hanem megsokszorozza. Amit lerombol, az az, ami abszolútnak tudja és abszolúttá teszi magát, ami máskülönben csak viszonylagos lehet. Lerombolja a jót és a rosszat, az igazat és a hamisat, a tökéletest és a tökéletlent megelőző és absztrakt eszmét, függetlenül mindattól, ami van. De minden lehetséges létezőt önmagában tökéletessé és teljessé tesz, amelyek tökéletességük értelmét önmagukban hordják, és amelyek éppen így léteznek és éppen így jöttek létre. Vagyis olyan tökéletesség ez, amely

Leopardi kigúnyolja a vallásos babonákat, meggyőződve arról, hogy az *irracionalizmus* a legfőbb veszedelem. Ez magyarázza azt a problémás viszonyt, ami Leopardit a konzervatív katolikusokhoz fűzte, jutalmak és büntetések túlvilágának e bűnös bajnokaihoz, mely túlvilág semmiben nem osztozik már az *avernus* klasszikus eszméjével, a halál titáni elfogadásával. Leopardi ateizmusa a természetet és nem istent helyezi az univerzum középpontjába, így az emberiség, egy kiszámíthatatlan és hatalmas erő kegyelméből, csak elfogadhatja – heroikusan – sorsát.

A VII–VIII. ének végeredményben ezt a kritikát viszi véghez, amelyben szerzőnk leszámol a gondviselés, az antropomorfizmus és a túlvilág képzetek metafizikus illúzióival, ami azt jelenti, hogy nincs mód a ráció kritikájának végrehajtására addig, amíg ez nem jelent mást, mint ezen ősi képzetek szekularizált formáját. Ezt mutatta meg az *I nouvi credenti*, de mindenekelőtt a *Paralipomeni* és a *La ginestra*, amely nem a befejezésnek, hanem talán új kezdetnek az éneke volt.

A gondviseléssel Leopardi a pusztá hatalmat és érdekeit állítja szembe, míg az antropomorfizmussal az állatok lelkén morfondírozó Daidaloszt (VII, 12–20). A felvetés jogos: az emberi intelligencia rejtélyének megoldása feltételezi az állati értelem kutatását (VII, 16, 1–8), az ugyanis lehetetlen, hogy az egyiknek spirituális természete legyen, a másiknak pedig csak anyagi. Ez utóbbi elgondolás nem más, mint a hatalom igazi metafizikus fundamentuma, amely az embert minden más élőlényel szemben uralmi helyzetbe hozza, azon az alapon, hogy a másokban tagadja azt, amit önmagában állítani képzel.

A VIII. énekben Leopardi leszámol a túlvilág képzeteivel. Ez pedig úgy történik, hogy eltúlozza: mindenkinek megvan a maga túlvilága saját képzelt fontossága szerint. Így az egereknek is. Nevetséges, hogy Daidalosz azért nem tudja elkísérni Leccafondit a túlvilágra, mert nem fér be emberként azon a szűkös alvilági bejáraton, amely az egereknek van fenntartva. Itt és máshol dantei reminiscenciákat is bőségesen találunk.

A VII. énekben (VII, 51) éppen Vergiliust említi a szerző, aki költeményét tekintve szintén Homérosz követője volt (Aeneas utazása Trójából), aki nem véletlenül Dante túlvilági kalauza is. Nemcsak a vergiliusi utalás, hanem tételesen beazonosítható dantei sorok is árulkodnak a szerzői intencióról, így pl. az a hely, ahol az *Inf.* XXXIV. énekének 139. sorából származó híres szavak szerepelnek: „[...] uscito / che fu del buio a riveder le stelle” (VIII, 34, 2). Megemlíthetjük még a Leccafondi alászállásánál bekövetkezett nagy felismerést (Dantéval ellentétben), hogy a túlvilágon sem révész, sem mocsár, sem Styx folyó, sem Cerberus nincsenek (VIII, 14). Ehelyett olyan üres az egész, mint egy kiszáradt hordó.

független bármilyen értelemről vagy külső szükségszerűségtől, vagy bármiféle preegzisztenciától” (*Zibaldone*, 1791–1792).

Miért ez az erős, szatirikus hang Dantéval szemben? Egyáltalán Dantéval szemben halljuk-e ezt a hangot? Semmiképpen. Ez inkább azoknak szól, akik a képzelet világát mégis össze mernék keverni a valósággal, akik úgy gondolnák, hogy nem az agyunkban rejlik az a bizonyos túlvilág, amelyet mi töltünk meg képekkel. Látszik azonban, hogy Leopardi a *Paralipomenit* sokkal többnek gondolta, mint egyszerű költeménynek. Egy végső morális elszánást és egy keserű filozófiát kívánt letisztázni és örökül hagyni benne.

A mű befejezetlensége, amely viták tárgya, egyébként jellemző Leopardi-vonás. Valami hasonlóval találkozhatunk a *Dialogo di un Islandese e di Natura* című dialógus végén is. Vagyis nincs válasz. Ez viszont annál inkább felszólítja az olvasót, hogy a választ valamilyen módon magában kell fellelnie, hiszen az erkölcsi cselekvés értelme csak egy olyan világban bontakozhat ki, ahol semmi sincs előre predesztinálva, ahol a szellemi erőfeszítésnek van elegendő íve és tere, beleértve a bukás lehetőségét is. Cauchi-Santoro ezt a befejezetlenséget Leopardi egész szemléletére alkalmazza: „Leopardi művészete egy befejezetlen nyitottságon alapul, amely valamiféle lényegi – végső soron még minimálisan is megmaradó – emberi vágyra mutat tovább” (CAUCHI-SANTORO 2016, 72).

Míg Dante a morális kérdéseket a keresztény világ és hit rendszerében, addig Leopardi a kibontakozó nihilizmus közepette teszi föl. E színpad kellékei: egy üres túlvilág, egy letarolt vulkáni hegyoldal, egy szélsőségekbe hajtott önmegértés, amely semminek, abszolút semminek tudja magát. Mégis, rejlik ebben valamiféle önértékelés, még akkor is, ha ez a semmibe talál futni, és ez az önértékelésre való igény kitörölhetetlenül benne foglaltatik az ő létezésében (mint a vágy). Ez Leopardi erkölcsi szubjektumának tartalma, aki így, ebben az ellenséges és könnyörtelen világban kényszerül önmaga lenni, aki ebben a kítaszíttóságában talál rá önmagára és kikerülhetetlen, elvethetetlen feladatára, amely a pesszimista következményekkel szembeni szigorú számadásra készíti.

Gondoljuk csak meg, a filozófia a 20. században éppen azt a feladatot igyekezett végrehajtani, hogy lebontsa a hagyomány többé-kevésbé téves magyarázatait, és visszatérjen a gondolkodás kezdetéhez. Nietzsche e visszatérésben, az embernek önmagára történő visszahajlásában látja a nihilizmus lényegét: „...Mert előbb át kell élnünk a nihilizmust, hogy rájöjjünk, mi is volt ezen »értékek« értéke...” (NIETZSCHE 2002, 9). Ennek meggondolásában a klasszika-filológia fontos szerepet játszott. Leopardi ugyanezt a fordulatot viszi véghez a maga klasszika-filológiai stúdiumaival a háta mögött a költészetben. Vissza az eredethez, jelen esetben Homéroszhoz. Bazzocchi az egész költemény fontos elemének tekinti azt, amit a mű jelentésének is mondhatunk: a visszatérést Homéroszhoz.

A *Paralipomeni* Leopardi művészetét egy új kezdethez látszik visszahozni, s ez a kezdet nem véletlenül éppen Homéroszt jelenti, azt a szerzőt, akit ő már fiatal kora óta minden költészet meghaladhatatlan modelljének tekintett, mert mint mondja: *Homérosz óta minden tökéletesedett, csak a költészet nem* (BAZZOCCHI 2008, 141).

A keserű tartalmat nem feloldva, magában a költészetben jelenik meg a remény-ség, amely a visszatérés lehetőségét hirdeti, azt, hogy lehetséges másfajta gondolkodás a politika adta korlátozott és nyomasztó kereteken túl. Az utolsó szó, s talán vele együtt a válasz is, nem Leccafondié vagy az Assaggiatoréé, hanem mindenekelőtt Homéroszé.

Bibliográfia

- BAZZOCCHI, Marco Antonio (2008), *Leopardi*, Il Mulino, Bologna.
- CAUCHI-SANTORO, Roberta (2016), *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*, Firenze, University Press.
- CSATÓ-JEMNITZ-GUNST-MÁRKUS (1984), *Egyetemes történelmi kronológia*, Tankönyvkiadó, Budapest.
- GIVONE, Sergio (2003), *Storia del nulla*, Laterza, Bari.
- KIERKEGAARD, Sören (1994), *Vagy-vagy*, Osiris, Budapest.
- KOLTAY-KASTNER Jenő (1948), *Leopardi*, Acta Universitatis Szegediensis, Tomus XVI, Szeged.
- LEOPARDI, Giacomo (1992), *Gondolatok – Pensieri* (fordította és a bevezető tanulmányt írta Ördögh Éva), JATE, Szeged.
- NIETZSCHE, Friedrich (2002), *A hatalom akarása*, Cartaphilus, Budapest.
- PENSO, Andrea (2019), „Quella forma di ragioner diretta e sana”: an exegesis of some philosophical stanzas in Leopardi's *Paralipomeni*, in *Mapping Leopardi. Poetic and Philosophical Intersections* (ed. Emanuela Cervato, Mark Epstein, Giulia Santi, Simona Wright), Cambridge Scholars.
- PRETE, Antonio (1988), *Finitudine e Infinito. Su Leopardi*, Feltrinelli, Milano.
- PRETE, Antonio (2006), *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano.
- SZERDAHELYI István – ZOLTAI Dénes (szerk.) (1979), *Esztétikai kislexikon*, Kossuth, Budapest.
- TPPZ (2010): *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone* (Leopardi összes versei, prózai munkái és a Zibaldone), a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Newton Compton, Roma.

KELEMEN JÁNOS

Leopardi filozófiájáról

Nem könnyű megítélni, hogy mi a viszony Leopardi munkásságának különböző komponensei között, s hogy ezen túlmenően e komponenseknek – a filológiának, a költészetnek, a filozófiai vélekedéseknek vagy a morális elmékedéseknek – mi az önmagukban vett súlya. Az alábbiakban az utóbbi kérdéssel szeretnék foglalkozni, mely az egyes komponensek különálló értékelését követeli meg. De ezt az utóbbi kérdést is csupán a filozófiára, vagyis Leopardi filozófiai vélekedéseinek körére szűkítem, pontosabban arra, amit a költő számos helyen „saját filozófiájának” nevez. Vajon filozófiai igénnyel megfogalmazott spekulációinak tulajdoníthatunk-e önálló értéket, s ha igen, akkor milyen helyet jelölhetünk ki számukra a 19. század és egyáltalán a modernség intellektuális történetében?

Banálisabban úgy is fogalmazhatunk, hogy Leopardi filozófus volt-e, sőt továbbmenve, jelentős, „nagy” filozófusnak lehet-e őt mondani.

A Leopardi-recepció történetében a kérdés többször is felmerült, s számos nemleges és igenlő válasz született rá. Luigi Russo, az *I canti (Dalok)* egyik emlékezetes kiadásának gondozója és alapos kommentátora határozott nemmel válaszolt erre, mondván, hogy Leopardi a gondolkodás terén „doxográfus” volt, vagyis „vélemények gyűjtője”, hiszen inkább csak „véleményei voltak, s nem volt filozófiája” (Russo 1962, 8). A neves kritikus és irodalomtörténész e kijelentésével azoknak a neoidealista filozófusoknak a Leopardi-képét erősítette meg, elsősorban Benedetto Croce-t, akik meghatározták a 20. század első felének olasz kultúráját.

Ezzel szemben egy mai szerző, Raoul Bruni azt állítja, hogy Leopardi igenis filozófus volt, sőt nagyobb filozófus, mint Nietzsche, akivel párhuzamba szokás őt állítani (BRUNI 2018). Persze Bruninak is megvannak a maga elődei, hiszen épp ő adta ki újra Adriano Tilgher Leopardi filozófiájáról szóló 1940-es könyvét (TILGHER 2018), mely az akkor domináns filozófiai kultúrával szembeállítva először mutatta fel a maga részleteiben a filozófus Leopardi képét.

E példák után, melyeket még sokáig lehetne sorolni, ideje állást foglalni. A továbbiakban abból indulok ki, hogy Leopardi valóban korának jelentős filozófusa volt. Nemcsak és nem elsősorban rendkívül mély filozófiai költeményei tették azzá, hanem különböző prózai szövegeiben olvasható spekulatív gondolatai és teóriái,

melyeket az egyén és az emberiség sorsáról, a múlt és a modern kor jellemzőiről, a nyelv természetéről és más kérdésekről fogalmazott meg. Persze nem volt szisztematikus gondolkodó, annak ellenére sem, hogy – mint az *Operette morali (Rövid erkölcsi írások; LEOPARDI 1998)* című műve mutatja – megvolt benne a törekvés és az ambíció egy egységes gondolati rendszer, legalábbis egy egyébként önálló szövegeket tartalmazó könyv gondolati egységének megalkotására. Ezt a törekvését felismerve írhatta egyik első és mindmáig egyik legnagyobb méltatója, Francesco De Sanctis, hogy a költő elmélyült filozófiai stúdiumaira alapozva „egy filozófiai rendszer precíz formájára” tudta hozni a világról és az életről alkotott elképzeléseit (DE SANCTIS 1936c, 263). A nagy nápolyi irodalomtörténész kijelentése ellenére reménytelen vállalkozás lenne egy precíz formába öltöztetett filozófiai rendszert rekonstruálni azokból a szétszórt elemekből („disiecta membra”), töredékekből, különféle témákat tárgyaló rövidebb-hosszabb fejtegetésekből, melyek Leopardi minden művét, de leginkább a több ezer oldalt kitevő intellektuális naplóját, a *Zibaldone di pensieri* (LEOPARDI 1993b, II) átszövik. Ez utóbbi szövegekpusz, melynek bejegyzései 1817-től 1832-ig születtek, s mely csak hat évtizeddel halála után jelenhetett meg, kiapadhatatlan forrása a mély felismeréseknek, a ma is termékenynek és kreatívnak tűnő elgondolásoknak, a szerző olvasmányélményeinek és olvasmányaihoz fűzött kommentárjainak.

A külső életrajzi tényeket tekintve emlékeztetnünk kell arra, hogy gyermek- és ifjúkorát Leopardi az apai ház vidéki elzártságban töltötte Recanatiban, s végül egész életében magányos és elszigetelt maradt, bár kapcsolatban állt Itália kulturális centrumaival, néhány fontos könyvkiadóval és folyóirattal. Élt vagy hosszabb-rövidebb időt tölthetett Firenzében, Pisában, Bolognában, Milanóban, Rómában és Nápolyban, s személyes ismeretségbe került korának néhány nagy szellemével, mint Stendhallal, Manzoni-val, Giobertivel, Niebuhrral vagy von Plattenel. A körülményeiből fakadó kényszerűségből jobbra autodidakta módon szerezte meg műveltségét, ami különösen meglepővé teheti rendkívüli erudícióját, de még inkább biztos ítélő- és tájékozódóképességét az irodalom és a filozófia kérdéseiben.

A csodagyerek Leopardi korai éveitől kezdve a legkülönbözőbb területek iránt érdeklődött, de az antik mitológia, filozófia és irodalom körébe tartozó műveket, illetve a felvilágosodás századának szerzőit olvasta legnagyobb haszonnal. Filozófiája ezekből az olvasmányokból és befelé forduló magányos életviteléből táplálkozott.

De végül is mi volt a filozófiája? Ezen a ponton két kérdés merül fel, melynek megválaszolása ugyanúgy vízvázlatzó lehet a Leopardi-magyarázatok között, mint ahogyan vízvázlatzónak bizonyult az a kérdés is, hogy van-e egyáltalán filozófiája.

Először az merül fel, hogy milyen nyomot hagyott gondolkodásában a 18. század nagy gondolkodóinak materializmusa és szenzualizmusa, s hogy ennek a fel-

világosodás-kori örökségnek elsajátítása döntő volt-e a számára. A második kérdés pesszimizmusára és annak jelentésére vonatkozik.

A legnagyobb leopardisták az első kérdésre igennel felelnek, s azon a véleményen vannak, hogy a felvilágosodás szenzualizmusa és materializmusa döntő hatást gyakorolt Leopardira. Közéjük tartozik Walter Binni, Leopardi összes műveinek gondozója (aki az összes művek 1969-es kiadásához írt nagylélegzetű előszavát önálló monográfiaként is publikálta; BINNI 1973).

Binni azt hangsúlyozta, hogy Leopardi „a felvilágosodásból eredő szenzualista materializmusra támaszkodva” (Binni 1993, XVI) olyan radikális szenzualista elveket dolgozott ki, melyek „ellentétben álltak minden zárt és absztrakt metafizikai koncepcióval”, s egy igazi értelemben vett „komplex és artikulált materializmusra voltak nyitottak” (BINNI 1993, LI). Ez a „következetes és határozott materializmus formáját öltő” szenzualista materializmus – mondja szintén Binni – összefüggött a költő gondolkodásában jelen lévő nihilista ösztönzésekkel, melyek akár egy egzisztencialisztikus nihilizmus megelőlegezésének is tekinthetők (BINNI 1993, LXVII).

Leopardi filozófiájának ehhez hasonló materialista értelmezéseit számtalan szöveghely támasztja alá, különösképpen a *Zibaldone* sok-sok passzusa. Ezek közül néhányra később ki is térek. Előbb azonban szólni kell arról, hogy egy sor más szöveghelyen egy nem szokványos, problematikus, kételyekkel átszőtt vallásosság motívumai is megjelennek, melyek fényében megkérdőjelezhető, de mindenképpen árnyalendő a materialista, ateista és nihilista Leopardiról alkotott kép, legalábbis e kép egyértelmű volta.

Egy csokorra valót lehet összegyűjteni azokból a kijelentéseiből, melyek szerint filozófiája alátámasztja a keresztény vallást, sőt egyedül alkalmas annak igazolására. Kijelentette például:

nekem úgy tűnik, hogy szisztémám alátámasztja, s nem megrendíti a keresztény vallást; sőt szüksége van rá, és bizonyos módon feltételezi azt [...]. Hitünk háborút folytat az ész ellen. Én kimutatom az ész abszolút és *lényegi* képtelenségét, nemcsak az emberi boldogságra, a társadalom megőrzésére, az erkölcs létrehozására és fenntartására, hanem egyenesen a gondolkodásra és a megértésre (*Zibaldone*, 1642;¹ LEOPARDI 1993, II, 640).

Antimo Negri, az utóbbi fél évszázad egyik legjelentősebb olasz filozófiatörténésze könyvet írt Leopardi keresztény tapasztalatáról, az utóbbin azt értve, hogy a költő beleszületett egy hitbe, abban növekedett fel, s ezt olyan próbatételeken

¹A *Zibaldone* helyeire a szokásnak megfelelően a kézirat Leoparditól származó oldalszámozása szerint hivatkozom.

keresztül élte meg, melyek – mint minden saját bőrünkön megtapasztalt próbatétel – komoly kockázatoknak tették ki (NEGRI 1997, 7). A könyv elemzései és érvei ahhoz a konklúzióhoz vezetnek, hogy Leopardi nem volt sem ateista, sem nihilista (NEGRI 1997, 177).

Való igaz, a legerősebb oppozíció, amelyben Leopardi gondolkodott, a természet és az értelem közötti ellentét volt, amelyen belül az értelem játszotta a negatív pólus szerepét. A költő folytonos, mondhatni kérlelhetetlen polémiát folytatott az értelem ellen, kárhóztatta az értelemnek való természetellenes behódolásunkat és azt, hogy immár az értelem uralkodik a modern társadalomban. Így nehezen mondható, hogy szinte az irracionalizmus határáig elmenő harcával, mellyel a keresztény vallást is megerősíteni vélte, a felvilágosodás örököse lett volna. Persze tekintetbe kell venni, hogy polémiájában jól felismerhetően erőteljes rousseau-iánus motívumok vannak jelen, melyekben a modernizáció és a racionalizáció ellentmondásai és az emberi természetet tönkretévő hatásai fejeződnek ki.

Oda jutottunk tehát, hogy a felvilágosodáshoz való viszonyának és materializmusának kérdésében is ellentétes, világnézetileg is különböző konzekvenciákkal járó interpretációs lehetőségek merültek fel. Leopardi ebben a tekintetben természetesen messze nem áll egyedül az irodalom és a filozófia történetében, de életművének, prózai és filozófiai alkotásainak töredékes, nem-szisztematikus jellege is nehezíti, hogy filozófiáját a maga egészében egyértelműen jellemezni tudjuk.

A mérleg nyelve mégis afelé billen, hogy ez a filozófia elsősorban a felvilágosodás-kori materializmus folytatása, mely 18. századi előzményeihez képest egészen sajátos színekkel és új érvekkel gazdagodott. Az akadémiai filozófia nyelvét használva azt mondhatnánk, hogy mind ontológiai, mind ismeretelméleti szempontból túl számosak és mélyenszántóak Leopardi ez irányú állításai és fejtegetései, semmint hogy más következtetéseket vonhatnánk le.

Ontológiai szempontból Leopardi elfogadta, hogy a világ anyagi természetű, s ezzel összefüggésben ismeretelméleti szempontból is azt vallotta, hogy csakis az anyag ismerhető meg. Mint mondta, „elménk nemcsak nem tud megismerni, de nem is tud semmit sem felfogni az anyag határain kívül. Azon túl semmilyen lehetséges erőfeszítéssel sem tudunk elképzelni egy létmódot, egy a semmitől különböző dolgot” (*Zibaldone*, 601, 602; LEOPARDI 1993, II, 195). Az anyag mellett nem létezik tehát egy másik szubsztancia, a szellem, amelynek tulajdonítani lehetne a gondolkodás és az érzékelés képességét. Hétköznapi tapasztalataink, maguk a tények önmagukban mutatják, hogy „az anyag gondolkodik és érzékel”, hiszen „a világban látsz olyan dolgokat, melyek gondolkodnak és érzékelnek, s nem ismersz olyan dolgokat, melyek ne lennének anyag; nem ismersz a világban, sőt semmilyen erőfeszítéssel sem tudsz felfogni mást, mint anyagot” (*Zibaldone*, 4253; LEOPARDI 1993, II, 1132).

Ugyanakkor Leopardi a lélek halhatatlanságát illetően kevésbé vall egyértelmű nézeteket. Néhány helyen általános materialista felfogásával ellentétes állításokat

tesz, s elfogadja a lélek halhatatlanságának tételét. Úgy érvel, hogy a lélek hathatatlanságát az ember boldogtalansága bizonyítja. Míg az állatok boldogok, vagy majdnem azok, addig bajaink előrelátása, a jelennel való elégedetlenségünk, vágyaink kielégítésének lehetetlensége nyomorulttá tesz minket, ami „azt bizonyítja, hogy létezésünk nincs bevégezve ebben az időben, mint az állatoké” (*Zibaldone*, 40; LEOPARDI 1993, II, 28).

Végeredményben tehát az ember magasabb rendű volta és helyzetének ebből fakadó világos tudata magyarázza boldogtalanságát. Ez pedig megmagyarázza léte időbeliségének különlegességét az állatokéval szemben, ami viszont valamilyen módon a lélek halhatatlanságát is involválná. Az érv – jegyezzük meg – nem túl erős. Leopardi a halhatatlanságról („a lélek halhatatlanságáról”, illetve „az ember halhatatlanságáról”) más esetekben a halottak iránti gyásszal kapcsolatban elmélkedik, mondván, hogy ha a tiszta és egyszerű természetet kérdezzük, akkor inkább „az ember totális elmúlásában hiszünk, mintsem a lélek halhatatlanságában” (*Zibaldone*, 4279; LEOPARDI 1993, II, 1145).

A boldogtalanságból merített előbbi érv mindamellettt átvezet főntebb említett második kérdésünkhöz: a pesszimizmushoz.

A pesszimizmusnak az ókortól kezdve megvan a maga története, de kétségtelen, hogy ebben a történetben Leopardi kiemelkedő szerepet játszik, hiszen az ő költészete és filozófiája jelenti a modern pesszimizmus kiindulópontját. Európai hatása ezen a téren már elég korán kibontakozott.

Schopenhauer, a másik nagy pesszimista, olvasta az *Operette moralit*, mely úgy tűnik, mély benyomást tett rá. Olvasta De Sanctis 1858-ban írt „Schopenhauer és Leopardi” című dialógus formájú tanulmányát is, melyet Leopardi művének német fordítója, E. O. Linder küldött meg neki. A tanulmányban többek között ezekkel az állításokkal találkozhatott:

„Leopardi és Schopenhauer ugyanaz a dolog. Majdnem egy időben egyikük megteremtette a fájdalom metafizikáját, másikuk a fájdalom költészetét.” Az a különbség, hogy „az egyik materialista, a másik spiritualista”, következtetéseikben azonban megegyeznek, hiszen „ugyanazt a vak és gonosz hatalmat teszik meg a világ elvének; s kevésbé fontos, hogy egyiküknél ez az anyag ereje, másikuknál pedig egy olyan erő, mely az anyag álarca alatt nyilvánul meg: ebből ugyanaz az *ergo* születik” (DE SANCTIS 1936b, 148, 149).

Nihilista vagy nihilistának tűnő gondolataival Leopardi egy másik nagy 19. századi filozófusra is hatást gyakorolhatott. Természetesen Nietzschéről van szó, aki ismerte és értékelte műveit, melyek megvoltak a könyvtárában. A kettejük közti közvetlen hatástörténeti összefüggés mértéke vagy intenzitása nehezen meghatározható, de gondolkodásuk hasonlósága, szellemi rokonsága tanulságos összeha-

sonlító elemzésekre ad lehetőséget. Ezekből egyébként a szakirodalomban nincs is hiány.²

Leopardi pesszimizmusának fő tétele szerint az ember, mégpedig „nemcsak az emberek, hanem az emberi nem”, „szükségképpen mindig boldogtalan volt és boldogtalan lesz”, mégpedig nem a szerencsétlen körülmények miatt, mint a szegénység, az éhség, a nyomor vagy a különféle sorscsapások, hanem eredendően, természeténél fogva az. S nemcsak az emberi nem boldogtalan, „hanem az összes állat, s nemcsak az állatok, hanem az összes többi lény a maga módján”. Nem az egyedek boldogtalanok, hanem a fajok, a nemek, a glóbuszok, a szisztémák, a világok” (*Zibaldone*, 4175; LEOPARDI 1993, II, 1098). Emellett az az érv szól, hogy minden lényvel veleszületett az önszeretet, amely pedig határtalan, miközben minden élvezet, melyet önszeretetünktől hajtva el akarunk érni, korlátolt, következésképpen egyetlen élvezet sem lehet arányban vágyainkkal, és semmiképpen sem elégíthető ki:

az élvezet és az öröm éppannyira lehetetlen, mint amennyire kikerülhetetlen a szenvedés (LEOPARDI 1998, 176).

Felmerül a kérdés, melyet már a költő kortársai felvetettek, s melyre maga Leopardi is válaszolni kényszerült: vajon ez az extrém pesszimizmus nem saját boldogtalan életének tükröződése-e? Erre nyilvánvalóan nemleges a válasz. Elméletileg azt kell mondanunk, hogy maga a kérdés a kritikai irodalomban sokáig dívó és kísértő, de már régen elavult biografizmust sugallja, amely legalábbis a nagy irodalom esetében minden magyarázó erőt nélkülöz. Figyelemre méltó, hogy Leopardi úgy válaszol, hogy elveti az életrajzi magyarázatot, s ennek szellemében lényegében a kérdést is elutasítja:

Kinevetem azokat az embereket, akiknek szükségük van arra, hogy értelmesnek lássák a létet; akik úgy tekintenek filozófiámra, mint egyéni szenvedéseim eredményére; akik nem haboznak testi nyavalyáimnak tulajdonítani azt, ami nézeteimhez tartozik. Mielőtt meghalok, protestálni fogok e meghamisítás és vulgaritás ellen, s kérem olvasóimat, egyedül észrevételeimet és megállapításaimat nézzék, s ne betegségemet vádolják (LEOPARDI 1998, 182 [lábjegyzet]).³

²E helyütt elegendő Antimo Negri kiváló könyvére emléleztetni: NEGRI 1994.

³E szövegrész eredetileg a szerző egyik 1832 május 24-én kelt, részben francia nyelvű leveléből való (LEOPARDI 1993, I, 1382), melyet a *Rövid erkölcsi írások* magyar fordítója Leopardi álláspontjának illusztrálására onnan vett át.

Egyenes beszéd. Különbséget kell tehát tenni az egyén élete és nézeteinek rendszere között, mely a koherensen gondolkodóknál érvekre, logikai összefüggésekre épül, egy világképet foglal magában, s ezért igazságtartalma szerint, nem pedig a kontingens élettények alapján ítélendő meg.

Leopardi pesszimizmusa valóban összefüggő világképet alkot, mely legalább három szintre tagolódik. Beszélhetünk a költő *kozmosz*, *antropológiai* és *társadalmi* pesszimizmusáról.

A *kozmosz pesszimizmus* értelmében a létnek a maga egészében nincs értelme, következésképpen a nemlét előnyben részesítendő a léttel szemben, az állati öntudatlanság létünk tudatával, az illúziók a valósággal, a természet pedig az értelemmel szemben. Az *Ázsiai nomád pásztor éji dalának* nyája, nem tudván nyomoráról, „százszor boldogabb, mint az ember”, ám jobban megfontolva ez is csak látszat, hiszen *élőként* hasonlóképpen kínra született:

Tán csak hiszi a pásztor,
 hogy a juhnyája különb sorsú nála:
 az akol és a bölcső
 egyformán kínra tárva,
 ki világra jött: nem múlt a gyásza.⁴

Idézetünk utolsó sorában nem nehéz felismeri az *Oedipus Kolonosban* sorait:

Nem születni a legnagyobb boldogság, de a második
 megszületve hamar megint
 visszasüllyedni, ahonnan jöttünk.⁵

Ám a kozmosz pesszimizmus nem merül ki a lét értelmének a tagadásában, hanem magában foglalja azt az állítást is, hogy a lét a maga egészében rossz. Így tehát „minden rossz”:

minden, ami van, rossz; bármilyen dolog létezzon, az rossz; minden dolog a rosszért van; a létezés rossz és a rosszra van rendelve; az univerzum célja a rossz; az univerzum rendje, állapota, törvényei, haladási iránya nem más, mint rossz, s nem irányul másra, mint a rosszra. Nincs más jó, mint a nem létezés; nincs más jó, mint ami nem

⁴ *Ázsiai nomád pásztor éji dala*. Fordította Weöres Sándor. (Az utolsó sor az eredetiben így hangzik: „è funebre a chi nasce il dì natale”, „annak aki megszületik, gyászos nap a születés napja”.)

⁵ Szophoklész, *Oedipus Kolonosban*. 1226–1228. Fordította Babits Mihály E sorokra máshol természetesen Leopardi is hivatkozik (*Zibaldone*, 2672; LEOPARDI 1993, II, 679).

léteznek, mint a dolgok, melyek nem dolgok; minden dolog rossz. [...] A létezés saját általános természeténél és lényegénél fogva tökéletlenség, szabálytalanság, szörnyűség (*Zibaldone*, 4174; LEOPARDI 1993, II, 1098).

Ezeknek a szélsőséges elméleteknek a keretében érintkeznek a pesszimizmus leginkább azzal, amit az interpretátorok egy részével ellentétben Leopardi *nihilizmusának*, pontosabban a Leopardi-féle nihilizmus alapvetésének nevezhetünk. Mint Leopardi rámutat, minden létező egyedi dolog korlátolt és véges, s ezt kozmológiailag is érvényesnek tartja. Ezek szerint a létezés törvényeiből kifolyólag nincs végtelenség, vagyis olyan dolog, aminek ne lennének határai. Mindebből pedig az következik, hogy csak az, ami *nem létezik*, vagyis a *létezés tagadása* lehet határtalan. A világ végtelensége egybeesik a semmivel.

Nyilvánvalóan a kozmikus pesszimizmus alá foglalható a pesszimizmus következő, antropológiai szintje. Erről legyen itt elég annyit megjegyezni, hogy az emberi lét hiábavalóságának és az emberi szenvedés szükségszerűségének tétele mellett azt a meggyőződést is magában foglalja, hogy az emberi természet javíthatatlanul rossz: „az emberek hitványak, gyengék, korlátoltak és aljasak” (LEOPARDI 1998, 183). Ezen nem segíthet semmilyen nevelés, hiszen az emberek mindig hajlandók igaznak elfogadni bármilyen hamis és képtelen nézetet, csak hogy ne kelljen szembenézniük létük reménytelenségével.

A javíthatatlanság gondolata átvezet a társadalmi pesszimizmus szintjéhez. Ezen a ponton kézzelfoghatóvá válik, hogy Leopardi filozófiai mondanivalója meglehetősen kétélű. Mindaz, amit koráról, vagyis „századáról” a pesszimizmus jegyében elmond, evidensen olvasható kor- és társadalomkritikaként, sőt a későbbi nagy kultúra-kritikai irányzatok korai megelőlegezéseként. Gondolatainak ebből az olvasatából kiindulva alkotható meg a „progresszív Leopardi” képe, egy olyan Leopardié, aki a polgári kultúrában való, történelminek bizonyuló csalódása nyomán nemcsak egy meggyőződéses materializmushoz jutott el, hanem egy jövőbeli „szociális és haladó emberiség” eszméjéhez. Ennek az értelmezésnek talán máig legkomolyabb képviselője Cesare Luporini (LUPORINI 1947).

Túl sok azonban, mint eddig is láttuk, az olyan szöveghely, mely egy ellentétes, a haladásban és a világ jobbításában nem hívó Leopardi-képet támaszt alá. Ha Leopardi kritikusa volt századának, akkor a progresszióban és a folytonos technikai, tudományos, és társadalmi tökéletesedésben hívó 19. századnak, Hegel és Comte századának volt a kritikusa.

Egy dolog a Leopardi nagyszerű költeményeiben kifejeződő fájdalom, más dolog az elméleti fogalmakban megfogalmazott filozófiájának pesszimizista mondanivalója. Ez a pesszimizmus és annak itt megkülönböztetett három változata: eleve fegyvertelenné teszi követőjét, megfosztva őt attól a hittől, hogy értelmet lehet kölcsönözni a létnek, és boldogabbá vagy jobbá lehet tenni az életet. Nem véletlen, hogy Benedetto Croce az *Operette morali* dialógusaiban egy „szükös, ma-

radi, reakciós szellemiséget, az új és az élő iránti ellenszenvet” fedezett fel (CROCE 1923, idézi ORLANDO 1995, 46).

Ma kiment a divatból a haladás fogalma. S valóban, nincs is sok értelme annak, hogy a 19. századi történelemfilozófiák értelmében a történelem egészéről úgy beszéljünk, mint szakadatlan, globális haladásról, bár számtalan részterületen – az emberek általános életkorának növekedése, a pusztító járványok leküzdése, a civilizációs javak bővülése, a művelődés, a tudomány bővülése, stb. – van relatív értelemben haladás.

A haladás fogalmának a helyét ma jobbra a teljes relativizmus és szkepszis vette át. Leopardi, a filozófus, sokaknak orákuluma lehetne. Attól tartok: veszélyes orákuluma.

Bibliográfia

- BINNI, Walter (1973), *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni.
- BINNI, Walter (1973), Leopardi poeta delle generose illusioni e della persuasione, in LEOPARDI (1973, XI–CLVI).
- BRUNI, Raoul (2018), „Leopardi è stato il filosofo più grande, altro che Nietzsche”, dialogo leopardiano con Raoul Bruni, *Pangea*, posted on Ottobre 09, 2018.
- CROCE, Benedetto (1923), *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza.
- DE SANCTIS, Francesco (1936a), *Saggi critici I–II–III*. Milano, Sonzogno.
- DE SANCTIS, Francesco (1936b), Schopenhauer e Leopardi, in DE SANCTIS 1936a II. 124–167.
- DE SANCTIS, Francesco (1936c), Le nuove canzoni di Giacomo Leopardi, in DE SANCTIS 1936a III. 256–266.
- LEOPARDI, Giacomo (1962), *I canti*, a cura di Luigi Russo, Firenze, Sansoni.
- LEOPARDI, Giacomo (1993a), *Tutte le opere I–II*. (a cura di Walter Binni, e Enrico Ghidetti), Milano, Fabbri, Bompiani, Sonzogno. (Első kiadás: 1969. Firenze, Sansoni)
- LEOPARDI, Giacomo (1993b) *Zibaldone di pensieri*, in LEOPARDI 1993b II.
- LEOPARDI, Giacomo (1995), *Operette morali* (cronologia, introduzione e note di Saverio Orlando), Milano, Fabbri.
- LEOPARDI, Giacomo (1998), *Rövid erkölcs írások* (fordította Ördögh Éva), Budapest, Eöt-vös József Könyvkiadó.
- LUPORINI, Cesare (1947), *Leopardi rogressivo*, Roma, Editori Riuniti.
- NEGRI, Antimo (1994), *Interminati spazi ed eterno ritorno. Nietzsche e Leopardi*, Firenze, Le lettere.
- NEGRI, Antimo (1997), *Leopardi – Un'esperienza cristiana*, Padova, Messaggero.

ORLANDO, Saverio (1995), Introduzione, in LEOPARDI 1995.

RUSO, Luigi (1962), La „carriera poetica” di Giacomo Le (1973 opardi, in LEOPARDI 1962.

SABATINI, Angelo G. (a cura di) (2013), *Pensiero politico e letteratura del risorgimento*, So-veria Mannelli, Rubbettino.

TILGHER, Adriano (2018), *La filosofia di Leopardi e altri scritti leopardiani*, a cura di Raoul Bruni, Torino, Aragno.

TÓTH TIHAMÉR

Leopardi, a pesszimista költő-filozófus romantikus allúziójáról

A hosszú idő alatt megkövesedett kategória-rendszereinket nehezen tudjuk megváltoztatni; a sematizmus és a szokás gyorsan leveszi a gondolkodás terhét, legalábbis azt, hogy időről időre új perspektívából nézzük a dolgokat. Ezt a perspektívaváltást időnként egy új helyzet kényszeríti ki. Ennek az irodalomtörténeti (és filozófiatörténeti) sematizmusnak esett áldozatul Giacomo Leopardi (1798–1837) is, akit mindmáig az olasz romantika meghatározó költőegyéniségeként tartanak számon, ahogy egyébként ma is tárgyalják a lexikonok, enciklopédiák, irodalomtörténetek. Ma már nemcsak azt kérdőjelezi meg, hogy a kétségtelenül plauzibilis irodalomtörténeti kategorizálással szemben Leopardi romantikus lett volna, hanem azt is, hogy létezett olyan, mint olasz romantika egyáltalán (MENGALDO 2012, 11). Leopardi esetében azonban egy sokkal meghatározóbb hozadéka is volt a besorolásnak, amely egy negatív értékítéletben, nevezetesen az érzelmi alapú pesszimista vádjában csúcsonyult ki, együttesen filozófusi rangjának megkérdőjelezésével (vö. *La mutazione totale in me [...] a divenir filosofo di professione*, [ZIB., 144]). A 2014-es *Il Giovane Favoloso* című film egyes kritikusok szerint éppen ebben a tekintetben szolgáltatott igazságot. Francesco Teselli írja a filmmel kapcsolatban: „valóban bizonyította, hogy Recanati romantikus költőjét mindig is átjárta a remény, egy olyan remény, melyet sokszor meghazudtolt az élet, és amely hamarosan rá is lesújt majd véres kardjával, beletörődése ellenére is”.¹ Pesszimista „címkézése” meg nem értését volt hivatva elleplezni. Mint látjuk majd, mások éppen ezt, az olasz költőnek a nihilista-pesszimista tradícióba való legális besorolását vették kritika alá, éppen a romantikával összefüggésben (CAUCHI-SANTORO 2016).

A romantika kérdése ugyanis magával hozza a pesszimizmus problémáját, hiszen abban szubjektív elemek ismeretelméleti koncepcióvá válása fejeződik ki,

¹Francesco TESELLI, „Il Giovane Favoloso: il film che rende giustizia a Giacomo Leopardi”, in www.auralcraive.com/2019.julius.26.

hasonlóan ahhoz a felfogáshoz, amely alárendeli a szépet az igaznak.² A kérdést illetően rendkívül negatív volt Benedetto Croce szerepe, aki Leopardi egész filozófiáját pesszimizmusa alapján ítélte meg és számúzta a racionális bölcsélet közegeből (CROCE 1923, 105–106), amely persze meg is határozta egy egész korszak hozzáállását. A kép, mondhatni, „belénk égett”, amely egyszerűsége miatt kézenfekvőnek bizonyult egy iskolás felfogás számára. Ennek a képnek természetesen része volt a mindenfajta borzalmashoz és horrorisztikushoz, betegeshez és zseniálishoz való romantikus vonzódás is – egyszóval ahhoz a szellemhez, amely az olasz költőben a byroni sátánizmus megfelelőjét láttatta bele –, mely a betegség és a kozmikus pesszimizmus egymásba fonódó, titokzatos, luciferi kíváncsiságot mutatta föl. A romantikus kategorizálásnak természetesen romantikus alapjai vannak, a produktív képzelet, amely nem a tények előtt áll meg, hanem hamis kapcsolatot alkot bizonyos tények vagy az alany és a tények között.

Mengaldo ennek a hamis kategorizálásnak egyik fő ellenfelét Sebastiano Timpanaróban látta, aki elsőként próbálta meg Leopardit a romantika hamis béklyóiból kiszabadítani (MENGALDO 2012, 12). Leopardinak a romantikával szembeni pozíciója azonban nem egyszerű kérdés, mert a határozott különbségek ellenére (vagy amit maga gondolt ezzel kapcsolatban) nehezen tagadható egyezések is vannak, paradoxonok, amelyek a kor sajátosságaiból, saját életviszonyaiból, illetve, ha nem is feltétlenül tudatosan, de éppen a klasszicizmus meghaladásának magában a költői tudatban meglévő transzfiguratív jelenlétéből adódtak. Csak egy példa: az, amit Leopardi a klasszicizmus védelmében, a romantikával szemben felhoz, nevezetesen a természet utánzását, ugyanezt Madame de Staël a romantika lényegeként aposztrofálja (LEOPARDI 1997, 973; HORVÁTH 1978, 30). Más különben, ezt az „öntudatlan, az európai, különösen a német romantika tipikus fogalmihoz való ideális affinitást” nem kevésbé meglepő ténynek tekintik Leopardi esetében (RIGONI 1997, 476).

Mindez együtt jár a filozófiai szempontú újraértékeléssel is. Leopardiban a költő és a filozófus sajátos egységet alkot, aki nem filozófus volt *in accidente*, hanem a Nyugat gondolkodója *in essenza*. Anna Laprano írja (LAPRANO, 2018):

Leopardi egy új filozófiai korszakot nyit és alapoz meg, kijelentve minden Abszolútum és minden Örök „elpusztulását”, utat nyitva ezzel a nyugati hagyomány elutasítása felé, amely Nietzsche óta a jelenkori gondolkodás egyik uralkodó témája.

² „Ennek a századnak még a költészet is hiány, minthogy abban mindenekelőtt a hasznosat, a nép beszédmódját kívánja megjeleníteni, számúzva így az eleganciát, a szép legjavát, vagy természetével ellentétben, alárendeli a szépet az igaznak (így a fenségest és a nagyszerűt is), vagy amit annak neveznek. Nyilvánvaló és természetes is, hogy egy költőietlen század nem poétikus költészetet kíván, vagy kevésbé poétikusot, mint amit tud, vagy egyenesen költőietlen költeményeket” (ZIBALDONE, 4497, 1829. május 2.).

Az Öröknek és az Abszolútnak ez az elutasítása természetesen nem Leopardi találmánya, hanem egy implicit és öntudatlan választás eredménye, amely beteljesítette a nyugati civilizációt a technika primátusában, a technika uralmának, sőt a „technika paradicsomának” keresésére ösztönözve, mely – Leopardi szerint – kikerülhetetlenül bukásra és összeomlásra ítéltetett. Ez a bukás a kultúrának és a nyugati hagyomány egészének a bukását jelenti. Végül is, ha a nyugati gondolkodás, az igazság keresésében, a megsemmisülésre ítéltetett civilizációt teremt meg, akkor annak az igazságnak a mélyében nem az Örök és nem az Abszolút, hanem maga a megsemmisülés áll.³

Leopardi irodalomtudata (kultúratudata) szinte eszmélése pillanatában szembe találja magát egy bizonyos, modernnek és romantikusnak tekintett művészetfelfogással, amelynek egy fiatalkori, könyvméretű tanulmányban adott hangot (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* [Egy olasz értekezése a romantikus költészetéről], 1819). Apja, Monaldo gróf tekintélyes könyvtára, amely kínálta a klasszikus műveltséget (de az újat alig) és az a belterjes, zárkózott recanati életközösség, olyan szellemi-nevelési pályára állította a fiatal Giacomót, hogy abból kitörni eleve csak a korirányzatokkal szembeni konfliktusban lehetett, amely esztétikai és világnézeti felfogásának ellentmondásosságában öltött testet. Leopardi számára nem egy nyitott, hanem egy végletesen zárt közegben intellektualizálódott az egész kulturális hagyomány, amely csak a költői létformát hagyta meg emberi méltóságának megfelelő életlehetőségként, de amely a klasszikushoz való viszonyt is abszolutizálta. Esztétikai felfogását pedig az ellen a racionalizmus ellen fordította, amit egyébként ő maga teljességgel vallott. (Nem véletlen az sem, hogy rendkívüli matematikai és logikai képességekkel rendelkezett.)

Ez volt az a közeg, amelyben eszmélnie megadatott. Skizofrén helyzet, kétségtelen. Blasucci szerint Leopardi költészetében és filozófiájában is ott rejlik az a „fájdalmas” háttér, amely teljesen ellentétes a romantika felfogásával (a világ mechanikus törvényei, minden autonóm szellemi érték illuzórikus volta, örök üresség és kielégítetlenség, pusztítás és teremtés értelmetlen körforgása, a boldogság elsikkadása a létezés mindenek fölötti törekvése mellett), melynek része egy állhatatos „antiplatonizmus” (platonizmus alatt lényegében azt a felfogást érti, hogy a dolgok nem léteznek, csak gondolati értelemben) is, amelyet mindvégig képvisel a romantikával szemben (MENGALDO 30). Ennek ellenére Leopardinak a Platónhoz való vonzódása kézzelfogható. Blasucci úgy fogalmaz, hogy „Leopardi költészete ebben a fájdalmas reflexióban és nem azon kívül született meg: lényegileg az egyéni kiállás igénylese kíván lenni egy olyan valósággal szemben, amely

³ Anna Laprano, Nichilismo e pessimismo nel pensiero di Giacomo Leopardi (*a szerző fordítása*). (<https://linattuale.wordpress.com/2018/02/01/nichilismo-e-pessimismo-nel-pensiero-di-giacomo-leopardi/>)

leginkább pusztá eszközként használná őt” (BLASUCCI 2019, 209). „[...] Éppen a szélsőségességig űzött, de az egyetemes szeretetbe átfordított szenzizmus, az egyetemesnek mindig is létező ideája és egy, úgymond a természettől elválaszthatatlan gonosz, végezetül [...] a világnak nemcsak egy antiantropocentrikus, hanem antigeocentrikus felfogása, amelyben az ember léte pusztá vakeset”, húzza alá ezt a kiállást (MENGALDO 2012, 35). Leopardi sajátos antiplatonizmusa ez, amely az eszme nemlétében fogalmazza meg az általános eszmét, az ember létéből, pusztá szembenállásából és reflexiójából eredő erkölcsi követelményt teszi feladattá. Cauchi-Santoro mutatja meg, hogy „amennyiben [Leopardi] elutasítja az abszolút igenlést, ugyanannyira utasítja el a totalizáló tagadást”, tehát a tagadásában egyfajta állítás rejlik, illetve történik meg (CAUCHI-SANTORO 2016, 72).

A világ mechanikus felfogásának gondolatában tehát, mintegy önmaga anti-mechanikus és „romantikus” polarizációját látja. Leopardi pesszimizmusa egy etikai követelmény kifejeződése a mechanisztikus, racionális és determinisztikus világgal szemben, amelyben az egyén sorsa azonos az anyag sorsával. Ez a követelmény úgy is lelepleződik az emberben, mint a vágy valamifajta „maradványa” (amely soha nem szűnhet meg teljesen), amely máskülönben határozottan szegül szembe mindenféle nihilizmussal (2016, 71).

A romantikával összefüggésben két kulcsmozzanat is van, amely a pesszimista költő hamis képéhez vezetett. Az egyik ilyen mozzanat a képzelet (emlékezet), a másik pedig a maga egyedi voltában közvetlenül adott esztétikai viszony. Leopardi mindkettőt illetően alapvetően tér el a romantikusoktól.

A képzelet fogalma Leopardinál, a romantikusokkal ellentétben, „reproduktív” alakot ölt.⁴ Blasucci a tanulmányában ki is emeli az emlékezet fontosságát, amely ugyanakkor széttöri a mechanisztikus törvényeket (BLASUCCI 2019, 209–210). A mechanisztikus törvények kietlen igazságának (*arido vero*) uralma ennek értelmében nem lehet teljes, mert legalább két boldogság ellentmond neki. Az egyiket az emberi élet egzisztenciális idejéhez kötődő gyermekkorban leljük fel, a másikat pedig az emberiség idejéhez köthető ókorban.⁵ Mindez azt jelenti, hogy úgy

⁴ Ennek megvilágítására érdemes egy filozófiai passzust felidézni a kanti filozófiával kapcsolatban: „A kategóriák formájának és az érzékelés tartalmának egysége közvetlenül és azonnal nem jöhet létre, hanem igényli a »szkéma« közvetítését (az értelem szkematizmusát), mely a »képzelet« műve. Ez a képzelet azonban nem »reproduktív«, mint ahogy arról a pszichológiai tanszékeken beszélnék, hanem »produktív«, mert nem »visszaidéz« egy »formát«, hanem »létrehozza« a tapasztalat tárgyát és az értelem elé helyezi, hogy az törvények alá rendezze őket. Így van garancia az értelmi és az érzéki megismerés közötti egyetértésre és megfelelésre” (GIANNANTONI 1973, 316).

⁵ Az ókoriak boldogságát tematizáló versek az *Ad Angelo Mai* (Angelo Maihoz) és az *Inno ai Patriarchi* (Himnusz az ósatyákhoz), míg a gyermekkort megragadók: *A Silvia* (Szilviához), *Il sabato del villaggio* (Szombat a faluban).

a történeti idő, mint a személyiség ideje, nem aszerint az óra szerint jár, ahogy a fizika determinisztikus és mechanisztikus viszonyai mutatnák.

A természet (*natura*) értékelésének különbségében (a romantikusok egyfajta organikus, élő szervezetet láttak benne, míg Leopardi mechanikus erők determinisztikus sorozatát) vissza kell térnünk az ókori felfogáshoz. Ilyen értelemben Leopardi „az utolsó klasszikus”-nak tekinthető (MENGALDO 2012, 41). Az ókor általános és ősi koncepciója a természettel szemben az, hogy az emberre nézve ellenséges és pusztító erőt jelent, mellyel szemben meg kell védeni a kultúrát (a *La ginestra* koncepciója is ez). Leopardi álláspontja a romantikával szemben ugyanezt a klasszikus álláspontot képviseli, amely megfelel a természet és az ember antik szembeállításának. Mario Vegetti írja: „...az ókori civilizáció felismerte megformálódásának kezdeteit és okait, abban a képességében, hogy megvédje a természettől az emberi környezetet, vagyis egy őt körülvevő veszedelmes és ellenséges környezettől a túlélés és a tulajdonképpeni emberi kultúra fejlődése érdekében” (Dossi 2003, 942). Ez a felfogás némelyest módosul, ahogy Arisztotelészen és a sztoikusokon keresztül felismerszik ennek a természetnek a racionális jellege, de az alapelv változatlan maradt: a civilizáció (kultúra) és a természet viszonya ellenséges, a klasszikus kultúra pedig ezzel szemben bontakozik ki. Ez persze nem jelenti azt, hogy a természet a maga szépségét soha ne mutatná meg, éppen ellenkezőleg, kegyetlen vonásainak fényében mutatkozik meg igazán a szépsége (nagysága, ereje, dinamikája stb.). Ebben a formájában a természet aligha lehet jó, legfeljebb közömbös az emberrel szemben (...a cui / *L'uomo non pur, ma questo / Globo ove l'uomo é nulla, / Sconosciuto é del tutto* [akinek nem csupán az ember, hanem ez a glóbusz is, ahol az ember van, semmi, a mindenségnek ismeretlen]; *La ginestra*, vv. 171–174).

Az ember azonban képes felfedezni a természet szépségét, és ebbe a szépségbe beleérthetjük azt a rendet is, amelyet a felismert törvényszerűségek nyújtanak. Ez az esztétikai viszony, ennek a lehetősége egy olyan képesség benne, amely révén meghaladhatja nyomorúságos helyzetét. Ennek egyik alkalmazása, mintegy „pajzsa”, maga a rend, a közösség (*umana compagnia*) lesz. Negri értelmezésében Leopardi nem-lineáris filozófiai fejlődésének éppen ez a társadalmi elv az utolsó szakasza (MURPHY 2011, 80).

A gyermekkor a teljesség vitális jegyét hordozza magán, ahogy a természetbe belemerült ember is ezzel a vitalitással találkozik. „Máskülönben, még egyszer visszakapcsolódva az ókori világhoz, Leopardi beazonosítja az *amor proprio* vágyának másik oldalát. Ez az ellenkező oldal felfedi annak az időnek a feltételezett teljességét, amely a *fanciullo* [gyermek] állapotában időlegesen visszatér, akiben még minden egy archetipikus képzelethez kötődik, és amelyben a tudás maga is gyökerezik. A visszakapcsolódás útja ezekhez a gyökerekhez, a természethez való kinyúlást jelenti, jelen civilizációnkon keresztül” (2016, 61). A visszakapcsolódásnak ez a kísérlete eredményezheti az ész szenvedéllyé való átváltását a valódi ra-

cionalitás gyakorlatán át (*Convertir la ragione in passione*, azaz az észet szenvedéllyé tenni; ZIB. 1820. október 22.). Vagyis Leopardi arra bátorítja olvasóit, hogy ne a semmit, hanem a vágynak illúzióvá történő végtelen átalakítását kövessék, mert az illúziók végeredményben nem a semmiben gyökereznek, hanem a vágyban, a természetben, amely szüli őket, és bár az ész leleplezi, de nem szünteti meg forrásukat sohasem.

Leopardi *Epiktétosz Kézikönyvecskéjéhez* írt bevezetője lényegében összefoglalja azt a sztoikus morálfilozófiát, amely megelőzi ezt a koncepciót, és amely radikális pesszimizmusának táptalaját adta. Ezt a művet az olasz költő még 1825 decemberében fordította le. A sztoikus filozófia, így Epiktétosz lényege is az „emberi gyengeség” (*debolezza dell'uomo*) etikai feltárásában áll. „Mivelhogy nem más a lélek nyugalma, amelyet Epiktétosz mindenek fölött keres, és a szenvedélyektől szabad állapot, a gondolatok eltérítése a külső dolgoktól, ha nem éppen az, amit mi lelki ridegségnek nevezünk, nemtörődömségnek vagy ha úgy tetszik, közömbösségnek” (LEOPARDI 1997, 1074). Ez az egész pedig abból születik, arra válasz, hogy „az ember életében semmilyen módon nem tudja elérni a boldogságot, sem elkerülni a folytonos boldogtalanságot”.

Leopardi szerint a sors a vágyaknak kitett élet, amely nem képes ellenállni a szenvedélyeknek. Az erők viszont szembeállnak a sorssal, és éppen ezért a gyengék számára egyetlen járható út a sorsnak való megfelelés, olyképpen, hogy „vágyaikban a kevésre törekednek, és ezt is vehemencia nélkül teszik; mi több, úgy, hogy szinte teljesen elveszítsék a reménynek és a vágyaknak a szokását, sőt a képességét is” (1997). A léleknek ez az alávetése felel meg leginkább az értelemnek. A filozófia feladata (miként a vallásnak) a vágy megszüntetése. Valójában rab-szolga állapot ez, amely ebben a paradoxonban áll: a boldogság megszerzésének egyetlen lehetősége magának a boldogságnak az elutasítása és a boldogtalanságtól való menekvés feltartóztatása. Az önszeretet, mindenfajta hevület és gyengeség nélkül (tehát ellenállva az önszeretet túlzásainak): ez a bölcsélet csúcsa. Ez Leopardi sztoikus korszakának morálfilozófiája, amely láthatóan ellentétes azzal az állásponttal, amelyet utolsó nagy költeményében, a *La ginestrá*ban képvisel. Ahogy Santoro írja: „[...] a tipikusan egzisztenciális pesszimizmus, a maga szinte sztoikus távolságtartásával az emberi ügyektől, csak a korai időszakot jellemezte” Leopardi életében (CAUCHI-SANTORO 2016, 50).

A vágy, amely azonos a reménnyel, elválaszthatatlan a létezésétől. Tehát az ellen-erő, amely a nihilizmussal szembe állít és hajt minket, maga az élet. Az életben eredendően van valami, hiszen lényege az, hogy fennmaradjon, ami szembeállít a megsemmisüléssel, a semmivel. „Ez a vágy, amely magában foglalja *Eros* és *Thanatos* erői közötti küzdelmet, a vágy mint önmegőrzés, szembe állítva a társadalmi kapcsolatokban meglévő vággyal” (2016, vii), csak ellentmondásosan fejezhető ki. Leopardiban egyfajta kettősség munkál: a klasszikus, amely filozófiailag a nihi-

lizmusba torkollik és az élet egyfajta „romantikus” felfogása, amely a közösség megteremtésében hamisítatlanul romantikus témákat vesz fel önmagába (RIGONI 1997, 477). „Ha a boldogságnak ezek a szükséges feltételei lehetetlenek és az élet mégsem gyors halál, akkor a boldogság egy másik formájának kell hordoznia a vágyat és annak részleges kielégülését” (CAUCHI-SANTORO 2016, 137). Ebben jelenik meg a vágy „etikai szerepe”, amely Leopardinál központi jelentőségű, és ami a végtelenbe való törekvésében a másakra irányuló vágyként lepleződik le. Az ember persze csak önmagából kiindulva törekedhet a jóra, minden más esetben lemond erről a törekvéséről, átadva a cselekvés lehetőségét kétes hatalmaknak. A pesszimizmus (az öröm lehetetlensége) egy végtelen vitalitással kerül szembe, amelyet a költészet csak erősít, sőt amelyben maga ez az élet vibrál. Mint Mengaldo mondja Leopardi költeményeiről: „maximálisan pozitív értékük van, legyenek bármilyenre is negatívak vagy fájdalmasak azok tartalmi elemei” (MENGALDO 2012, 5).

Cauchi-Santoro Leopardi újraértelmezését, részben Schopenhauerrel szemben (2016, 136) Levinasra alapozza, mely szerint a végtelenre irányuló vágyban a Másik felé való abszolút nyitottság etikája mutatkozik meg. A végtelenre irányuló törekvés nem totalizáló, amely fontos meglátás abban az értelemben, hogy Leopardi leválasztható legyen a romantikus-pesszimista értelmezésről. A *La ginestra* „social catená”-ja ennek a törekvésnek a jegyében jön létre, nem az aktualitás, hanem a lehetőség függvényében. Mert a végtelen abszolút nyitottságot tételez, míg a totalizáló szempontok zárt birtoklást.

Kétségtelen tény, hogy Leopardit életkörülményei nem predesztinálták semmi jóra: a megalázó családi viszonyokból kikerülve arisztokrataként is extrém szegénységben éli végig életét, progresszíven romló egészségi állapotban. A zsenialitás, ami ebben az emberben lakozott, a külső adottságoknak semmiben nem felelt meg. Így az a furcsa értékelés alakult ki, hogy éppen azt romantizálták belőle, ami benne a legkevésbé sem volt meg. Úgy érezte, hogy a klasszikus kultúrához való viszonya egyben kritikája is saját kora kulturális közegének, amely megalapozta maró kultúrpepszimizmusát, szatírját és az emberi jövő borús látomását. Az antropocentrizmus radikális tagadása végül az ember erkölcsi helyzetének radikális igényléséért kiált, mert a világának nincs más felelőse rajta kívül. A kultúra felszabadítása elménk kényszerképzeteként alól, és az ennek megfelelő szekuláris társadalom megteremtése az egyetlen, amely emberi életet biztosíthat. S ez, bár tartalmában lehet pesszimista, eredményében nem az. Vajon ki ír arról, hogy az életöröm ábrázolása mennyivel mélyebben hat ránk (és ezt a tapasztalat közvetíti), mint a mozdulatlan, halálszerű nyugalom? Ez a vágy Leopardiban nem alszik ki, és amit a természet tanít, az mélyebben is hat az emberre. A mélyebb tapasztalat pedig az életörömet tanítja, még akkor is, ha a mozgás fájdalommal vagy gyötrődéssel jár.

Az élet öröme. Egy szobor, egy festmény stb., egy határozott, élénk, merész gesztussal, eleven, megragadó mozgással. Még ha az utóbbi nem is olyan szép, és az előbbi pedig nem jól kidolgozott, akkor is magához vonzza a szemet. Egy olyan gyűjteményben is, ahol ezer más alkotás található, ezek az alkotások magukra vonják a figyelmet és az első pillanattól gyönyörködtetnek bennünket, semmint amazok, amelyek a nyugalom állapotát ábrázolják, bármilyen tökélyel is legyenek kidolgozva. S ha mindkettő egyformán tökéletes, az első – később úgyszintén – jobban megrövidített bennünket amazoknál. Staël a *Corinne*-ban nem így gondolja, ahol azt állítja, hogy a nyugalomban lévő alak a festészet és a szobrászat valódi és tulajdonképpen tárgya, de téved, ahogy a tapasztalat ezt meg is mutatja (ZIB. 4021–4022).

Leopardi klasszikus művészetelvével összhangban Giorgio Cavallini helyesen jegyzi meg, hogy „fájdalmas, de igaz filozófiája nem ölt alakot rendszerként, nem kötődik megoldásokhoz, hanem a költészet módozataiba átfordulva »a létezés tudatának elmélyítését« szolgálja, amelynek vitalitása kizárja az embergyűlöletet és nem adja meg magát a rosszal és a halállal szemben...” (CAVALLINI 2000, 4–5). A pesszimista ítélet sajnó éppén rendszerként tekintett arra, ami nem volt az, kialakítva egy olyan értékelés feltételeit, amely nem vette figyelembe ennek a gondolkodásnak az „úton lévőségét” és azt, hogy nem is kívánt önmagára záródni.

A pesszimista Leopardi-kép egy olyan summázó ítélet eredménye volt, amely egy részleges képet, a sztoikus bölcselő képét tette meg egésznek és abból vezette le az életművet, úgy sorolva be őt a romantika rendjébe, amely egyszerre tette egzotikussá és elfogadhatatlanná.

Kétségtelenül negatívan szemlélte korának kultúráját, amely képtelen volt elfogadni a tényeket, és egy hamis idealizmus szülte világképbe szédült bele. Leopardi ehhez túlságosan is józan volt, túlságosan racionális és a tapasztalatra hagyatkozó gondolkodó, mégis, ebben a józanságában radikális, mert látta az értelem használatának veszedelmeit. Ezen túlmenően azonban semmilyen lehetőséget nem látott már arra, hogy „a reflexió magasabb és eltérő szintjén visszaszerezzük az elvesztett természetet” (RIGONI 1997, 486). Itt tehát valami alapvetően új kezdődött. Mondhatjuk Rigonival, hogy ebben a radikalitásában Leopardi „ultra-romantikus”, míg az egyensúly és a „magasabb rendű” megragadhatóságának tekintetében nem az. Az előbbi klasszicizmusának, az utóbbi pedig a romantikával való „látszólagos” vitatkozásának eredménye.

Bibliográfia

- BLASUCCI, Luigi (2019), Once again Leopardi and the Space of Poetry, in *Mapping Leopardi. Poetic and Philosophical Intersections*, Emanuela CERVATO, Mark EPSTEIN, Giulia SANTI, Simona WRIGHT (szerk.), Cambridge Publishing, 208–219.
- CAUCHI-SANTORO, Roberta (2016), *Beyond the Suffering of Being: Desire in Giacomo Leopardi and Samuel Beckett*, Firenze, University Press.
- CAVALLINI, Giorgio (2000), Leopardi oggi. Spunti per una riflessione sul suo messaggio poetico, in *Leopardi oggi. Incontri per il bicentenario della nascita del poeta*, Bartolo MARTINELLI (szerk.), Milano, Vita e Pensiero.
- CROCE, Benedetto (1923), *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza.
- DOSSI, Eugenia (ed.) (2003), *Enciclopedia di antichità classica*, Garzanti, Milano.
- GIANNANTONI, Gabriele (1973), *Profilo di storia della filosofia*, vol. 2, Torino, Loescher.
- HORVÁTH Károly (1978), *A romantika*, Gondolat, Budapest.
- LEOPARDI, Giacomo (1997), *Tutte le poesie e tutte le opere*, Newton Compton, Roma.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (2012), *Leopardi antiromantico*, Bologna, Il Mulino.
- MURPHY, Timothy S. (2011), Flower of the Desert. Poetics as Ontology from Leopardi to Negri, *Genre*, 44 (1), 75–91.
- RIGONI, Mario Andrea (1997), Romanticismo leopardiano, in *Leopardi poeta e pensatore / Dichter und Denker*, Sebastian NEUMEISTER, Raffaele SIRRI (szerk.), Napoli, Alfredo Guida, 475–487.

PÁL JÓZSEF

Leopardi hatása Michelstaedter költészetére

A goriziai zsidó családból származó, huszonhárom éves korában öngyilkosságot elkövető Carlo Michelstaedter (1887–1910) az Osztrák–Magyar Monarchia olasz nyelvű irodalmának, nyelv- és filozófiatörténetének nálunk alig ismert alakja. Teljes magyarországi „fortunája” fő művének, *A meggyőződés és a retorika* 2013-as (Medicina) kiadásában és néhány hazai és olasz (Claudio Magris, Giorgio Pressburger, Giuseppe Antonio Camerino, Marco Carmello, az utóbbi kettő éppen lapunk 2019/1. számában) szerző főleg filozófiai megközelítésű tanulmányában merül ki. Pedig a fiatalember jelentős költői életművet is hagyott maga után. A versek a firenzei egyetemi évek (itt készült a fő műnek számító szakdolgozat) idején és az utolsó nyári szünidő alatt Goriziában és az Isztria-félszigeten születtek. Ez alatt az öt-hat év alatt a rendszeres filozófiai stúdiumokon túlmenően, váltakozó intenzitással írt versein az olasz költők közül Petrarca és még inkább Leopardi hatása mutatható ki. A fő mű bevezetője szerint mindketten a *persuasione* oldalán vannak.¹ Annak bemutatására, hogy mit jelent a szókratészi–platóni–krisztusi–beethoveni *persuasione*, *persuaso* (a lét lényegéről *meggyőződött* vagy *megbékélt* személy), Claudio Magris erről szóló könyvéből idézünk: „A megbékélt² ember, mondja Carlo, jelen időben birtokolja a saját életét és a saját személyét, képes rá, hogy teljességgel átélje minden pillanatát, és ne áldozza fel olyasvalamiért, ami még csak eljövendő, vagy ami remény szerint mihamarabb eljön, az egész életét téve tönkre így, ebben az élet múlását örökösen sürgető várakozásban... »Az akarás, a vágy emészti fel a létezést... Ne menj a jövőbe... jövőbe menni = halál«” (MAGRIS 1993, 78).

A *ma* és a *holnap* találkozásának vannak kitüntetett, a megszokottnál intenzívebb pillanatai. Leopardinál ilyen a szombat-vasárnap összeérése, a közönséges-

¹ A *Rettorica* 3. fejezete elé gúnyos éllel Leopardi-idézetet helyez. *Palinodia* 203–204: „sok, mind szomorú és nyomorult emberből elégedett és boldog népet csinálnak”

² Barna Imre a *persuasót megbékéltnek* fordítja.

ből az ünnepi napba való átfordulás, majd visszatérés. A lírai életművet összefoglaló *Cantá*-ban a jövő várását jelentő szombat úgy jelenik meg, mint „il più gradito giorno, / pien di speme e di gioia” (*Il sabato del villaggio*, „leginkább vágyott nap, tele reménnyel és örömmel”). Az Úr napja heti vagy a vallási ünnepek évenkénti visszatérése, az erre való készülődés Leopardi magányos lányalakjai számára az élet teljességének, a társaságnak, a szerelemnek az ígértét is hordozzák (*A Silvia*, vagy a *Le ricordanze* Nerinája). De ez a nap elmúlik, rá pszichológiai szükség-szerűséggel következik a csalódás, a pesszimizmus, „or da trastulli prendi riposo... giorni orrendi... giorno volgar” (*La sera del dì di festa*, „a vidám játék után pihenj el... szörnyű, közönséges napok”). A vágyott cél elérése, az ünnep sohasem hozhatja a beteljesülést vagy a megbékélést. A közönséges és az ünnepnapok közötti feszültség mögött mélyebb ellentét feszül: a valóság és a képzeletben megalkotott kép ellentéte. Az ünnepnap estéjéről szóló vers sorai (*io questo ciel che sì benigno / appare in vista, a salutar m'affaccio*, „én ezt az eget, amely látványra olyan jóságosnak tűnik, üdvözlöm”) a kétféle, egymással végső soron ellentétes eredményre jutó látás (szenzitív, imaginatív) pontos megfogalmazása.

Michelstaedter 1909. december 23-án (antivigilia!) írt *Nostalgia* című versében számos Leopardira visszavezethető gondolat található, mint például a költő viszonya a jövőhöz, a reményhez, a várakozáshoz, a fiatalsághoz, a végtelenhez, saját szerencsétlen állapotához. A lelki-szellemi kapcsolat kifejezésbeli hasonlóságokat, reminiszcenciákat is eredményezett: az „affanno” (piacer figlio d'affanno, *La quiete dopo la tempesta*, v. 32,); „natura”, „il cor vive, e vuole...” (stanco mio cor, perì l'inganno estremo, *A se stesso*, Solo il mio cor piaceami, e col mio core / in un perenne ragionar sepolto, *Il primo amore*); „passano l'ore lente” (se stessa oblia, né delle putri e lente / ore il danno misura, *A un vincitore nel pallone*, vv. 62–63); „fugge giovinezza”, „speranza antica” (mie speranze antiche, *Le ricordanze*, v. 88).

Ahi, quanto pur m'illuse la mortal
mia vista che di fuor ci finge certo
quanto ci manca sol perché ci manca –
„vuoto il presente, vuoto nel futuro
senza confini ogni presente, placa
il voler tuo affannoso!
non chieder più che non possa natura!”
Ma il cor vive, e vuole, e chiede e aspetta
pur senza speme, aspetta e giorno ed ora
e giorno ed ora né sa che s'aspetta
e inesorabilmente
passano l'ore lente.

Così è fuggita e fugge giovinezza
 ed i miei sogni e la speranza antica
 nel mio cupo aspettar ancor ritrovo
 insoddisfatti.³

A filológiai párhuzamosságokon túlmenően van még egy fontos közös törekvés: a költészet és a filozófia egy platformra hozása, vagy még inkább, ahogyan Reggio dédapa mondta, testvéresülése vagy testvéresítése. Leopardi legfontosabb gondolati művei, a 4526 füzetbe írt *Zibaldone* (1817–1832), illetve a platóni–lukiano-szi modorban írt 24 „agresszív” dialógus és prózai elmélkedés, az *Operette morali* (1824–1832) más módon inspirálta Michelstaedtert. Az utóbbi több kiadásban volt ismert a 19. században, az előbbi kézírata (amelynek egy kis részét a firenzei Biblioteca Nazionaleban őrizték) csak 1898–1900 között jelent nyomtatásban a firenzei Le Monnier kiadónál, hét kötetben (*Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*), a szerkesztőbizottság elnöke Giosuè Carducci volt. A költészet és a filozófia kétféle, konvergáló szellemi törekvés, együttesük által ismerhetjük meg leginkább az ember világban való helyzetét, létének értelmét. „Éppen annyira csodálatos, mint amennyire igaz, hogy a költészet, amely a saját természete és tulajdonsága okán a szépséget keresi, és a filozófia, amely lényegében az igazat (*vero*) kutatja, vagyis a szépséggel legellentétebb dolgot; egymáshoz legközelebb álló képességek, olyannyira, hogy egy igazi költő kiváltképp alkalmas arra, hogy nagy filozófus legyen, és egy igazi filozófus nagy költő, sőt sem az egyik, sem a másik nem lehet a saját műfajában sem tökéletes, sem nagy, ha nem vesz részt legalábbis közepesnél jobban a másik műfajában... egyenlő mértékben szinte az emberi szellem csúcsai, az emberi szellemre alkalmazható legnemesebb és legnehezebb képességek.”⁴ Az ellentétesnek tűnő dolgok valójában egymást egészítik ki. Amit a dédapa a kétféle spekulatív magatartásforma egyesüléséről (hegeli terminológiával: szintéziséről) gondolt az 1820-as években, ugyanabban az időben (Hegel szintén ekkor tartotta történetfilozófiai előadásait Berlinben) és térben viszonylag közel Recanatihoz, az megfelel, még tágabban, a filozófia és költészet leopardi–michelstaedteri viszonyának. Ez a viszony komplementer vagy alternatív binaritás, nem pedig antagonizmus vagy oppozíció. Hasonló ahhoz a viszonyrendszerhez, ami a Biblia legelején olvasható. A sötétség-világosság,

³„Mennyire megtévesztett halandó látásom, amely kívülről bizonyosnak színleli mindazt, ami nekünk hiányzik, csak azért, mert vágunk rá – »üres a jelen és üres minden jelen a határok nélküli jövőben, nyugtassa meg gyötrő vágyadat!« Ne kérj többet, mint amennyit a természet adni tud. De a szív él, és akar és kér és reménytelenül is vár, vár napokon órákon, napokon órákon át, azt se tudja, hogy vár, és feltartóztathatatlanul haladnak a lassú órák. Így múlt el és múlik el a fiatalság, álmaim, és a régi remény gyászos várakozásomban még megtalálom meg nem valósult álmaimat.”

⁴3383. számú lap, 1823. szept. 8. Leopardi 1997 II., 663.

férfi-nő, aktív-passzív kettősség visszavezethető a primordiális egységre, mint a (goriziai filozófus fontos) buddhizmus *jin-jang*jára, az antik sémi, szanszkrit és ógörög nyelvtani kettős számára. Michelstaedter szintetizáló szellemi magatartásformára való törekvését fogalmazta meg az imént idézett, zsidó vallás racionalizmusáról és a kabbalista misztikáról (mindkettőt génjeiben hordozta) szóló 1907-es levelében. Az ellentétes kettősség nem az egymástól különböző, de egyaránt érvényes szellemi magatartásformák között feszül (különben is történelmi szinten kezdeti egységből, a személyén pedig azonosságból származik), hanem hierarchikus, az igazsághoz „felfelé” vezető út fokozatai, a *persuasione* és a *rettorica*, a lényegi és a felszíni(es) között.

A személy azonosságából, megérlelt gondolataiból, érzésvilágából következő konvergencia nem jelenti ugyanannak a dolognak más eszközökkel történő ismétlését. A filozófiai és művelődéstörténeti ismeretek új, egyéni és észszerű rendszerbe építő gondolati művek írásával párhuzamosan Michelstaedter olyan költészetet hozott létre, amelyben az elméletek más szavakkal átfogalmazott egyszerű közlésének alig vagy egyáltalán nem jutott hely. A versekben személyiségének (amott elhanyagolt) emotív oldala, mint pl. Nadia, Iolanda és végül Argia/Senia iránt érzett szerelme, nővérevel (Paulával) való viszonya tárulkozik fel, illetve rendkívüli gazdagságában és intenzitásában megjelenik természet, főleg úgy, mint a metaforikus (ön)kifejezés lehetőségének végtelen tárháza. Férfi és nő, *Raison* és *passion*, külső és belső, filozófus és költő. A spekulatív rendszer, a mélyen megértett igazság pontos *leírására* való törekvés ugyanarra a célra tart, mint a költői *megjelenítés*, az intuíció szavakkal történő életre keltése. A szisztematikus érvelést a bemutatott érzés intenzitása, egyedisége egészíti ki. Esetenként az utóbbi, a tehetségtől, a (kanti) spontaneitás képességétől függően mélyebb, őszintébb és autentikusabb is lehet.

Bizonyos témák, amelyek Michelstaedter filozófiai műveinek egyébként is a perifériáján szerepeltek, mint például a zsidó tematika vagy egyáltalán a szociális-vallási kérdések, verseiben majdnem teljesen eltűnnek. Mások viszont gyakran és rendkívül szuggesztív költői képekben főszereplőkké válnak. A természet, a lélek finom mozgásai, a szerelem jelenetei egészítik ki az amott hiányzó vagy alig érintett viszonyulásokat, kapcsolatokat és érzelmeket.

Az *Alba. Il canto del gallo* (1905) himnusz az élethez, a nap első sugarai által megvilágított ég és mező iránti lelkesedés leírása, hajnali életünnap. A vers indítása, filológiai szempontból nagyon hasonló Leopardi *Cantico del gallo silvestre* című novellájához, a végkifejlet és következtetések azonban ellentétesek. Az *Operette morali* e része első mondatai szerint ez a különleges vadkakas egy héber-káldeus vegyes nyelven írt rabbinikus-talmudista írásban (címe olaszra fordítva: *Cantico mattutino del gallo silvestre*) szerepelt: ott az olvasható, hogy a földön áll, de olyan hatalmas, hogy csőrével és tarajával eléri az eget. Ő „ébreszti fel” a halandókat, vele a hamisság után visszatérhet az igazság a földre. (A próza és a vers a címen

kívül több kifejezésében is egyezik.⁵⁾ Leopardi írásában viszont az ég és föld között lebegő kakas a halandókat életük boldogtalanságára, teremtésüktől fogva reménytelen állapotokra figyelmezteti: „Ébredjetek, halandók. Még nem szabadtatok meg az élettől... nem halhattok meg, csak időről időre... a rá hasonlító álmom nyugalmaiban... a dolgok létének igazi és egyetlen célja a halál” (LEOPARDI 1997, I. 576⁶⁾).

Michelstaedter, az eredeti mese hangulatában, a hajnalhoz az ébredés reményteli, optimista felfogását kapcsolta. Az övé a *salve* üdvözlettel kezdődik, és a *vi-vá*val fejeződik be. Jóllehet a kakas éneke a vers alcíme, de az állat nem kukorékol benne, nem ő ébreszt, a *leírónak* tűnő pozíció így kissé megtévesztheti az olvasót. Az „énekló” közvetlenül a költő, a különböző nyelvtani alakokban gyakran szereplő *Te* pedig maga az élet és annak hatása, egymástól világosan elkülönítve. *Alanyként* a reá vonatkozó és őt meghatározó metaforák: titkos hatalom, örök, robosztus, vad folyó, az egész univerzum értelme és ereje, büszke.

Salve, o vita! potenza misteriosa
fiume selvaggio, poderoso eterno
ragione e forza a tutto l'universo
salve o superba!

Mint cselekvő: mindent mozgató pozitív *energia* forrása: az életet érzi vibrálni a hangokkal terhes csendben, a mélyben bontakozó csírákban, a madarak távoli énekében, a születő növények susogásában, a nap diadalmas felkelésében, sőt még a néma sírokban is.⁷

Az egyetemestről a tizennyolc éves fiatalember végül áttér a személyesre: a pan-energia eltölti őt is, arcát megvilágító napsugárban érzi vérében áramolni az élet erejét. Mindezt érezve, ajkairól kitör az életigenlés kiáltása.

⁵L.: non voce... se non delle acque, de vento, M.: silenzio gravido di suoni; L.: astro diurno, M.: astro che sorge trionfante, L-M: canto di uccelli, stb.

⁶„Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi della vita... non vi è concessa la morte: solo di tanto in tanto (nel sogno, P.J.)... somiglianza di quella... non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte.”

⁷Te nel silenzio gravido di suoni
te nel piano profondo o palpitante
cui nuovi germi agitano il seno
te nel canto lontano degli uccelli
nel frusciar delle nascenti piante;
te nell'astro che sorge trionfante
ed in fra muti sconsolati avelli
sento vibrare.

(A versidézetek között a szöveg parafrázisa olvasható.)

E ribollir ti sento nel mio sangue
mentre il sole m'illumina la faccia
e dalle labbra mi prorompe il grido:

viva la vita!

A mű az élet (in)direkt megnevezése és dolgokban való működése szerint oszlik két fejezetre.

Crisalidi

A természet teremtő ereje, az élet iránti monoteisztikus lelkesedés mellett új dichotómia tűnik fel: élet és halál mint ugyanannak a folyamatnak látszólag ellentétes fázisai, vagy mint az örök képzete. Halál és nem halál. A zoológia szolgált modellként az átalakulás, átváltozásra, amelynek iránya a csúnyából a szépség, a földről az ég felé vezet.

A kakasétól eltérő a költői pozíció *A bábok énekében* (*Il canto delle crisalidi*). Az egyes számú epizodista *gallo* után a nőnemű címszereplők főhősökké válnak. A személyes névmások (*noi, nostra*) és az idealakok (múlt: *filammo*, jelen: *ci aita, viviam*) következetes alkalmazása nem hagy kétséget afelől, kik szólalnak itt meg. Csak a *mi* létezik, illetve a két legerősebb főnév: *vita e morte*. Szavakkal való játék az élet és a halál viszonyáról, egymás általi meghatározásáról és az álom szerepéről („erősebb az élet álma, ha a halál élni segít”). Az első szó az élet (összesen 17-szer), az utolsó a halál (összesen 16-szor). A hernyóból báb állapoton keresztül lepkévé váló metamorfózis állandóan ismétlődő, egyetemes tranzitorius létforma-váltás. A hernyó az általa képzett selyemből hálót sző maga köré, begubózik. Az így képződő burok sárga színe miatt a báb olasz elnevezése (*crisalide*) a görög χρυσός (arany) szóból származik: a burokban végbemenő folyamat a földi (föld alatti) hernyó lebomlása, szétesése. Ami az egyiknek koporsó, a másikat bölcső. A hermetikusan záródó burok az alkímista fantázia szerint olyan, mint a *kémiai menyegző* végbemenetelének feltételeit biztosító kemence vagy athanor. A földön csúszó-mászó, visszataszító rovarból levegőben repdeső, égi pillangó születik.⁸

A szöveg és a fonal nők általi elvágása antik mitológiai metafora, amelyhez Michelstaedter később is visszatért. Az utolsó évben írt egyéb verseiben is hasonló módon van szó a Párkák által halálra szőtt életről: „bár élve éljen, hal hosszan tartó halált” (*diuturna morte, Marzo, Aprile*). Az élet és a halál határmezsgyéjén való

⁸Lao-ce kínai filozófus aforizmája szerint: „amit a hernyó végnek nevez, azt mindenki más úgy hívja, pillangó”.

ide-oda lépdelés a báb-lét jellemzője. A két kulcsszó a szavak számának egyharmadát teszi ki, a 97 szóból a *vita* és a *morte* együtt 33-szor szerepel. A 28 sorból négyben egyik sincsen, az előbbi helyén az *aita*, az utóbbián a *sorte* és kétszer a *forte* áll. A kereszt- és páros rímekben a *morte* főleg önmagára, kétszer a *fortéra*, egyszer a *sortéra* rímel (tartalmilag is értékelhető konsonancia), a *vitának* önmagán kívül szintén két összefüggést feltáró társa akadt: *aita* (aiuta, 'segít' költői változata⁹) és a *fnita* (halál-sors-erős versus élet-segít-véges). Minden páratlan sor quadrisillabo, azaz négy szótagból áll, minden páros hétből (settenario). A régi hagyomány szerint a négy „testi” szám (ad corpus pertinet, bennünk lévő nedvek mint életfeltétel), a hetes viszont a megszenteltségé (hetedik nap), a jubileumié, az Istenhez közeli állapoté mind a zsidók (teljesség, menorah), mind a keresztények (hét szentség) számára. A 28 a hét háromszögszáma.

Ma se vita
sarà la nostra morte
nella vita
viviam solo la morte

morte, vita,
la morte nella vita;
vita, morte,
la vita nella morte.¹⁰

Az állatok világában megfigyelt jelenség a *condition humaine* szimbóluma, a *crisalide* olyan jelentést hordoz, amely a végső dolgok egymáshoz való viszonyával, megfordítható (?) sorrendjével és összetartozásával az általános természeti és emberi determináltság lényegébe enged bepillantást. Mindazonáltal rövid, lendületesen és szabályosan ismétlődő, lüktető sorai, a nyelv játékos használata nem lehangozást vagy beletörődést hordoznak, jóllehet az üzenet tartalma tragikus lehetne. A két „szikla-főnév” közötti helyzet nem tűnik tehetetlen hanykolódásnak, mint amilyen a mitológiai Szküllá és Kharübdisz esetében, inkább ritmikus pulzálásnak, Biblia eleji teremtő kettősségnek, a létre (és pusztulásra) kelés lehetőségének. A platonikusok tanítása szerint a rút és romlandó földi testbe zárt lélek kiszabadulhat az anyagból, s visszaemelkedhet égi eredete felé. A zoológusok szerint a majdnem totális alakváltozás során a szívet és az idegrendszert alkotó sejtek

⁹ Leopardi többször használta ezt a formát, pl. *Sopra il monumento di Dante*, v. 126; *Paralipomeni* I. 30: itt rímpárja a *vita*.

¹⁰ Ha élet lesz a halálunk, az életben csak a halált éljük. Halál, élet, a halál az életben, élet, halál, az élet a halálban.

változatlanul, ugyanazok maradnak.¹¹ Néhány hónappal később, a költő alteregója, Itti (*I figli del mare*) ilyen irányba mutató kijelentést tesz: „dalla morte nuova vita vedeva salire” (a halálból új életet látott kikelni), „il coraggio della morte onde la luce sorgerà” (a halál bátorsága, amelyből feltámad a fény).

Ezek az utalások azonban nem állíthatók össze rendszerként, mintha a lélekre a test halála után újabb (igazi) élet várna. Kant ezt a kérdést a laikus értelmiség számára máig tartó érvénnyel eldöntötte, azzal, hogy az empirikus helyett a morális világ tárgyának tekintette, és racionálisan bizonyíthatatlan dogmaként állította. Michelstaedter ez utóbbiként sem fogadta el a lélek halál utáni tovább élését. E tekintetben hatalmas ismeretanyagának egyik komponensét sem aktualizálta saját sorsára. Nem követte a keleti vagy a görög (szókratészi daimónlét, platóni inkorporális idea, arisztotelészi bizonytalanság az egyén lelkének halhatatlanságáról) túlvilágkép kínálta utat, sem a zsidó (Ábrahám kebele), sem a keresztény (feltámadás, üdvözülés) vallás tanítását. Nem fogadta el a 19. század eleje olasz irodalom kínálta materialista-patrióta lehetőséget sem: Ugo Foscolónál (*Dei sepolcri*, 1807) a nemzeti hősök sírja példaként áll az utódok előtt, a halott egykori cselekedetei, szavai befolyásolják a jelent, ilyen módon a halott virtuálisan tovább él, égi adományként megmarad a „szerető érzések összetartozása”¹². Ebben is Leopardi felfogása áll a legközelebb Michelstaedterhez. A nyomorúságos fizikai állapotban élő nagy előd szakított korábbi providencialista felfogásával, s a lelki és tudati folyamatokat az anyaghoz kötötte (*materia pensante*)¹³, a léleknek nincs testen kívüli léte.

Marad az anyag, illetve a természet. (A 15. századi firenzei neoplatonikusok a kettőt élesen elválasztották: a természetben megtalálták a formáló eszméket, míg a matéria puszta negativitás, amelyben „megfulladnak” az ideák.) Michelstaedter verseiben egyszer sem szerepel a *materia* szó, míg az „új életre feltámadott”-tól ellenségből baráttá váló természetig tucatnyiszor.

A Leopardival kapcsolatban már említett kettős látás (*amilyen a dolog és amilyennek tűnik*) mellett az 1910 tavaszán és nyarán¹⁴ született versek metaforákban, alakváltoztatásokban gyakran visszatérő témája az ellenség és vagy baráti termé-

¹¹ A lepke, görögül Ψυχή, az emberi lélek. A firenzei neoplatonikusok nyomán a burok-test fogásából kiszabaduló, újjászülető lélek eszméje és az apuleusi mese általánosan elterjedt toposzá vált. Alkalmanként még a reinkarnáció és a lélekvándorlás (keleti) tanával is kiegészítve. Ezekre, bár kínálkozott számára hagyomány támogatta lehetőség, Michelstaedter művében a részben pozitív lelkiállapoton kívül nem lehet konkrét utalást találni.

¹² *Dei sepolcri*, vv. 29–30. Michelstaedter Foscolo művének egy másik nagyon fontos, de a *Nume Patriótól* teljesen független gondolatot idézett: „ogni uomo cerca morendo la fuggente luce” v. 121. (*Dialogo della salute*, Rico idézi.)

¹³ 4288, Firenze 1827. szeptember 18. LEOPARDI 1997 II, 893.

¹⁴ Halála előtti fél esztendőben írta a verses életmű mennyiségileg nagyobbik felét.

szet, és a saját magában lévő hajlamokhoz való ellentmondásos viszony. A versek címe többször egy-egy naptári hónap (*Marzo, Aprile, Giugno, Dicembre* még 1909-ből) megnevezése. Ha nem is kap külön költeményt, de nagyon sok utalás történik májusra, ami az adott klimatikus, természeti állapot és a kifejezését kereső szubjektum interferenciájának eléggé nyilvánvaló jele. Az átváltozom (*mi tramuto*), feloldodom (*mi dissolvo*), minden átváltozik (*tramutar del tutto*) kifejezések mutatják, hogy a költő különböző metaforákban és szimbólumokban szeretne megmutatkozni, a természeti világban keresi a számára legmegfelelőbb *significanst*. Ugyanakkor januárra, februárra, júliusra, októberre, novemberre semmilyen módon nem reagált a költői psziché.

Néhány példa a külső dolgokkal való konfliktusára:

Ché pur in me natura si nasconde
insidiosa e ignaro me sospinge
(Mert bennem is csaló természet rejtőzködik, / és tudatlanul ösztökél, *Aprile* 1910);

la natura inimica ora m'è cara
che mi darà riparo e nutrimento,
ora vado a ronzar come gl'insetti.

...

M'è straniero
l'aspetto d'ogni cosa, m'è nemica
questa natura!¹⁵

Tenger és kikötő

A természet és ember párhuzamos átváltozásával és *pluralis maiestatis* használatával bemutatott *bábok* szerzője utolsó verseiben megváltoztatta a pozícióját. A természetet megfigyelő és ismeretével önmagát kifejező, félig részt vevő *én* magatartása küzdővé válik. Individuumként (társával) hősi elhatározással akarja elérni célját, ami nem más, mint önmaga megalkotása. A tanév végeztével hazatérő, disszertációja védésére készülő egyetemi hallgató a meleg napokat Gradóban és az Isztria-félszigeten, többnyire Piranóban töltötte. Az utolsó hónapok szimbolizmusának domináns eleme a tenger és a kikötőbe érkezés. A kikötő mint cél (ismeretlen, γῶθι σαυτόν) a *meggyőződéssel* rendelkező ember számára nem lehet

¹⁵ „...most kedves nekem az ellenséges természet, / amely menedéket és táplálékot fog adni / zümmögők, mint a bogarak” (*Risveglio*, Giugno, 1910, másutt mint a fecske tér fészkébe); Idegen számomra minden dolog megjelenése / ellenségem ez a természet, *Risveglio*.

más, mint önmaga tökéletes formájának a megalkotása, miközben a valami külsőnek, lényegén kívülnek személyiségébe történő bevonása elutasítandó *retorikus* magatartásforma lenne. Az utolsó versek színtere a tenger. A negatívan jellemzett földi-határtalan *sivatagtól* való elválás nyitja meg az új végtelen felé vezető utat. Ez kétféle irányt vehet: a tenger alatti, a mélység dimenziója, ahol szerelmével úgy fogja körbe őket a víz, mint a selyem a *crisalidákat*. És a másik, a tenger felszíne, ahol a hullámzó víz, a levegő, a fény és a horizont (végtelen) találkozik. Ezen halad hajója eszközeivel valami ismeretlen felé. A „mélységi” és a „felszíni” tenger-élmény gyakran ugyanabban a versben, egymás mellett jelenik meg.

A már említett tenger fiai (*I figli del mare*, Carsia, 1910. szeptember 2., utólag adott cím) és *A Senia* (szintén későbbi címadás) néhány része (1910. szeptember 9–19.?) inkább a tenger alatti lét megjelenítése. Az előbbi mű narratív, epikus elemekből épül fel: két fiatal szerelmi története, a költő alteregója az Itti nevet kapta, ami etimológiailag a görög *hal* (utalás Krisztusra¹⁶) szóból ered. Nő-társa, Senia (Argia¹⁷ Cassini), akivel a „végtelen tenger békéjéről álmodott”¹⁸ pedig az *idegen*.

Az *eleve bent-lakó* aggodalma szólal meg a mélyben, sötétben maradás veszélye miatt, s hogy képtelen lesz fenti életre kelni, s a mélységbe magával fogja húzni a szerelmét is, aki vele közös sorsra kényszerül. Itti és társa egyedül maradtak. A platonikus hagyomány e szituációra vonatkozó egyik legismertebb történetére, a szókratészi-plutarkhoszi „bójára”, amely szerint a fent lévő *daimonok* zsinóron mozgatva figyelmeztetik a víz mélyén élő emberek lelkét égi eredetükből következő kötelességeikre (PLUTARKHOSZ 1985), semmilyen utalás nem történik. A providencia nem valóságos remény, az égiek nem viselik lelkükön a „lent lévők” gondját.

¹⁶ *A meggyőződés...* retorikáról szóló részének elején írta: „Nincs kész terv, nincs bejáratott út, nincs tökéletes módszer vagy befejezett munka, amely által eljuthatnál az életre, nincsenek szavak, amelyek megadhatnák neked az életet, mert az élet épp abban áll, hogy mindent magától terem meg, hogy nem alkalmazkodik egyetlen úthoz sem: a nyelv nincsen, hanem neked kell megteremtened, meg kell teremtened a módszert, meg kell teremtened minden dolgot, hogy a tiéd legyen az életed. – Az első keresztények, akik a hal jelét rajzolták, úgy hitték, hogy meg vannak mentve; ha több hal jelét rajzolták volna, valóban meg lettek volna mentve, mert abban felismerték volna, hogy Krisztus önmagát mentette meg, hiszen halandó életéből meg tudta teremteni az istent: az individuumot.” Michelstaedter érvelése szerint az iktüsz mozaikszóként egyes számban: Jézus Krisztus Isten Fia Megváltó, többes számban (több hal a képen) viszont önmaga megváltója értelmet kap. Senki sem várhatja mástól a megváltást, még Krisztustól sem. MICHELSTAEDTER 2013, 110.

¹⁷ Az *Argia* görög szó, békét jelent. A *persuasionéről* szóló első nagy fejezetet befejező, *A fájdalom: öröm* című bekezdést a következő idézettel zárta: *a cselekvésen át a béke felé*, s pontosan ezeket a két-értelmű szavakat írta Schopenhauer portréja alá is.

¹⁸ MAGRIS 1999, 20–25. A békét nem a kikötő jelenti számára, hanem a „nyílt tenger háborgása, annak a hazája, aki elfogadja a pillanatot, az örökkévalóságot, amelyben minden van és semmi sem ismer alkonyatot”. 24.

Lefelé húzó vágy, a ráhagyatkozás, az ernyedtség, a nirvánára emlékeztető élmény és lelkiállapot kíséri a mélybe merülést, amelyet szokatlanul közvetlen Leopardi-reminiscenciával vagy inkább idézettel ír le: „mi parve dolce cosa naufragare / nel seno ondosso che col ciel confina, / né temuta ho la morte...¹⁹

Az anyagi világból, a sötétségből, a halálból, a mélységből való felemelkedés másik platóni lehetősége szintén idézetlen marad, bár elemei fellelhetők a versben: „ideleln a tengerből felbukkant halak láthatják, ami ideleln történik, úgy láthatná ott is valaki, föltéve, hogy a természete kiállaná ezt a látványt, hogy ott van az igazi ég, az igazi világosság és az igazi föld” (*Phaidon* 109, PLATÓN 1943, II. 83²⁰). A retorikáról szóló rész kezdetén Michelstaedter félig fogalmi, félig metaforikus eszközökkel megfogalmazta eszme megvalósításának lehetetlenségét. Szókratész athéni filozófus elhatározta, hogy egy olyan léghajót szerkeszt, amely lehetővé teszi a gravitációtól való függetlenné válást és a teljes szabadságot még az emberi élet során. Platón és tanítványai hiába értek közel a Nap egéhez. A *mekanema*²¹ kísérlete balul ütött ki, kénytelenek voltak visszaereszkedni a földre, ahol Arisztotelész gúnyos mosolya fogadta őket.

„Itti és Senia felébredtek.” A mélység csendjéből, a vízből (ami iránt megmaradt az izzó nosztalgiájuk) való kiemelkedés nem az igazi létet tárja fel számukra, hanem annak pontosan az ellentétét: közönséges házakat látnak, banális tanácsokat kapnak, mindenütt szürkeség, semmitmondó szavak, amelytől az itteni élet ideje alatt csak a halál képes megszabadítani. A „tenger hercegei” (principi del mare) megtanultak gyalogolni a fősvény nap (*sole avaro*²²) alatt, a földi szükségletek szorításában. A megbékélttség állapotának eléréseért való küzdelemben a költő a következőket tanácsolja (önmagának): ne kérjél többé semmit. Tudd élvezni saját magad fájdalmát, ne szokj ahhoz, hogy menekülj a halál elől. Nem reménytelenség kell, hanem lemondás az élet hiábavaló dolgairól, tedd magad sivataggá, a sivatagban nyugalom van.

L'angoscia di non giungere alla vita
e di perire dell'oscura morte
te trascinando nell'abisso, Senia,
mi prende forte sì che dubitoso

¹⁹ ...édes dolognak tűnik hajótörést szenvedni / az éggel határos hullámos kebelben, / nem félttem a haláltól. Leopardi *L'infinito* című idilljének utolsó sora: „e il naufragar m'è dolce in questo mare”.

²⁰ A *Phaidon* Gyomlay Gyula fordítása.

²¹ Léggömb, amelyen Platón és tanítványai egy időre testi súlyukkal a légkör határáig emelkedtek. *A meggyőződés és a retorika* II. 1 (Egy történelmi példa). MICHELSTAEDTER 2013, 117.

²² Az egymás után kétszer idézett jelzős szerkezet, kiegészítve a „tristé-”vel és a „pallidó-”val), azt sugallja, a napnak van valamije, amit nem ad.

mi son fatto di me, che non sopporto
 le mie stesse parole, e di me stesso
 invincibile nausea m'opprime.²³

De a megbékélt állapot eléréséhez szükséges önbizalom meglétében maga is kételkedik. Saját szavai válnak elviselhetetlenné.²⁴ A kérdéssel legújabbán Giuseppe Antonio Camerino foglalkozott. A mindennél fontosabb Schopenhauer-hatáson túl a bécsi és a berlini nyelvészek (E. Mach, G. Frege, R. Musil és főleg F. Mauthner) befolyásolták a fiatal egyetemi hallgató nyelvszemléletét. „Az értekezésnek *A meggyőződésről* szóló első részében Michelstaedter németül idézi a következő verssorokat: »*Beredt* wird einer nicht / durch fremder Reden Macht, / ist nicht sein eigen Geist / zur *Redlichkeit* gebracht« (Az ember nem válhat ékesszólóvá / más szavainak ereje által, / ha a saját szelleme nem / hajlik a becsületességre). ... *Fremde Rede*: fontos és egyáltalán nem véletlen fogalmi utalás, lényegét tekintve közel áll a *Hirngespinsten* (képzelgés, kimérák), a *leere Hülsenz* (üres burok, héj) vagy a *Scheinbegriffe* (illuzórikus és látszólagos fogalmak) metaforikus meghatározásához, amellyel Schopenhauer... egyértelműen vádolja és kárhoztatja az elvont fogalmakat, amelyeket Michelstaedter, mint láttuk, »üres szavak falatjának« nevez, s amelyeket a bécsi Hugo von Hofmannsthal jól ismert *Brief des Lord Chandos* (*Lord Chandos levele*) című, első alkalommal a berlini *Der Tag*-ban 1902 októberében megjelent írásában *modrige Pilze*hez (*penészes gombák*) hasonlított. A goriziai filozófus tanulmányának... *Második* részében visszatér az általunk idézett német nyelvű négy sorosban megfogalmazott figyelmeztetéshez, azzal a megjegyzéssel, hogy »az emberek beszélni fognak, de οὐδὲν λέξουσιν« (semmit sem fognak mondani).»²⁵

²³ /A Senia, V/, Gorizia, 1910. szeptember 19. A félelem, hogy nem jutok el az életig, / s elveszek a sötét halálban / magammal rántva téged a mélységbe, Senia, / oly erősen megragadott, / hogy kételkedni kezdtem önmagamban, képtelen leszek elviselni / saját szavaimat, és letaglóz a magam iránt érzett legyőzhetetlen undor.

²⁴ A nyelv kérdésével egy korábbi tanulmányunkban részletesebben foglalkoztunk, PÁL 2015.

²⁵ CAMERINO 2019, 24–25. Az idézet HOFMANNSTHAL 1974, 40. „az elvont szavak, amikre a nyelv szinte magától rájár, hogy bármiféle ítéletet ki tudjon fejezni, az én számban szétestek, akár a szikkadt gombák” (magyarul Lányi Viktor fordítása).

A *sole avaro* helyett az igazi nap, az *ő napja*, az *ő* tengere. Ez a tenger ég és föld között lebegő tornác, amely vidámabb fényben csillog, s amelynek mélyéről más hang hallatszik.²⁶ A tenger gyakran a fény szinonimája.²⁷ Az ide való eljutás iránti vágy és erőlködés ugyanúgy hiábavaló, mint Platón vállalkozása volt az égbe emelkedéssel. Egyik út sem vezet a célhoz. Nővéréhez Piranóban írt versében ([*Alla sorella Paula*], 1910. augusztus) Carlo arról panaszkodott, hogy hiábavaló minden törekvése, hogy a *másik tengerre* kijusson. Feleslegesen állítja be megfelelő irányba a kormánylapátot és a vitorlákat, hajójának haladási irányát a szél és a soha nem csillapodó hullámozás határozza meg, nem az *ő* irányító szándéka.

E se fra il vento e il mare la mia mano
regge il timone e dirizza la vela,
non è più la mia mano che la mano
di quel vento e quell'onda che non posa...

....

Al mio sole, al mio mar per queste strade
della terra o del mar mi volgo invano,
vana è la pena e vana la speranza,
tutta è la vita arida e deserta,
finché in un punto si raccolga in porto,
di sé stessa in un punto faccia fiamma²⁸.

A vers utolsónak idézett két sora, a maga ambiguitásában (*fiamma*: messzire lát-szani, beteljesülés?, pusztulás?), nagy jelentőséggel bír az egész életmű szempont-

²⁶ *I figli del mare*. Carsia, szeptember 2.

E la vasta voce del mare / al loro cuore soffocato / lontane suscitava ignote voci, / altra patria altra casa un altro altare/ un'altra pace nel lontano mare.

(A tenger tág szava / fojtott szívükben / ismeretlen távoli hangokat élesztett fel, / más hazát, más házat, más oltárt/ más békét a távoli tengerben.)

²⁷ Amico – mi circonda il vasto mare / con mille luci – io guardo all'orizzonte / dove il cielo ed il mare / lor vita fondono infinitamente. – (Pirano, agosto 1908) (Barátom, a tág tenger / ezer fény-nyel vesz körül – a horizontot nézem / ahol az ég és a tenger a végtelenben / összeolvastja életét).

Lasciami andare, Paula, nella notte / a crearmi la luce da me stesso, / lasciami andar oltre il deserto, al mare / perch'io ti porti il dono luminoso. 2 agosto 1910. (Engedd, hogy induljak, Paula, / az éjszakában, / hogy fényt teremtek saját magamból, / hagyd, hogy túljussak a sivatagon, a tengerhez, / s fényes ajándékot hozhassak neked.)

²⁸ Ezeken a földi vagy tengeri utakon / hiába fordulok az én napom és az én tengerem felé, / hiábavaló a szenvedés és hiábavaló a remény, / terméketlen és sivár az egész élet, / addig, amíg kikötőbe nem ér, / hogy önmagát lánggra lobbantsa.

jából. Michelstaedter a „tüzet gyújtani magából” képet számos más helyen is idézte.²⁹ A láng elhamvadására már nem sokáig kellett várnia.³⁰

A távoli perspektívából az ég, a tenger és a szárazföld találkozásának helyén épült kikötő világítótornya révén sötétben is látható, a hajós ide akar megérkezni. Az életet tengeri utazáshoz hasonlító irodalom számára a kikötő az emberi ambíciók célba érkezésének több ezer éves toposza. A megérkezés az emberi ambíciók végét, a halált is jelentheti. A metafora vagy szimbólum segítségével a tudat olyan rejtekét, a lélek olyan megérzését lehet kommunikálni, „külsővé tenni”, amelyhez a spekuláció fogalmi eszközrendszerével, elvont meghatározásaival nem tud közel férkőzni, sőt a „másként mondás” (Dante) révén a tudattalan titkai is feltárulkozhatnak. Az utolsó hónapok verseit ennek feltételezésével is lehet olvasni.

A *porto* ('kikötő') főnév áprilistól kezdve, de főleg augusztus-szeptemberben különösen gazdag jelentéstartalmat hordozott. A szemantikai tér kiterjedt a „biztos és jóságos” helyre, a máglyára, a „tenger őrzöngésére”, s végül az ambivalens jelentésű Argia-metaforára. Kilenc előfordulása közül az első kettő nem kapcsolódott az Argia/Senia inspirációhoz: *Aprilében* a kikötő hagyományos költői jelentésben szerepel: az utazás végén a reá váró biztos és változatlan halál mint jóságos és biztos kikötő (*morte benevolo porto sicuro*) tűnik fel. Három és fél hónap múlva, a kikötő ismét a költőre vonatkoztatva, de sokkal szuggesztívebb és drámaibb módon tért vissza az önmagából gyűjtotta máglya látványában. A további hét említés egyre közvetlenebbül kapcsolódik a lányhoz. Az *I figli del mare*-ben Senia számára ad definíciót: a hely szerinte nem a szárazföld része (*il porto non è la terra*), hanem a tenger dühe, az erősebb tömeg dühe, a halál nevetése (*il porto è la furia del mare*, a strófát kétszer idézi). A Seniának szóló vers II. részben a jövő idilli reménysége, hogy egyesülve, szabadon ragyoghatnak éjjel a béke kikötőjében (*perché possiamo*

²⁹ MICHELSTAEDTER, *A meggyőződés...*, i. m., 95. (A meggyőződéssel rendelkező ember) „Minden pillanata egy évszázad a többiek életében –, amíg *tüzet nem gyújt magából* és el nem jut oda, hogy létezése az utolsó jelen pillanatból áll. Ebben meggyőződéses lesz – és a meggyőződésben elnyeri a békét. –, János evangéliumának (5,35) francia fordításában Michelstaedter aláhúzta a Jézusról következőképpen szóló részt: „égő és világító lámpa (fáklya, *flambeau allumé et brillant*), de csak ideig-óráig akartatok fényében gyönyörködni.” 215–216 (jegyzet). A tűz beteljesedés és pusztulást is hozhat.

Sergio Campailla 2010 októberében, a filozófus halálának századik évfordulóján kiállítást rendezett Goriziában „Carlo Michelstaedter. Far di se stesso fiamma” (önmagából lángot gyújtani) címmel.

³⁰ Édesanyja születésnapján, október 17-én egy vele való vitát követően lett öngyilkos barátjától, a tengerre szállt Rico Mreulétől kölcsönkapott pisztollyal. Szakdolgozata címlapjára egy olajmécsest rajzolt a görög szóval: *apesbēsthen* (kihunytam), a görög szentenciára utalva: „A lámpa kihuny, ha nincs benne olaj, én kihunytam, mert túlsordult bennem a bőség.” Az idézet kapcsán nehéz nem észrevenni Nietzsche romantikáról adott definícióját, amely szerint a túlon túl nagy életerő Arthur Schopenhauer filozófiájában és Richard Wagner zenéjében öltött magára gondolati és művészi formát.

un giorno fiammeggiar liberi e uniti al porto della pace). A III. részben az őket nem elválasztó, hanem egyesítő „édes” halált jelenti, amely úgy fogadja kebelére, mint béke kikötője (*suo seno, come il porto di pace*) azt, aki tudott navigálni a vad vizeken, a sivatag-tengeren (*deserto mare*), s nem kényelemből hagyta el a szárazföldet.

A negyedik részben kétszer felidézett kikötő a biztos asylumot hozza. Törékeny hajója vitorláinak felhúzása veszélyes művelet, hiszen a környezeti feltételek ellenségesek: az éjszaka sötét, a tenger vad, s ő egyedül van, erőtlen (inercia!) (*solo, in fragile nave ho abbandonato il porto della sicurezza inerte*). Ebben a részben (szeptember 15.) határozta meg Michelstaedter a leginkább negatív módon a kikötőt, gondolatilag folytatva és tragikusan lezárva törékeny hajója történetét. Az öböl csúcán kinyílik a szabad, széles és végtelen tenger, áthajózva rajta szerelme, társa várja, aki megkapja a *kikötő* pozitív, biztos és bizalomra méltó jelzőit, a lány: „*porto sicuro e fiducioso*”. Félelme, hogy a sziklák között hánykolódó hajójával harc nélkül kell (egyáltalán nem *édes*) hajótörést szenvednie a gyűlölt kikötő (*porto esecrato*) közelében. Nyomorultként, ki sem érve a nyílt tengerre és megtört álmokkal egyedül hagyja szerelmét. Az *ex-sacrare* szóból eredő *esecrato* jelző etimológiailag ’megfosztani szakrális jellegétől’, ’kivonni a szent birodalmából’ jelentéssel bírt. Közönséges értelemben gyűlöletes, utálatos, undorító. Nem rímhelyzetben áll ugyan, de hangtanilag-tartalmilag kapcsolódik hozzá a *te lasciando* (téged egyedül hagyva) és az összetört (*infranto*) álom utáni szörnyű állapot.

A jó és rossz kikötő közötti különbségtétel a végső, korábbiakat összefoglaló és pontosító említést készíti elő. Az utóbbi az oda vezető tengeri út során nem valódi küzdelem árán elért, hamis, látszat-kikötő. A másik a *szent*, az oda való eljutáshoz harc, *energia* szükséges. Az erő igazi önmaga (és szerelme) birtokbavételéhez szükséges: ne kérj semmit, fájdalmad élvezheted is, ne szokj hozzá, hogy menekülj a halál elől. Nem reménytelenség kell, hanem az élet lényegtelen dolgairól való lemondás, tedd magad sivataggá, ott béke van. Az utolsó nyáron befejezett, többször idézett *Il dialogo della salute*-ban Rico mondta: „az egészség útja a tevékenységen keresztül a tétlenségbe (inercia, argia) visz” (MICHELSTAEDTER 1988, 93). A lemondás győztes tett. A Michelstaedter által³¹ korábban Seniára átnevezett Argia újra visszakapta eredeti, békét és halált is jelentő nevét. Ezzel talán magyarázható a furcsa prófécia: lemondásodból fog felragyogni diadalmas tetted, Argia (név, béke, halál) lesz a kikötőd az energián keresztül.

...dalla tua rinuncia
 rifulgerà il tuo atto vittorioso,
 APΓIA sarà il tuo porto ΔΙ'ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ»

³¹Néhány sorral az idézett sor alatt, a könnyebb megoldást elkerülve: „nem Argiának, hanem Seniának hívtalak”.

Bibliográfia

- BIACCO COTROZZI, Maddalena (2016), *Le famiglie ebraiche delle Contee di Gorizia e Gradisca in età moderna e contemporanea*. (Morpurgo, Luzzatto, Reggio, Michelstaedter, Ascoli, Senigaglia, Prister, Cormons családok.) In DAVIDE–ZORATTINI 2016, 255–272.
- CAMERINO, Giuseppe Antonio (1993), *La persuasione e i simboli. Michelstaedter e Slataper*. Istituto Propaganda Libreria, Milano.
- CAMERINO, Giuseppe Antonio (1998), *L'invenzione poetica in Leopardi. Percorsi e forme*. Liguori, Napoli.
- CAMERINO, Giuseppe Antonio (2019), Michelstaedter „rettorikájáról”. Schopenhauer szerepéről és néhány hivatkozás a „bécsi” nyelvfilozófiára. Ford. Pál József. *Filológiai Közöny* LXV. 2019/1. 24–32.
- CAMPAILLA, Sergio (1973), Postille leopardiane di Michelstaedter, in «Studi e problemi di critica testuale», 7.
- CAMPAILLA, Sergio (2010), *Il segreto di Nadia B. La musa di Michelstaedter tra scandalo e tragedia*. Marsilio, Venezia.
- CAMPAILLA, Sergio (2010), Michelstaedter, cent'anni di solitudine, *Mosaico italiano* 2010 Novembre.
- CARMELLO, Marco (2019), Meggyőződés: a „finis monarchiae” víziója a birodalom határainál. Gondolatok Carlo Michelstaedterről. Ford. Tóth Tihamér. *Filológiai Közöny* LXV. 1. 33–55.
- DAVIDE, Miriam – ZORATTINI, Pietro Ioly (eds.) (2016), *Gli ebrei nella storia del Friuli Venezia Giulia. Una vicenda di lunga durata*. Atti del Convegno internazionale di studi organizzato dal Museo Nazionale dell'Ebraismo italiano e della Shoah, in collaborazione con Università degli Studi di Udine, Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale dell'Università degli Studi di Udine, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Trieste Comunità Ebraica di Trieste, Associazione per lo Studio dell'Ebraismo delle Venezie 12–14 ottobre 2015 Salone d'onore dell'istituto di Cultura “Casa Giorgio Cini”. Ferrara. Fondazione Museo Nazionale dell'Ebraismo italiano e della Shoah. Casa editrice Giuntina, Firenze. <https://core.ac.uk/download/pdf/53360075.pdf>
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1974), *Ein Brief. Lettera di Lord Chandos*, ed. bilingue, Introduzione di Claudio Magris, Traduzione di Marga Vidusso Feriani. Milano, Rizzoli. http://www.marsilioeditori.it/media/rassegna_stampa/mit10b013170675.pdf
- LEOPARDI, Giacomo (1997 I–II.) *Tutte le poesie e tutte le prose I, Zibaldone II*. A cura di Lucio Felici. Newton, Roma.
- LUZZATTO, Samuel David (1890), *Epistolario italiano, francese, latino*, 2 voll., Salmin, Padova.
- MAGRIS, Claudio (1993), *Egy másik tenger*. Ford. Barna Imre. Európa, Budapest.
- MAGRIS, Claudio (1999), Michelstaedter és az „igazi életet” kereső közép-európai nagy generáció, *Tiszatáj* LIII, szeptember, 20–25.
- MASCIA, Valentina (2013), *Bellezza, Armonia, Complessità. Per un'interpretazione di Carlo Michelstaedter*. Università degli Studi, Salerno.

- MICHELETTI, David (2007), *Diadoké. Indagini sulla genealogia ebraica del pensiero di Carlo Michelstaedter*. Università di Siena.
- MICHELSTAEDTER, Carlo (1958), *Opere*. A cura di Gaetano Chiavacci. Sansoni, Firenze.
- MICHELSTAEDTER, Carlo (1983), *Epistolario*. A cura di Sergio Campailla. Opere di Carlo Michelstaedter, 2, 2^a ediz., Adelphi, Milano.
- MICHELSTAEDTER, Carlo (1988), *Dialogo della salute e altri dialoghi*. A cura di Sergio Campailla. Adelphi, Milano.
- MICHELSTAEDTER, Carlo (2010), *La persuasione e la retorica*. Adelphi, Milano.
- MICHELSTAEDTER, Carlo (2011), *La melodia del giovane divino. Pensieri, racconti, critiche*. A cura di Sergio Campailla. Adelphi, Milano.
- MICHELSTAEDTER, Carlo (2011), *Poesie*. A cura di Sergio Campailla. Adelphi, Milano.
- MICHELSTAEDTER, Carlo (2013), *A meggyőzés és a retorika*. Ford. Ördögh Éva. Medicina, Budapest.
- PÁL József (2015), *A valóság nyelv általi elvesztése. Carlo Michelstaedter*, in KELEMEN-TÓTH (szerk.), *Hogy jó s szép tettekben leld gyönyörűséged : a 80 éves Fried István köszöntése*, Tiszatáj Alapítvány, Szeged, 39–51. ,
- PÁL József (2019), „Hazánk és néptörzseink teljes és vonzó modorban”. A Monarchia éthoszáról. *Filológiai Közöny* LXV. évf. 1. 7–22.
- PLATON (1943), *Összes művei I–II*. Magyar Filozófiai Társaság, Budapest.
- TAMASIN, Lorenzo (2009), Carducci, Ascoli e la questione della lingua, *La lingua italiana*, V.
- VAJDA György Mihály (2000), Zsidó írók a Monarchiában, in *Egy irodalmi Közép-Európáért*, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 105–121.

VÍGH ÉVA

A „magányos veréb” toposz-változatai az itáliai művelődésben és Leopardi*

A legkülönfélébb állatok feltűnése, értelmezése, szimbolikája az itáliai művelődésben, a költészet – természetrajz – ikonológia – művészetek találkozási pontjaira is figyelemmel rendkívül változatos, részben repetitív, részben meglepő variációs elemekkel gazdagított képet mutat.¹ A különféle állatrajzolatok között sajátos helyet foglal el egy látszólag egyértelműen interpretálható, bár állattani beazonosításában vitatható, állandó jelzőjétől viszont jobbára elválaszthatatlan kismadár, a 'magányos veréb'. A madárka hosszú évszázadok felölelő jelenléte az irodalomban, a művészetekben és általában a művelődéstörténetben konstansan kimutatható, értelmezése pedig elsősorban a Biblia, a szentírás-magyarázatok, a középkori enciklopédikus tudás, a misztika alapszövegeire támaszkodik, bár ókori irodalmi szövegekben is tetten érhető irodalmi előzmény. Jelen tanulmány célkitűzése, hogy felvázolja azokat a költészeti és művelődéstörténeti forráspontokat, amelyek Giacomo Leopardi magányos veréb-képét is vagy bizonyíthatóan ihlették, vagy a művelődéstörténetben fontos előzménynek tekinthetők. E költői megfogalmazások természetrajzi leírásokkal, ikonológiai számvetésekkel is interakcióba léptek, így a művelődés több műfajának hatásmechanizmusát is szemléltetik.

A különböző – görög, latin, héber – nyelveken fennmaradt antik vers- emlékek és természetrajzok, bibliai helyek és szentírás-magyarázatok, középkori bestiáriumi és enciklopédiák, továbbá ezek modern nyelveken elterjedt fordításváltozatai tanúskodnak egy kicsiny, jelentéktelen, magányos madárka szüntelen jelenlétéről, aki hol a magány, hol a (szerelmi) bánat, a gyász előidézte visszavonultság, hol a költői én habitusának zoo-analógiájaként röpköd korszakok és műfajok között. A veréb/madárka/kismadár irodalmi és művészi ábrázolásokban való megjelené-

* A tanulmány az MTA–SZTE Antikvitás és Reneszánsz: Források és Recepció Kutatócsoport (TK2016–126) kutatási programja keretében készült.

¹ Az itáliai közép- és újkor művelődését jellemző állatszimbolika kapcsán lásd VÍGH 2018.

senek gyakorisága meglepő, és ebből is következő eszmei gazdagsága a viszonylag szűkre szabott szimbolikája² ellenére, kontextusát és extratextusát tekintve izgalmas művelődés- és irodalomtörténeti vizsgálódás tárgya.³

A kismadár ókori költői emlékei a legjelentősebb és minden korban legismertebb lírikusoktól származnak. Függetlenül attól, hogy a mai ismereteink szerint valóban a magányos verébről vagy egy bármilyen ornitológiailag közelebről meghatározatlan kismadárrol szólnak,⁴ Szapphó és Catullus költeményei a madárka költői megszólításának és megformálásának legszebb antik emlékei. Szapphó verstördékében tűnik fel a veréb Aphrodité egyik zooszimbólumaként, ugyanis az istennő szekerét e versben nem (a Babits-fordításban is megénekelte) galambok, hanem verebek húzzák:

Fürge pár veréb a kocsidba fogva
siklott, míg a föld feketéltt a mélyben,
sűrűn verték szárnyukat, égi úton
vágva az ösvényt.

(SAPPHO, Fr. I, 9. – TRENCSENYI–WALDAFEL I. ford.)

A madár igencsak szapora természete okán kerülhetett a szerelem istennője mellé, s így a termékenység és az erotika zooszimbólumaként lehetett szerepeltetni még az – emblémás könyvekben rendre nyomon követhető – újkori szimbolikus interpretációkban is. Catullus közismert veréb/kismadár-verseit Lesbia álnéven nevezett kedvese madara ihlette – látszólag –, mert valójában erotikus vágyak és féltékenység tárgya a veréb. A madárka haláláról szóló versben a gyász (egy kézenfekvő értelmezésben a férfiaság elvesztésének) jelképe a madár. Martial is pedig a veréb jelentéktelenségét hangsúlyozza más, hasonlóképpen gyakran előforduló, kevésbé nemes madarak társaságában:

² A magányosság nem az egyetlen – bár irodalmi, bibliai és általában művelődéstörténeti szempontból a legelterjedtebb – szimbolikus megjelenítési formája. A veréb szimbolikájával kapcsolatban összefoglalóan lásd VÍGH 2019, 365–367.

³ Nagyon kevés tanulmányt szenteltek e kérdésnek, amire egy nemrégiben megjelent és a veréb szerepének tudománytörténeti aspektusaira koncentrálni utalt is Paul J. Smith, amikor négy, műfajilag jól megkülönböztethető veréb-interpretációt említ: „bibliamagyarázat, miszticizmus és költészet kérdésköre kevésbé tanulmányozott, a negyedik témakör – a természetrajz – kapcsán semmit nem találunk, habár néhány tanulmány fellelhető” (vö. SMITH 2018, 531).

⁴ Mint ismeretes, a veréb (*passer*) bármilyen kismadarat jelölt az ókorban, és ezzel az újkori természetrajzírók (vö. pl. GESSNER 1555, 622) is számoltak.

Jaj, de e föld hitvány seregélyt s pinytőke panasszát
Hallja csak és verebet költ csiripelni csupán.

(Mart. IX, 54, 7–8 – Csengery J. ford.)

A veréb az ókori állatmesékben – egyetlen Phaedrus-mesétől eltekintve (PHAEDRUS I, 9) – nem szerepel, hiszen különösebb jellemvonással, állandó tulajdonsággal nem látta el az antik zooszemlélet. Ebben a mesében is több más állattal behelyettesíthető a csúfolódó, de végül maga is áldozattá váló madár. Kedves, kicsiny madárka, mindazonáltal jellegtelen és mindennapos látvány, és szerepeltetése a művelődésben éppen annak köszönhető, hogy – a ’magányos’ *epitheton ornans*tól eltekintve – semmilyen állandó tulajdonsággal nem rendelkezik, így a közfelfogásban az állatokról kialakult jelképrendszert nem zavarja meg.

A Bibliában szereplő veréb/kismadár gyakoriságára (és ezáltal olcsó árucikként való megjelenítésére) néhány újszövetségi hely is utal: „Ugye két verebet adnak egy filléren?” – olvashatjuk Máté evangéliumában (Mt 10,29, továbbá vö. Lk 12,6). A Zsoltárok könyvében Isten oltáránál, a gondviselő szeretete okán „a veréb is otthont talál magának” (Zsolt 84,4). A csapatban röpködő kismadarak értéktelenségük ellenére számíthatnak a gondviselésre. A gyakori és értéktelen, táplálék közelében sokszor csapatokban röpdöső veréb (vagy bármiféle kismadár) egyedül is feltűnik, és e magányos madárka gazdag költői szimbolikája a későbbiekben a Zsoltárok könyve (Zsolt 102,8) egyetlen mondatán alapszik: „Virrasztok és olyan vagyok, mint a magányos veréb a háztetön.”⁵ A zoltármagyarázatok, a középkori enciklopédiák, a bestiáriumok alapvető forrásként szolgáltak a korabeli írástudók, szónokok, prédikátorok és illusztrátorok számára is, és olyan keresztény szemléletbe ágyazva értelmezték az állatok szimbolikus megjelenítését, amely róluk, így a verébről alkotott (jelképes) világképet alapvetően meghatározták. Szent Ágoston zoltármagyarázata⁶ egyszerre értelmezi az e helyt megemlített – háromféle embertípust megjelenítő – három madár, a pelikán, a bagoly és a veréb szimbolikáját: a veréb a tetőn a testi vágyakat előnyben részesítő elleni isteni parancsolat hangadója. Ágoston mellett Sevillai Isidorus etimologizálása is elsődleges forrásnak számított a középkori olvasó számára. Az enciklopédista szerint a madár kicsinysége, jelentéktelensége miatt kapta nevét (*parvitas* > *passer*), ám a magányossága az *Etymologiae*ban (ISIDORUS 2004, 7, 68) nem kerül szóba. A középkori enciklopédikus szövegek nem központi helyen szerepeltetik e kismadarat, talán egyedül Hugues de Fouillo (Hugo de Folieto) kéziratot verzióban is tekintélyes számban fennmaradt *Aviariuma* az, amely a leggazdagabb veréb-szimbolikát köz-

⁵ A Káldi-Neovulgáta fordításában szereplő ’veréb’ helyett a magyar Biblia-fordításokban általában a ’madár’ kifejezés szerepel (vö. MBT, SZIT, KG).

⁶ Vö. August. Enarr. 101, 7–8. Vö. továbbá Szent Ambrusnak Lukács evangéliumához írt magyarázatának néhány passzusát (*Magyarázat szent Lukács evangéliumához* – VII, 116).

vetíti a hívők és a későbbi korok exegetái számára. A caput XXIII a tetőn magányosan kiáltó, körültekintően őrködő veréb alakját a veszélyekre figyelő erkölcsi tisztaság példájaként állítja a hívők elé (HUGO DE FOLIETO 2018, 691). Hrabanus Maurus értelmezésében pedig a magányos veréb maga Krisztus (HRABANUS MAURUS 1844–45, 1022). E különböző jellegű, stílusú és intencióval írt művek veréb-magyarázata mindenesetre eszmeiségénél fogva a középkori enciklopédiák és bestiáriumok számára követendő példa maradt.

Az enciklopédiákban a korábbi ismereteket összefoglaló leírás dominál, erre példaként említhetjük – népi nyelvekre lefordított verzióinak köszönhetően Itáliában is ismert – Bartholomaeus Anglicus *De proprietatibus rerum*-át, amely antik és középkori tudásanyag kompilációjaként évezredek forrásokat vett számba (BARTHOLOMAEUS ANGLICUS 1601, 546–547). Albertus Magnus *De animalibus*-ában leírt veréb-típusokat pedig azért érdemes figyelembe venni, mert itt már – középkori szemlélettel megfogalmazott – természetrajzzal és nem keresztényi vagy morális interpretációval van dolgunk. Bár általában a költészettel való kapcsolata nem közvetlen, a 13. századi enciklopédikus ismeretek terjesztésének fontos állomása volt viszont Albertusnak e műve, amely szerint a *passer solitarius* egy fekete színű, a rigónál valamivel kisebb énekesmadár, aki hasonló társaitól elkülönülve, inkább a romok közt elvonulva tanyázik. Ez a madárka egyértelműen a – bibliai reminiszcenciákat felidéző – költői megfogalmazásokban is szereplő madár, Albertus ugyanakkor leírja az emberek közelében csiripelő, szürkés színű, az árpát különösképpen kedvelő, falánk és buja verebet/verébrajt is, s a két fajta madár felidézésével alapvető megkülönböztetést tesz (ALBERTUS MAGNUS 1651, XXIII. 24. 99–98). Albertusnál a kétféle veréb hangsúlyozása jelzi, érdemes tudatosítanunk a versekben és bármely más, művelődéstörténeti kontextusban leírt madár esetében e kettőséget. Figyelembe kell tehát venni (még akkor is, ha a költők – ideértve Giacomo Leopardit is – nem feltétlenül számoltak azzal), hogy a verébhez társított ’magányos’ kifejezés melléknévként, jelzőként szerepel, tehát szemantikailag elkülönül a verébtől, vagy a madár specifikus zoológiai elnevezéséhez, más verébformájú madaraktól való megkülönböztetéséhez járul szervesen.

Ikonográfiáját tekintve a kódexekben, óraskönyvekben, bestiáriumokban meglehetősen nehéz beazonosítani a verebet. Ennek egyrészt az az oka, hogy a madarakat – néhány olyan sajátos, így könnyen felismerhető külsővel rendelkező szárnyastól eltekintve, mint pl. a bagoly, a gólya, a páva vagy a kacsá – eleve nagyon hasonló megjelenésben, esetleg eltérő színekkel ábrázolták. Ha nem néven nevezettről, vagy egy tipikus, könnyen társítható cselekedet, tulajdonság, illetve környezet ábrázolásáról volt szó (mint pl. a keblét csőrével feltépő pelikán, a máglyán égő fönix, vagy a farktollait kiterítő páva esete), pusztán dekorációs célból jelenítették meg őket. Másrészt a veréb kinézete teljesen átlagos, jellegtelen, semmi közismert cselekedet sem kapcsolható hozzá, így középkori ábrázolása is ennek megfelelően alakult. Az illuminált bestiáriumok közül jó példát szolgáltat erre

egy, a Bodleian Libraryben őrzött, remek illusztrációkkal gazdagított kézirat (Ms. Bodley 764), amelyben az illuminátor a bibliai szövegekre és Isidorusra támaszkodó veréb-fejezethez tartozó megjelenítésen magokat csipegető és szomját oltó (az igével táplálkozó), vízben fürdő (keresztiséget szimbolizáló) verébrajt ábrázolt.



Veréb – Bodleian Library, MS. Bodley 764, Folio 87r.

A tetőn magányosan csiripelő madárka feltűnése az olasz irodalomban Petrarca-val kezdődik, jóllehet már egy évszázaddal korábban, a kezdetek itáliai – világi és vallásos – költészetében az állatok, s ezen belül a madarak jelképes felidézése hangsúlyosan jelen van.⁷ A sas, a főnix, a pelikán, a gólya, a csalogány, a holló, a varjú és a többi madár mellett a veréb azonban nem kapott szerepet, aminek a magyarázata a kismadár szimbólummentességében keresendő: a fenségesség kapcsán a sasra, az újjászületés esetében a főnixre gondolunk, a pelikán az önfeláldozás, a gólya egyebek mellett a szülők iránti könyörületesség, a holló a gyász, a halogatás jelképeként rögzült. A csalogány gyönyörű éneke, a varjú kellemetlen káromgása révén (de egyben hosszú élete és fiókái gyámolítása okán) került be – nem csak a költői – képzeletbe. A veréb azonban szimbólummá váló tulajdonsággal, kizárólag vele kapcsolatba hozható – mesés, mitikus vagy valósnak ismert – történettel nem rendelkezik.

Francesco Petrarca *Daloskönyvében* a bibliai ihletésű magányos verébről szóló, *Passer mai solitario* (Veréb a háztetőn) kezdetű szonett (226) az, amely érzelmevilágát és mondanivalóját tekintve – az irodalomtörténeti kánon szerint – előképként szolgált a későbbi korok, így Leopardi számára is. A szerelemtől, a szeretett lénytől való távolság hangulata mellett az álmatlanság és főleg a spirituális szűkségletként is jelentkező magány verse ez.⁸ A költő választott életvitele, habitusa ez

⁷ A kezdetek költészetében nyomon követhető állatszimbolikáról vö. *Szerelmi líra és állatszimbólika a kezdetek olasz irodalmában: Chiaro Davanzati zoomorf költészete*, in VÍGH 2018, 11–26.

⁸ A költőnek a magányhoz (bár más okból) való ragaszkodása egy másik híres szonettjében (35) is megjelenik: a gondolatokba mélyedő, érzelmeit az emberek előtt rejtő, kihalt vidéket járó költő

a magányosság, amely a szeretett hölgytől távol a sírásban, szorongásban és álmatlanságban telik. Éppen hagyományteremtő mivoltának köszönhetően e szonett az olasz költészetben a 20. századig érzelmi, de főleg spirituális toposz annak ellenére, hogy a magányos veréb valójában „csak” hasonlat. Ugyanakkor a *Daloskönyv* 226-os szonettje mellett véleményem szerint legalább ekkora figyelmet érdemel a *Vago augelletto* (Kósza kismadár – Sárközi György fordításában: Kedves madár...) kezdetű szonett (353), amelyben egy nem pontosított, bájos, kedves, ide-oda röpködő madárka boldog idöket megéneklő vagy elsirató dala a költőnek múlt és jelen közötti érzéseire reflektál. A kismadár társa azonban még életben lehet, míg a költőre oly irigy a Halál és az Ég megtagadta tőle a szeretett lény viszontlátásába vetett reményt. Petrarca madara a kontextust tekintve ugyan (pillanatnyi) társtalanságot sugall, a költő azonban itt nem a magányra fókuszál, különös tekintettel a madárka – magyar fordításokban is eltérően értelmezett – jelzőjére (*vago*), amelynek a jelentéstartománya igen gazdag és változatos. A madárka így lehet bájos, szüntelen röpködő vagy kedves és vágyakozó a költői hangulat és a jelzett szó üzenete (és persze a kontextus) függvényében.⁹ A Petrarcanál igen gyakori terminus az olasz reneszánsz kori petrarkista költészetben *par excellence* költői közhely. Különösen azért tartottam fontosnak e kifejezéstartomány jelentésének változatosságát és hangulatát hangsúlyozni, mert Leopardi *Passero solitariójában* is visszatér, amikor is a költő a madár természetes tulajdonságának tekinti a *vaghezzát*, azaz az epekedés, a vágy megtestesülését, de akár a báj(osság), a kedvesség kifejeződését is e kicsiny madárban. A kifejezés többértelműségét jól érzékeltetik a magyar műfordítások is: Sík Sándor – *A remete rigó* című fordításában – „kis szived minden vágya” szerkezettel adja vissza, Rába György – *Árvamadár* címmel közzé-

csak Ámorral osztja meg magányosságát (a *Solo e pensoso / Magamban, lassan, gondolkodva* [Szabolcsi É. ford.] kezdetű szonettben).

⁹ Csak néhány utalással érzékeltetem most a madárka jellemzésével is párhuzamba állítható kifejezés értelmezési lehetőségeit. A 'vago'-nak ily módon igen sok értelme lehet, mindazonáltal a bájra (Laura „bájos sápadása” – 123, Laura „bájos, édes, kedves, tiszta tekintete” – 330, „bájos mozdulatai” – 181, az „ég bájos és fényes szikrái” – 192), és a kellemre való utalás (a „Nap kellemes fénye” – 175; „kedves szemei” – 135; „édes, forró szelleme” – 213) mellett a leggyakoribb a könnyedségre (pl. „könynyed sóhajok” – 167), a megfoghatatlanságra, a bizonytalanságra való hivatkozás (pl. tekintetének „megfoghatatlan fénye” – 90, 125; Helénéhez hasonlított „körül nem írható szépsége” – 260; „bizonytalan lélek” – 335; „bebegő nyelv” – 75). A 'vago' további toposzértékű jelentései: *bolygó* (a „magányos, bolygó szarvas” – 23, „az ereken bolygó vér” – 71, „bolygó csillagok” – 287, 312); *kóbor* (a „kóbor vad” – 304, „kóbor lelkek” – 67); *szálló* („a légben szálló, szöke fürtök” – 52); *kósza, tévelygő* (a „kósza gondolat” – 159, 207, 273, 62, 70, 161, a szerelmet gerjesztő „kósza szikrák” – 72, „kételkedő és tévelygő lélek” – 125); *csalóka* (pillantásának „csalóka fénye” – 207); *sóvár, epekedő, vágyakozó* („sóvár vágy” – 178, „epekedő vágy” – 211, „epekedő elme” – 129, „vágyakozó lélek” – 296, „vágyakozó szív” – 242). Itt jelzem, hogy a dőlten szedett fenti kifejezések és a tanulmányban szereplő valamennyi prózai és parafrázelt versfordítás – amennyiben nem utalok külön a fordítóra – mind saját.

tett fordításában – „minden érzés”-ként értelmezi a *vago* főnévesített változatát. A kismadár természetéből kiindulva annak életmódja, viselkedése, vágyakozása, motiváltsága a természet által eleve meghatározott, szemben a költő tudatos választásával, amely magányra és a mindennapi örömeiktől való eltávolodásra vezet.

Tu, solingo augellin, venuto a sera
Del viver che daranno a te le stelle,
Certo del tuo costume
Non ti dorrai; che di natura è frutto
Ogni vostra *vaghezza*.

(LEOPARDI, *Il Passero solitario*, vv. 45–49 – kiemelés: V. É.)

Te magányos madárka, hogyha eljő
Életednek csillagok írta estje,
Nem fog bántani bánat
A multakért, hisz természet gyümölcse
Kis szíved minden vágya.

(LEOPARDI, *A remete rigó* – Sík S. ford.; kiemelés: V. É.)

Te, árvamadár, ha életed estje
eljön, amint ez csillagok parancsa,
biztos egyszer se bánod,
ahogy éltél, hisz benned *minden érzés*
a természet gyümölcse.

(LEOPARDI, *Árvamadár* – Rába Gy. ford.; kiemelés: V. É.)

Feltétlenül figyelmet érdemel az az irodalomtörténeti mozzanat, amely Petrarca *Dalaskönyvének* 1826-os, „Giacomo Leopardi gróf magyarázataival” Milánóban megjelent kiadására vonatkozik. A mű a magányos veréb szempontján túl is igazi csemege az itáliai verstörténet kutatói számára, jóllehet Leopardi nem kívánta a kiadó – A. F. Stella – buzdítása ellenére sem kiegészíteni a kommenteket, mert úgy vélte, azok bőséges és hiteles interpretációról tanúskodnak, és Ugo Foscolo Petrarcanak szentelt tanulmányai után igen nehéz lenne bármi újat mondania.¹⁰ Leopardi ugyan – Stellának, 1826. január 13-án kelt levelében foglaltak alapján – nem volt túl lelkes a kommentek megírásakor, a fent említett szonettekhez (226 és 353) fűzött magyarázatát olvasva azonban nyilvánvaló, mennyire magáévá tette Petrarcanak a kicsiny veréb által reprezentált életérzését. A *Dalaskönyv* 353.

¹⁰ A Leopardi által kommentált változat modern kiadása Ugo Dotti gondozásában jelent meg először 1979-ben, aki bevezetesként Ugo Foscolo egyik Petrarca tanulmányát közölte (vö. PETRARCA–LEOPARDI 1979).

szonettje 3-4 verssorának („mert látod, itt a tél, s az éj közelget, / míg víg napod s a nyár a múltba szállott” – Szabolcsi É. ford.) lakonikus, letisztult, pusztán a megértést szolgáló magyarázata így hangzik Leopardi tollából: „Vagyis látva az éj és a tél közeledtét, és érzékelve [a veréb mögött] a boldog napok és hónapok elmúlását.” Különösen sokatmondó a vershez mintegy címként feltüntetett összefoglalás, amely a költői életérzés tökéletes átvételéről tanúskodik: „A madárka bús éneke a saját és még kínzóbb fájdalmára emlékezteti” (PETRARCA–LEOPARDI 1979, 332). A 226-os szonett rövid, cím gyanánt szolgáló bevezető sorában Leopardi említést sem tesz a tetőn magányosan röppenő – pusztán retorikai alakzatként értelmezett – verébről, hiszen a vers arról szól, hogy „amilyen boldogtalan a költő hölgyétől távol, olyan szerencsés a hely, ahol e hölgy tartózkodik” (PETRARCA–LEOPARDI 1979, 208). Mindenesetre bármilyen nehéz és unalmas vállalkozásnak tüntette is fel Leopardi a Petrarca-verseknek az 1825 novembere és 1826 júliusa között megírt magyarázatát (hiszen bármiféle tudós megjegyzések nélkül, a pusztán megértést szolgáló magyarázatokról volt szó), Petrarca magányos verebe és az általa generált hangulat alapvető forrásértékkel bírt számára, legyen az költői hasonlat vagy fogalmi jelentőségű toposz: Petrarca magányos madárkája – Leopardi költeményétől függetlenül is – topikus erejénél fogva befészkelte magát az itáliai (és európai) költészetbe.

Jelen tanulmány keretei nem teszik lehetővé, hogy a magányos veréb valamenyny – gyakran pusztán hasonlat alakjában feltűnő – képét részletesen felidézzük, ám az említés szintjén néhány szerző mégis megemlítendő, ami jelzi az eltérő kontextusokat és elvi-tartalmi különbségeket is. Panfilo Sasso 5. eklogájában közel száz zoohasonlat mellett szerepel a magányos veréb is, aki „magában panaszkodva egyedül vonul félre”¹¹: ebben az esetben tehát a bukolikus hangulat, az idillikus pásztori világ része a magányos veréb. Meg kell mindenképpen említeni Benvenuto Cellini önéletírását is, amelyben a reneszánsz kori művész – költői hajlamát hangsúlyozandó – a próza monotóniáját megtörve egy capitolót iktat be a velencei börtönben (paradox módon számára hasznosan eltöltött) idő és az onnan történt szökése érzékeltetése gyanánt. Ebben a költeményben (egyébként több más állathasonlat mellett) profetikus és szimbolikus látomások között megjelenik a hangosan daloló magányos veréb a sziklán, akinek énekéből Cellini pozitív jósolatot vél kihallani: „Cantava un passer solitario forte, / Sopra la rocca, ond'io per certo, dissi / Quel mi predice vita...”¹²

¹¹ „...come fa el passer solitario / lamentandosi sola in parte sgombra” (Sasso 1500, o. n.).

¹² „Énekelt hangosan egy magányos veréb, / a sziklán, amiből én biztosra vettem: / megjósolja életem...” vv. 160–161 (3. könyv 1. fejezet). Cellini önéletrajzána magyar kiadása (Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972) sajnos nem teljes, ebből a fejezetből is hiányzik a lényeg, a capitoló – akár parafrázis – közzététele.

A reneszánsz kori pajzán költészetben is helyet kapott a magányos veréb. Nicolò Franco (még a pajzán szonettjeiről és egyéb pikáns írásokról is híres Pietro Aretinóval való barátsága idejéből datálható), Priaposz diadalát hirdető satirikus-szabadszájú szonettjei között találunk egy magányos madárkát is felvonultató verset. A *Solingo augello, che cantando vai* (Magányos madár, ki folyton dalolsz) kezdetű szonettben csak a vers utolsó sorában lesz egyértelmű a költő nyílt, obszcén megfogalmazásában, mikor is énekel minden más madárnál szebben (FRANCO 1790, 98. szonett). Továbbra is a 16. században maradvá, Francesco Maria Molzát kell felidézni, aki kellemes hangú énekesmadara dalát a vidéki csendben hallgatja, szellő sem rezdül: a költő érzései ebben a *Canoro augello i cui graditi accenti* (Énekesmadár, kinek szívesen vett hangja) szonettben szintén a madár szomorú dalával egyenértékűek, és sírásra ösztökélnek.¹³ Veronica Gambara költészetében is találunk a magányos madárkáról és a költői magányról szóló verset. A *Solingo et vago augello* kezdetű versben ráadásul a leggyakrabban társított, a 'magányos' és a 'bájos/kedves' jelző együtt szerepel, s ez is jelzi a két jelző topikus jelenlétét a 16. századi petrarkista költészetben (GAMBARA 1918, 1).

Szóljunk még egy olyan irodalmi mozzanatról is, amely a 15. századi Medici-kultúrkör sajátos költőjéhez, Luigi Pulcihoz és a *Morgante* című lovagi költeményéhez köthető. Az eposz poétikai, nyelvtörténeti, műfaj történeti és egy sor más szempontból állandó kutatási téma, s ezek közül számomra a fauna szokatlanul bőséges és részletekbe menő epikus feldolgozása különösen izgalmas olvasat.¹⁴ Nem elhanyagolandó körülmény, hogy a veréb megjelenítése a *Morgante* 14. énekének 60. strófájában (az 54. versszakban említett verébtől eltekintve) minden bizonnyal Leopardi magányos verébképére is hatott:¹⁵

Poi in altra parte si vedea soletta
La passera pensosa e solitaria
Che sol con seco starsi si diletta,
A tutte l'altre nature contraria.¹⁶

¹³ Vö. MOLZA 1808, 356 (VII. szonett). Molza és Leopardi versének összevetését lásd AQUILECCHIA 1978, 77–82.

¹⁴ A Pulci költeményében felidézett fauna már egy ideje foglalkoztatja a kutatókat. Száz éve jelent meg összefoglaló jellege miatt egy mindmáig hasznosítható munka: SHULTERS 1920. A költő bestiáriumának szentelt alapvető tanulmányok közül lásd GETTO 1967; ORVIETO 1978; LACROIX 1998; RATTI 1990.

¹⁵ A *Zibaldone*-ban olvasható, 1828. januári feljegyzése a *Morgante* bizonyos énekeivel kapcsolatos nyelvi jellegű kérdésekre vonatkozik. Ezzel kapcsolatban vö. GETTO 1964, 157.

¹⁶ Máshol látható volt egyedül / a merengő és magányos nőstényveréb, / aki csak a maga társaságában leli örömét, / mindenki más természete ellenfél.

Pulci gondolatokba mélyedő, minden más madártól elkülönülve élő verebe éppen azért magányos, mert nem tűr meg senki mást maga mellett, minden más természetű lényel szemben ellenérzései vannak. Szinte pszichoanalitikus megfigyelés ez, a magányos életforma, a remeteség lelki magyarázatát foglalta versbe a firenzei szerző. A költői megfogalmazást ugyanakkor támogatta az eposz átdolgozási fázisaiban nyomtatásban és népnyelvi változatban megjelenő két alapvető természettudományos mű, amelyek ismerete Pulci részéről biztosra vehető: Id. Plinius *Historia naturalis*ának Cristoforo Landino tollából származó, 1479-ben megjelent fordítása és Albertus Magnus *De animalibus*ának ugyanabban az évben, Mantovában történt közzététele Pulci számára is természetrajzokkal bővített ismereteket jelentett.

Az itáliai költészet vonatkozásában a továbbiakban két 16. századi szerzőre összpontosítok, akik esetében a magányosan röpködő veréb/madárka nem csupán hasonlat vagy bármilyen bevett retorikai alakzat, hanem valóban konceptuális értékű. Pietro Bembo magányos madárkáját nemcsak a reneszánsz kori petrarkizmus és annak fő előmozdítója okán kell felidézni. A madár ugyanis a költő bestiáriumban sajátos átdolgozások, újraírások eredményeképpen a galamb, a csalogány vagy egy közelebből nem meghatározott madárka alakjában transzformálódik időről időre, versről versre, sőt azonos költeményen belül. Hol a magára maradt, megözvegyült galamb képében jelenik meg, hol a csalogány alakját ölti fel, hol egy „névtelen” magányos madárként a költő életérzésének hasonlata úgy, hogy mindannyiszor Petrarca szonettjeit idézi meg. Bembo *Solingo augello*ja (Magányos madár) ugyanis először a *Gli Asolani* (Asolóiak) című neoplatonista szerlelem-dialógusában kapott helyet kis galambként, majd onnan a költő kiemelte, és a *Rime* 1530-as kiadásába a magányos és szomorú galamb helyébe kellemesen bús énekével a csalogány került az 59. canzone nyitó strófájában.¹⁷ Ugyanebben a kiadásban szerepel az 51. szonett, amelyben a csalogány magányos madárkává (*solingo augello*) változik. Még egy érdekes adalékként szeretném megjegyezni, hogy az 1530-as kiadás 3. szonettjét indító *Vago augelletto* (Kedves madárka) „fájdalmas dallamait” az 1548-as kiadásban (4. versként) a *Picciol cantor* (Kicsiny énekes) hallatja. A magányos madárka alakjának módosulását tehát nemcsak a költői hangulat és érzés diktálta, hanem – a *variatio* mellett – az expresszivitás igénye is, amellyel a Petrarcat idéző zöld lombok között, a kis folyó morajló hullámainak ellenpontozásával közvetítette a madár és a költő érzéseit illusztráló, patetikus hangulat váltakozásait. A „madaras” Bembo-költemények közül álljon itt az, amely

¹⁷ Bembo bizonyára a Petrarca *Dalaskönyvében* (10) szereplő csalogány keltette hangulathoz is illeszkedni kívánt, aki „édesen a lombban / minden éjszaka zokog keseregve, / szívet megtölt szerelmi gondolattal” (ford. Weöres S.). De idézhetnék itt a 311. szonett sorait is, amelyben „A csalogány, ki oly édesen siratja / talán fiókáit vagy drága társát [...] egész éjjel mintha engem kísérne / s nehéz sorsomra emlékeztet” (*Quel rosignuol che si soave piagne*, 1–2; 5–6).

egyéb, Petrarcat idéző képekben is gazdag, amikor a társát siratva mondja a költő: „leplezetlen és nyomasztó búval és magányosan és bujdosva lépdelek a mezőn, kínjaimat számbavéve”, visszhangozva ezzel Petrarca *Solo e pensoso nei più deserti campi* (Magányosan és gondolkodva az elhagyott mezőkön) kezdetű szonettjét is:

Solingo augello, se piangendo vai
la tua perduta dolce compagna,
meco ne vèn, che piango anco la mia;
inseme potrem fare i nostri lai.

Ma tu la tua forse oggi troverai;
io la mia quando? e tu pur tuttavia
ti stai nel verde; i' fuggo indi, ove sia
chi mi conforte ad altro, ch'a trar guai.

Privo in tutto son io d'ogni mio bene,
e nudo e grave e solo e peregrino
vo misurando i campi e le mie pene.

Gli occhi bagnati porto e 'l viso chino
e 'l cor in doglia e l'alma fuor di spene,
né d'aver cerco men fero destino.¹⁸

A metaforikus-filozófikus eszmefuttatás szempontjából hangsúlyozandó másik 16. századi szerző, Giordano Bruno, aki ugyan Leopardi számára nem bírt forrásértékkel,¹⁹ ám magányos verebe mindenképpen jelzi a bibliai-költői kép jelenlétét és felhasználását a 16. század végi gondolkodásban. Bruno az 1585-ben megjelent

¹⁸ Magányos madárka, ha egyfolytában / elvesztett társadat siratod, / gyere velem, én is az enyé-
mért sírok. / Együtt panaszkodhatunk. // Te talán a tiédet még ma megleled, / én az enyémet,
mikor? Te legalább / a zöldben élsz, én oda menekülök, ahol / valaki vigasztal és kiségit a bajból.
// Én minden jótól megfosztottan / leplezetlen és nyomasztó búval, és magányosan és bujdosva /
lépdelek a mezőn, kínjaimat számbavéve. // Könnyes szemmel és lehajtott fővel, / fájó szívvel és
reményvesztett lélekkel / nem is próbálok már kegyetlen sorsomon könnyíteni. BEMBO 1548, 48
(17r). A vers számozása (48) erre a (Bembo által javított harmadik, ám már posztumusz) kiadásra
vonatkozik, amely a modern kiadásoknak is alapja. Eltekintve most a költemény elemzésétől csak a
színszimbolikára szeretném még felhívni a figyelmet: a „zöldben élsz”, a fákon, a természetben élő
madár életterére vonatkozik, de a zöld, mint tudjuk, a remény színe is, ezzel a kép a „reményben élsz”
jelentéssel is gazdagodik.

¹⁹ Adolfo Wagner Lipcsében, 1830-ban *Opere di Giordano Bruno nolano* címmel megjelentetett
kétkötetes kiadványa előtt Bruno műveinek csak a szerző korából származó kiadásai voltak elérhe-
tők. Egyébként Giordano Bruno csak a 19. század közepén-végén került be az olasz irodalom- és
filozófiatörténeti kánonba a Risorgimento antiklerikális politikai manővereinek kulturális mozza-
nataként. Így a késő reneszánsz nagy filozófusának kikiáltott (és az egyház – valóban tényként do-
kumentált – mártírjának tekintett) Brunóról – Hegel és Dilthey érdeklődése ellenére – és magányos

De gli eroici furori (A költői megszállottságról) szóló filozófiai dialógusában, gondolatmenetének érzékeltetéseképpen befűzött költemények és embléma-magyarázatok közé beiktatott egy magányos verébről szóló szonettet is (I, 4). A dialógus alapszituációja értelmében a szarvassá változtatott és vadászkutyái által szétmargolt Aktaión mitológiai történetébe ágyazva, metaforikus jelentések egymásra épülésével értelmezhetjük a madár szerepét.²⁰ A vadász Aktaión tulajdonképpen a bölcsesség szeretője, a szüntelenül kutató *filozófus*, – Bruno megfogalmazásában – „az isteni bölcsességre irányuló intellektus”, akit „a szerelem mozgat és hajt, úgy hogy előtte jár lámpás gyanánt [...] műveletlen és magányos, kevesek által látogatott és kutatott területeken át, s így nem sok ember nyoma látható”.²¹ A magányos veréb tehát nem más, mint a lélek, az intellektus és az akarat szárnyain magányosan felemelkedő Aktaión neoplatonikus eszménye.

Bruno filozófiai rendszerében a magányos veréb valójában egyedülálló, ritka, nem rajban, csapatban élő madarat jelent, akinek alakja korábbi megfogalmazásban megjelent már a *De l’infinito, universo e mondi* című kozmológiai dialógusa (1584) bevezető költeményei között. Ebben a szonettben „magányos verebem [...] ott versz tanyát [ahol] vezetőül istened lesz, / kit vaknak mond az, aki semmit sem lát” (BRUNO 2002, 10, 1–2; 10–11). A *Degli eroici furori*ban olvasható szonett – az egy évvel korábban közzétett vers stílusában némileg átírt, tartalmában is részben módosított formájában – szempontunkból azért is figyelemre méltó, mert a veréb sajátos metaforaként egy másik, neoplatonikus metaforához is kapcsolódik: ez a szárnyas szívnek a – szó szoros értelemben emblematisz erövel bíró – képe, azaz a rációval megtámogatott és a cselekvést, az intellektust ösztönző, magasba törő szerelem jelképes üzenete.

Mio pàssar solitario, a quella parte
ch’adombr’e ingombra tutt’il mio pensiero,
tosto t’annida: ivi ogni tuo mestiero
rafferma, ivi l’industria spendi, e l’arte.

Rinasci là, là su vogli allevarte
gli tuoi vaghi pulcini omai ch’il fiero
destin hav’espedit’il cors’intiero
contra l’impres’, onde solea ritrarte.

verebéről Leopardinak nem lehetett tudomása a *Zibaldone* és az *Operette morali* tanúbizonysága szerint sem, amelyekben Bruno nem kerül említésre.

²⁰ Giordano Bruno és a *Degli eroici furori* filozófiai kérdéseivel kapcsolatban lásd CANONE 2018. Vö. továbbá LUPÍ 2003.

²¹ BRUNO 1585, 83. Itt jelzem, a Bruno (valamint T. Campanella és G. C. Vanini) életművét nyilvántartó *Archivio dei filosofi del Rinascimento* honlapját: http://www.iliesi.cnr.it/AGB/index_bruno.php (Utolsó letöltés: 2020. augusztus 15.)

Và: più nobil ricetta
bramo ti godi, e arai per guida un dio
che da chi nulla vede, è cieco detto.

Và: ti sia sempre pio
ogni nume di quest'ampio architetto,
e non tornar a me se non sei mio.²²

Ebben a versben a veréb az újjáteremtő erejű, szárnyakon felemelkedő neoplatonikus szerelem képében jelenik meg. A *Degli eroici furor*ban a szonettet magyarázó Tansillo szavaival ezt a folyamatot „egy szárnyas szívvel ábrázolják, amely a kalitkából – ahol tétlenül és nyugodalmasan élt – a magasba száll, hogy ott nevelje fel fiókáit, a gondolatokat, elérkezettnek látva az időt, amikor megszűnnek a gátlások, amelyek kívülről ezernyi körülmény és belülről a természetes félkegyelműség révén táplálták” (BRUNO 2002/II, 581). A lélek/veréb és a gondolatok/fiókák metaforikus képével, sőt jelképével Bruno az emblémáskönyvekben gyakori témát fogalmazott meg, amely (a leláncolt szív mellett) a cselekvésre serkentő racionalitást méltatja.

A barokk stílus térhódítása idején született, a 16–17. század fordulóján, a Savoya-ház udvari embereként Torinóban tevékeny – egyébiránt elsősorban az államrezon politikai irodalmának fő teoretikusaként ismert – Giovanni Botero *Primavera* (Tavaszi) című eposza. Ennek második kiadásában helyet kapó spirituális versek között szerepel az *Al passero solitario* (A magányos verébhez) intézett szonett, amely Leopardi számára is lelki-hangulati előkép lehetett. Még akkor is, ha Botero esetében merev és konvencionális vallásosság, a Krisztus passióját sirató halandó és a magányos veréb gyászos dala közötti spirituális párhuzam képe bontakozik ki, s inkább a 102. zsoltár, mintsem Petrarca magányos madárkája jut az olvasó eszébe:

Gentil augel, che su solingo tetto,
in guisa di romito, te ne stai.
E prendi d'un tuo canto, pien di lai,
E porgi a chi t'ascolta, assai diletto.

²²Magányos verebem, ott fenn, ahol / most még minden gondolatom homályban és akadályozva van, / ott versz tanyát: tedd azt, / hogy minden igyekezeted és képességed kiteljesedjék. // Szüless újjá ott fenn, ott neveld / kedves fiókáidat, ha már a szertelen / sors egész [életem] menetét arra fordította, / ahol a megszokás félre szokott húzódni. // Menj! Remélem, magasztosabb / hajlékra lelsz, és vezetőül istened lesz, / kit vaknak mond az, aki semmit sem lát. // Most menj: legyen mindig kegyes veled / e nagy teremtő minden akarata, / s ne térj vissza hozzám, ha nem vagy az enyém.

Quanto m'incresce, che mi sia disdetto
 Il farti compagnia, dovunque vai?
 La vita sí 'n disparte, che tu sai,
 Mi ti terrebbe dolcemente astretto.
 Tu ten passi hor in questo, hor in quel canto,
 Vago di solitudine, e d'orrore:
 Nel che non poco io mi confaccio teco.
 Tu canti in suon di lagrimoso pianto:
 Io di pianto, e di lutto ho colmo il core,
 Per lui, che ne portó mio riso seco.²³

Ha Botero nem a spirituális szonettjei közé vette volna be e versét, az utolsó tercina egyértelműsítése nélkül a magányos veréb bármely, visszavonultságra és magányra vágó költő dala is lehetne: valaminek vagy valakinek az elvesztése feletti gyász érzése, a magányban örömet lelő lelkiállapot, a madár szomorú dala és a költő sorai közötti párhuzam is ezt hangsúlyozza. A társaságtól félrehúzódó, visszavonult élet (*vita sí 'in disparte*) Leopardi versében is a madár jellemzője (*Tu pensoso in disparte...*), ahogyan az effajta életvitelre való vágyakozás (*vago di solitudine*) Leopardi magányos verebének is természetadta tulajdonsága (*di natura è frutto ogni vostra vaghezza*). Leopardi önvallomásában olvashatjuk, hogy „szülőhelyemen is idegenként, / remeteként töltöm / életem tavaszát (*Quasi romito, e strano / Al mio loco natio, / Passo del viver mio la primavera*). Botero madaráról mondja, hogy „a magányos tetőn / remeteként élsz” (*su solingo tetto, / in guisa di romito, te ne stai*). Bár nem bizonyítható, hogy Botero verse Leopardi számára forrásértékű lett volna, mindenesetre tanulságos, milyen több évszázados toposzból, azonos kifejezésekkel, retorikai alakzatokkal, hangulati elemekkel építette fel a recanati remete felülmúlhatatlan költeményét.

A torinói szerző két részre osztotta spirituális verseit: az első rész 126, a második 43 szonettet tartalmaz gazdag madár-képekkel: hattyú, sas, szarka, pelikán, fecske, és sok más madár a keresztény szimbolikában kapott szerepekben jelenik meg. Egyébként a spirituális verseket megelőző *La Primavera* eposz is – jellegénél fogva – természeti képekben igen gazdag, amire Andrea Gromis bevezető diskurzusa is utal:

²³ Kedves madár, aki a magányos tetőn / remeteként élsz, / panasszal telt dalolásba fogsz, / s nagy élvezetet adsz, ki hallgat téged. // Mennyire fáj, hogy nem tarthatok / veled, akárhová is mégy. / Az ennyire visszavonult élet, mint tudod, / engem folytonosan hozzád kötne. // Hol ezt, hol azt az ütemet követed, / magányra és homályra vágyakozón: / amiben nagyon is hasonlítok hozzád. // Dalod könnyekre fakasztó: / nekem is sírás és gyász tölti meg szívem, / érte, aki magával vitte nevetésem (BOTERO 1609, I/121, 356).

Számos növény, fű, virág, négylábú állat és természetük leírása, mint a mormotái vagy a tarajos sülé igen kifinomult; akár a csalogány, a kanári, a *magányos veréb* és sok más vándormadár énekéé. [Ahogy kifinomultan írja le] a vadászatok, a falusi szórakozásokat, táncokat és mindazt, ami tavasszal megesik mind a természetben, mind pedig az emberek életében (BOTERO 1609, 9; kiemelés: V. É.).

És szinte magunk előtt látjuk a Leopardi-versben leírt tavaszi hangulatot, a vídám, falusi ünnepre készülő ifjakat:

Ez a nap, mely az estébe hajol már,
 az ünnep napja itt a mi falunkban.
 Most a csöndben harangok szava kondul,
 most hosszú puskaropogás gurul szét,
 és a visszhang megdöndül a falun túl.
 Ünneplő viseletben
 a házakból kiárad
 a fiatalság, s már nyüzsög az utca,
 és néz és nézik, csak úgy ver a szívük.
 (LEOPARDI, *Árvamadár* – Rába Gy. ford.)

Leopardi versében a magányos veréb életérzésének ellenpontosításaként leírt hangulati-érzelmi gazdagság és Botero udvari költői spiritualitása között nem csak két évszázad a különbség. Mindazonáltal a magányos verébtől függetlenül Botero verse méltánytalanul kerül el a kutatók figyelmét még akkor is, ha évszázadok óta alkalmazott költői képeivel és kifejezéstárával nem vehette fel a versenyt saját korában sem a *La Primavera* bevezető írásai között egy szonettjével szereplő, 1609 táján éppen torinói korszakát élő Giambattista Marino költői zsenialitásával.

A költészet mellett a 16–17. századi, enciklopédikus, de egyre inkább tematikus jellegű művek üzenetére is érdemes egy pillantást vetni, mert rövid összefoglaló jelleggel definiálták a fogalmakat, az univerzumot és mindazt, ami az emberrel és a művelődéssel kapcsolatos. Francesco Alunno először 1548-ban megjelent *La fabrica del mondó*jának alcíme mindazt elmondja, amiért feltétlenül fellapozandó, hiszen az olasz irodalom nagyjainak reneszánsz kori felidezéséhez és magyarázatához nyújt segítséget: „A világ szerkezete, 10 könyvben, amelyek Dantétól, Petrarcatól, Boccacciótól, Bembótól és más kiváló szerzőktől származó kifejezéseket tartalmaznak, és amelyek révén az írás során, könnyedén és ékesszólóan lehet kifejezni az ember bármely gondolatát.”²⁴ A levegő madarairól szólva nézzük, milyen információkat osztott meg olvasóival a ferrarai grammatikus a veréb kapcsán:

²⁴ Az idézet az 1575-ös kiadás (Venezia, Stamperia al Segno della Luna) címlapján olvasható. Más kiadások némileg módosítva jelezték ugyanezt.

Veréb: lat. parázna madár, hangja a csiripelés, némelyek *celegának* nevezik [a *passer montanus* regionális elnevezése], mindenféle van belőlük. A magányos veréb viszont a rigóhoz hasonlóan jól énekel, ritkán lakott helyeken található, és semmilyen más madárral nem kommunikál, mindig elhagyatott helyeken él, innen vette a mi Petrar-cánk: „Veréb nem volt oly magányos a tetőn, mint én magam” (ALUNNO 1570, 137).

Alunno szótárát olvasva is nyilvánvaló, hogy bár különbséget tettek a házi veréb és az (egyfajta rigóval azonosított) mezei veréb között, a költői fantáziát a magányos, szomorúan daloló madár ragadta meg, nem pedig az emberek közelében élő, csiripelő kismadár.

A Leopardi számára is ismert természetrajzok leírásában szereplő veréb tudományos, ám művelődéstörténeti elemekkel gazdagított leírása a 16–17. század legismertebb szerzőitől származik. Conrad Gessner – először 1551–1558 között kiadott *Historiae animalium*ának köszönhetően – kétségtelenül kora legnépszerűbb zoológusának számított, és nemcsak a természetrajz, de részletes, művelődéstörténeti forrásokot is felhasználó leírásainak és remek képi anyagának köszönhetően ikonológusok és a festők számára is alapvető kútfőnek számított. A *De passere solitarió*ról is részletesen értekezik Arisztotelész és Albertus (és a Zsolt 102) alapján: a rigók egyik fajtájának írja le, aki

sziklákon és tetőkön tartózkodik [...] A feketerigó sötét vagyis nem fekete, nem is fehér, akit magányos verébnak szoktak nevezni. [...] A magányos veréb fekete (sötétbarna), a rigónál kisebb énekesmadár és magányosnak mondják, mert a fajtájából senkivel nem lép kapcsolatba, csak a párzás idején (GESSNER 1555, 584).

Gessner itáliai kollégája, Ulisse Aldrovandi madártana, az *Ornithologiae hoc est de Avibus historiae libri* című műve mellett főleg Georges-Louis Leclerc de Buffon *Histoire naturelle de l’homme*-ja volt nagy hatással Leopardi természetfilozófiájára. Buffonnak a modern ornitológia és a tudományos illusztrációk történetében is úttörő műve – a *Zibaldone* tanúbizonysága szerint – tegyük hozzá, a költőnek a magányos verébről alkotott képét nem befolyásolta, de a Leopardi természet szemléletére jelentős mértékben hatással volt. Feltétlenül említést érdemel még Samuel Bochart is, akinek – először 1663-ban, Londonban megjelent, de Leopardi korában is közzétett – *Hierozoicon*ja részletesen elemzi a veréb (*passer*) bibliai előfordulását is héber és arab forrásokra támaszkodva (BOCHART 1663). Nyilvánvaló tehát, hogy Leopardi zoológiai ismeretei bőven meghaladták mindazt, ami a költői érzékenység és fantázia birodalmához tartozik.

Nem érdektelen talán egy rövid kitekintést tenni a veréb képzőművészeti megjelenítésére, jöllehet a fentiekben a kismadár szinte szimbólummentességével kapcsolatosan elmondottak a művészetekre is érvényesek, így a kismadár meglehetősen ritka ábrázolása is ennek tudható be. A művészek által is előszeretettel fellapozott

ikonológiai értekezésekben a veréb szűkre szabott szimbolikája mindazonáltal mégis nyomon követhető. A reneszánsz és barokk kor emblémáskönyvei és általában az ikonológia jelentik a korszakban azt a művelődési és műfajirányzatot, amely nemcsak vizualizálta a fogalmakat, erkölcsiségeket, spirituális, filozófiai gondolatokat, de jellegénél és forrásanyagánál fogva össze is foglalta mindazt, amiről bármilyen írásos vagy a művészetekben dokumentálható adat fennmaradt és szimbólumértékkel bírt az ókortól kezdődően. Pierio Valeriano, Cesare Ripa és a többi reneszánsz kori szerző jelképmagyarázatait a barokk kor elmés újításokra törekvő szemlélete bővítette. Erre jó példa Filippo Picinelli *Mondo simbolico*-jában a verébtől elkülönített magányos veréb szócikk, amely – a bevett szerzők, Ovidius, Szent Gergely, Justus Lipsius kétszínűsége vonatkozó tanúbizonyságát hozva – szokatlan összegzést nyújt: „Kellemesen és édesen dalol a magányos veréb, de gyíkokkal, kukacokkal, férgekkel és más undorító dolgokkal táplálkozik, ezért amikor azt mondom, »Ha dalom mesterkél, hitvány a csalim«, ez arra vonatkozik, aki jól tanít és jó tanácsot ad, de helytelenül él és tevékenykedik” (PICINELLI 1653, 128). Giulio Cesare Capaccio a 16–17. század fordulóján összefoglalta a *Delle imprese* című értekezésében az ókortól kezdve felsorakoztatott jelképeket, és a keresztény hit veréb-jelképeit is részletesen elemezte. A zsoldármagyarázatokra is utalva hangsúlyozta a veréb/Krisztus mint a megváltott emberi lélek szimbolikáját (CAPACCIO 1592, II/LI, 103r), azt a szimbólumot, amely a veréb talán leghíresebb barokk kori ábrázolásán is főszerepet kapott.

A neves barokk festő, Guercino 1615–16 körül festett alkotásáról, a *Madonna verébbel* címen ismert olajfestményéről van szó, amely Szűz Máriát a gyermek Jézussal ábrázolja.²⁵ Mégsem a sokadik szentképet szemlélheti a néző, hiszen a festő – mintegy magáévá téve az ellenreformációs Paleotti festőknek szóló intelmeit (vö. PALEOTTI 1582, 71–73r.) – bensőséges, családias légkörben, életközeli alakokkal és helyzetben ábrázolja a szent jelenetet. A fiatal anya gyermekével mindennapi látvány, s ezt hangsúlyozza szinte a gyermek játékszerének tűnő, az anya ujján ülő kicsiny veréb, akinek a lábára kötött selyemszalag másik végét a gyermek tartja kezében. A mind az anya, mind a gyermek figyelmét lekötő veréb azonban nem játékszer, nem is díszlet, hanem igazi főszereplővé lép elő: a madár Krisztus mártíromságának és ezzel a megváltott léleknek a jelképe. Jobbára a tengelice²⁶ szerepel a szentképeken ebben a kontextusban, a veréb szerepeltetése – s különösen ilyen pontos ábrázolási móddal – szinte egyedülálló.

²⁵ Guercino e festményén ornitológiai pontossággal ábrázolja a verebet. Egyébiránt Guercino esetében nem ez az egyetlen istenes megjelenítése a madárnak, hiszen több rajza is tanúskodik a veréb (vagy valamely kismadár) szimbolikus ábrázolásáról. Guercino képén szereplő verébbel és a lehetséges interpretációkkal kapcsolatban, összefoglaló jellege és gazdag bibliográfiája okán vö. SORCE 2018.

²⁶ Krisztus passiójának egyik leggyakoribb madárszimbóluma, mivel a fején lévő vérvörös folton túl tövisekkel is táplálkozik. Szimbolikáját részletesen vö. VÍGH 2019, 344–346.



Guercino: *Madonna a gyermek Jézussal (A verebes Madonna)*
Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1616 k.

Giacomo Leopardi 'magányos verébről' alkotott képe esetében tehát több évezredes eszmei-poétikai toposzról kell beszélnünk, amely beépült a költő tudatába. Leopardi esetében a közvetlen előzménynek tekinthető olvasmányélményeit sem lehet figyelmen kívül hagyni, amelyről költőnk részéről filológusi pontossággal a fentiekben idézett szerzők is tanúskodnak. Példaként hozom a *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* című, a régiek mágikus-vallásos tévedéseiről szóló fiatalkori művét, amely alapján – pontosabban az esszé megírásának időpontjáig, 1815-ig olvasott szerzőket tekintve – beazonosítható a birtokában lévő tekintélyes szakirodalom. A filozófiai, vallási és általában eszmetörténeti szempontból vizsgálat tárgyává tett, mindmáig komparatív kutatási témát is nyújtó mű most csak annyiban érdekel bennünket, amennyi a modern kiadásokban az esszéhez csatolt, az idézett szerzők táblázata által nyújtott információkra vonatkozik. Ezek közül is elsősorban azon szerzők ismerete fontos, akiktől a képzeletbeli állatokhoz és lényekhez kapcsolt, tehát zoológiai jellegű információkat idézte.²⁷ Az állatokkal bármilyen célzattal foglalko-

²⁷ A 19 fejezetből 4 (a 15–18. fejezet) tekinthető jelen esetben elsődlegesen forrásértékűnek (*Dei Pigmei e dei Giganti; Dei Centauri, dei Ciclopi, degli Arimaspi, dei Cinocefali; Della Fenice; Della Lince*), jóllehet az idézett szerzők névmutatója teljes egészében irányadó. Csak néhány e szerzők közül,

zó írások bőséges repertóriumának ismeretében okkal feltételezhető, hogy Leopardi zoológiai és ezen belül ornitológiai ismeretei is, az irodalmi-költői példákon túl, széles körű tanulmányozás és elmélkedés eredménye.

Érdemes figyelembe venni még a költő tudatos és átgondolt zoo-világképét dokumentáló írásait is, amelyekből nyilvánvaló, hogy Leopardi különös érdeklődéssel fordult a madarak felé. E művek közül az *Operette morali (Rövid erkölcsi írások)* egyik darabja, az *Elogio degli uccelli (A madarak dicséretéről)* szóló 1824-es kis értekezése az, amely feltétlenül felidézendő e kontextusban még akkor is, ha Leopardi – a költeményében leírt életérzéssel szemben – alapvetően boldognak, sőt az élőlények legboldogabb fajtájának éppen a madarakat tartja: „Természetből fogva a madarak a világ legvidámabb teremtményei. [...] alakjuk és mozgásuk [...] természetes módon felettébb alkalmassá teszi őket az élvezet és az öröm befogadására.”²⁸ A madarakról folytatott filozofikus eszmevuttatása nem emel ki semmilyen fajtát, nem kerül így szóba a veréb valamely fajtája sem, különösen nem a magányban szóló szomorú éneke. Kiolvasható viszont Leopardinak a – minden más teremtménytől a természet által megtagadott – boldogság utáni reménytelen vágya, az, ahogyan *A magányos veréb* soraiban „A többi víg madár a szabad égen / Versengve játszik százfelé kerengve” (LEOPARDI, *A remete rigó* [9–10] – Sík S. ford.). Ezzel igazolja az éneklés és a mozgás örömet és vidámságot gerjesztő mutató ismérvét: „A madarak vidámsága leginkább mozgásukban és külsejükben mutatkozik meg. [...] S ne higgyük, hogy ez hiú, csalóka látszat! Ha vidámak, vagy elégedettek, mindig énekelnek...” (LEOPARDI 1998, 139). S ne feledjük azt sem, hogy a magányos veréb társtalansága mozdulatlansággal párosul, s ennek a költeményben pontosított „non voli” – nem repülsz – kitételnek a hangsúlyozása is a madár természetadta tulajdonságára vonatkozik, azaz természettől eredően öröme képtelen a magányos veréb, s maga a költő is ezért osztozhatott sorsában. Ugyanakkor *A madarak dicséretéről* szóló esszé záró sorai is kapcsolatba hozhatók a költő versben leírt vagy a sorok közt megbúvó életérzésével: „úgy vágyom én is arra, hogy ha csak egy kis időre is, madárrá változzam és élvezzem életük minden boldogságát és örömét” (LEOPARDI 1998, 144).

Mindazonáltal nem lévén olyan feljegyzése, levele, hivatkozása Leopardinak, amely egyértelműen igazolná *A magányos veréb* (Il passero solitario) születési körülményeit, és az eddigi kutatások is a legtöbb esetben csak feltételezésekkel operáltak, valószínűnek tartom, hogy a költő széles körű műveltsége és olvasmányai természetes eszmei háttérrel képezték, ám egy pillanatnyi hangulat, az égen-földön

akiknél a zooleírások gyakoriak (Hérodotosz, Lukianosz, Solinus, Pomponius Mela, Hórapollón, Artemidórosz, Tacitus), vagy egyenesen – mint Plinius és Ailianosz az ókoriak, Aldrovandi, Gesner és Bochart, Buffon a modernek esetében – az állatértelmezések dominálnak. A manapság is gyakori kiadások mellett az általam felhasznált változat: LEOPARDI 1846.

²⁸ A magyar kiadásból idézek: LEOPARDI 1998, 139.

érezhető kikelet metonimikus képe („körös-körül a tavasz / ragyog a levegőben, s örvendenek a mezők”) és saját borús lelkiállapota közötti ellentét érzete minden tudatos előkészület nélkül indították *A magányos veréb* megírására. Az is kétségtelen, hogy a pesszimista életszemlélettel megtámogatott pillanatnyi (sőt Leopardi esetében akár hosszan tartó) melankolikus hangulat, és a *labor limae* között eltelt szintén nem pontosítható, de vélhetően hosszú éveket felölelő időtartam – a Biblia alapvető háttere mellett – az irodalmi előzmények tudatos rögzítését is lehetővé tette. Akár párhuzamot is vonhatunk *A madarak dicséretében* olvasható bevezető sorok és *A magányos veréb* születési körülményei között, amikor (az esszében magányos filozófusként aposztrofált Ameliosz) „lassanként átadta magát a madarak elbűvölő énekének, és abbahagyva az olvasást, gondolkodni kezdett felőlük. Végül tollat ragadott, és még ott helyben lejegyezte a következőket” (LEOPARDI 1998, 139). Az olasz irodalomtörténet és Leopardi egyik legnépszerűbb költeménye²⁹ mindenesetre nemcsak a fentiekben röviden vázolt irodalmi előképek ismeretében olvasandó: láncszem, a későbbi költői megfogalmazások értelmezéséhez is. A Pascoli *Myricaéjének* 1897-es kiadásában szereplő, azonos című, nyugtalan világképét tükröző verse Eugenio Montale *magányos veréb* értelmezésében³⁰ is szerepet kap Leopardival való összevetésben. A *magányos veréb*/madár/madárka/rigó tovább dalol szomorú hangján a 20. századi irodalomban is, s olvasók és kutatók tovább elmélkedhetnek a források és a recepciótörténet kimeríthetetlennek tűnő anyagára is támaszkodva...

Bibliográfia

- ALBERTUS MAGNUS (1651), *De animalibus, Opere*, VI, Lugduni.
 ALUNNO, Francesco (1570), *La fabbrica del mondo*, Venezia, Jacopo Sansovino il Giovine.
 AQUILECCHIA, Giovanni (1978), *Il Passero solitario di Leopardi e un sonetto del Molza*, *Italian Studies* 33, 77–82.
 BARTHOLOMAEUS ANGLICUS (1601), *De rerum proprietatibus, De genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum proprietatibus libri XVIII*, apud Wolfgangum Richterum, Francuforti.
 BATAILLON, Marcel (1963), „Sicut passer solitarius’: sur un thème de Leopardi, in *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, Società Editrice Internazionale, 535–540.
 BEMBO, Pietro (1548), *Rime*, Venezia, Giolito.

²⁹ Most nem feladatomban *A magányos veréb*nek szentelt rendkívül gazdag szakirodalom részletezése. Csak néhány régebbi, de mindmáig megkerülhetetlen elemzést jelzek, amelyeket jelen tanulmány megírásakor ismételtelen fellapoztam: BATAILLON 1963; GETTO 1966; CORTI 2001; RICCIARDI 1988; POZZI 1996.

³⁰ Eredendően a *Corriere d’Informazione*, 1949. november 29–30. számában *In regola il passaporto del «Passero solitario»* címmel megjelenő írás ide vonatkozó részét lásd MONTALE 1996, 869–870.

- BOCHART, Samuel (1663), *Hierozoicon sive bipartiti operis de animalibus Sacrae Scripturae*, London, Thomas Roycroft.
- BOTERO, Giovanni (1609), *La Primavera, Rime spirituali*, Torino.
- BRUNO, Giordano (1585), *Degli eroici furori*, I, 4, in G. Bruno, *Opere italiane*. Ristampa anastatica delle cinquecentine, IV, a cura di Eugenio CANONE, Firenze, Olschki, 1999. http://prin.iliesi.cnr.it/testi/Bruno_Eroici_Furori_1585_1.pdf#page=83 (Letöltve 2020. augusztus 7.)
- BRUNO, Giordano (2002/1), De l'infinito, in *Opere italiane*, testi critici e nota filologica di Giovanni AQUILECCHIA, introduzione e coordinamento di Nuccio ORDINE, Torino, UTET, I.
- BRUNO, Giordano (2002/2), Degli eroici furori, in *Opere italiane*, testi critici e nota filologica di Giovanni AQUILECCHIA, introduzione e coordinamento di Nuccio ORDINE, Torino, UTET, II.
- CANONE, Eugenio (2018), *Il Pàssar solitario (Eroici furori, I, 4)*, Lettura di Eugenio Canone, Roma, ILIESI-CNR. http://www.iliesi.cnr.it/AGB/schede.php?id=s_1&tx=503&tp=6#edn_9 (Letöltve 2020. augusztus 7.)
- CAPACCIO, Giulio Cesare (1592), *Delle imprese*, Napoli, Carlino & Pace.
- CORTI, Maria (2001), *Passero solitario in Arcadia*, in *Nuovi metodi e fantasmi*, Nuova edizione, Milano, Feltrinelli, 535–540.
- FOLIETO, Hugo de (2018), De avibus, in *Bestiari tardoantichi e medievali*, a cura di Francesco ZAMBON, Giunti–Bompiani, Firenze–Milano.
- FRANCO, Niccolò (1790), *Priapea, sonetti lussuriosi-satirici di Niccolò Franco*, in *Il Vendemmiatore, poemetto in ottava rima di Luigi Tansillo, e la Priapea, sonetti lussuriosi-satirici di Niccolò Franco, a Pe-King, regnante Kien-Long, nel XVIII. secolo*. Parigi, J. C. Molini. <https://it.wikisource.org/wiki/Priapea/XCVIII> (Letöltve 2020. augusztus 10.)
- GAMBARA, Veronica (1918), *Rime inedite del Cinquecento*, a cura di Lodovico FRATI, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua.
- GESSNER, Conrad (1555), *Historiae animalium liber III, De avibus*, Zurich, Christopher Froschauer.
- GETTO, Giovanni (1964), D'in su la vetta della torre antica, *Lettere Italiane* 16/2 (Aprile–Giugno 1964), 154–163.
- GETTO, Giovanni (1966), *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi.
- GETTO, Giovanni (1967), *Studio sul „Morgante”*, Firenze Olschki.
- HRABANUS MAURUS (1844–1855), *Allegoriae in Sacram Scripturam*, in *Patrologia latina*, ed. Jacques-Paul MIGNÉ, Garnier, Parisii, Patrologia Latina, vol. 112 coll. 904B.
- ISIDORUS (2004), Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a cura di Angelo VALASTRO CANALE, Torino, UTET, I–II.
- LACROIX, Jean (1998), L'animation animale du Morgante maggiore (essai sur le bestiaire de Luigi Pulci), in *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille*, éd. Marie-Françoise PIÉJUS, Nanterre, Université Paris X, 129–146.
- LEOPARDI, Giacomo (1846), *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, Firenze, Felice Le Monnier.

- LEOPARDI, Giacomo (1998), A madarak dicsérete, in *Rövid erkölcsi írások*, szerk. ÖRDÖGH Éva, a fordításban közreműködtek MÁTYUS Norbert, DÁVID Kinga, Budapest, Eötvös József Kiadó.
- LUPI, Walter (2003), Il passero e il serpente. Materiali per tre sonetti bruniani, in *Pensiero e immagini. Tradizione e innovazione nelle opere di Bruno e Campanella*, a cura di Anna CERBO, II, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 87–98.
- MOLZA, Francesco Maria (1808), *Poesie di Francesco Maria Molza* colla vita dell'autore scritta da Pierantonio Serassi, Torino.
- MONTALE, Eugenio (1996), *Il secondo mestiere. Prose 1920–1979*, a cura di Giorgio ZAMPA, Milano, Mondadori.
- ORVIETO, Paolo (1978), *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno.
- PALEOTTI, Gabriele (1582), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, Benacci.
- PETRARCA-LEOPARDI (1979), Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Introduzione di Ugo Foscolo, Note di Giacomo Leopardi, a cura di Ugo DOTTI, Milano, Feltrinelli.
- PICINELLI, Filippo (1653), *Mondo simbolico*, Milano, Per lo stampatore Archiepiscopale.
- POZZI, Giovanni (1996), Passeri solitari sul Carmelo, in *Alternatim*, Milano, Adelphi, 45–72.
- RATTI, Maria Pia (1990), „Avaler la tradition”: sul bestiario del Morgante, *Lettere italiane*, 42, 1990, 264–275. Online forrás: www.jstor.org/stable/26264661 (Utolsó letöltés: 2020. augusztus 8.)
- RICCIARDI, Mario (1988), Progetto e poesia nel „Passero solitario”, *Lettere Italiane* Vol. 40, 48–72.
- SASSO Panfilo (1500), *Opera del preclarissimo poeta miser Phamfilo Sasso modenese*, Sonetti CCCCVII, capituli XXXVIII, ecloghe V, Brescia, Misinta.
- SHULTERS, John Raymond (1920), *Luigi Pulci and the Animal Kingdom*, Baltimore, Furst.
- SMITH, Paul J. (2018), Passer solitarius: Tribulations of a Lonely Bird in Poetry and Natural History, from Petrarch to Buffon, in *Spaces, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures*, Ed. Karl A. E. ENENKEL, Christine GÖTTLER, 531–560.
- SORCE, Francesco (2018), La Madonna del passero di Guercino. Problemi di esegesi visiva e simbolismo degli uccelli, *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, n. 18, 85–117.
- VÍGH Éva (2018), *Állatszimbolika a középkor és újkori Itália irodalmában*, Szeged, Lazi.
- VÍGH Éva (szerk.) (2019), *Állatszimbólumtár*, Budapest, Balassi.



Az átváltozás terei. Pilinszky és Rilke

A Pilinszky-életmű csúcsteljesítményeként értékelt *Apokrif* intertextuális rétegzettségének eddig is kiemelt figyelmet szentelt az irodalomtudományi kutatás a vers bibliai utalásrendszerét és a Szabó Lőrinc-i, József Attila-i költészeti hagyományhoz való kapcsolatát egyaránt feltárva. Itt és most számunkra a centrális kérdés az, miként érhetők tetten Rilke¹ poétikájának és poézisének nyomai az *Apokrif*ben.

Az 1952-ben született *Apokrif* szövegéből éppúgy, mint a vers íródása után huszonnyolc évvel későbbi önkomentárból² egyértelműen kiolvasható a költői nyelvi sémák lebontására, a nyelvi jel megújítására irányuló intenció. Az alkotói visszaemlékezés kifejezése, az „egy csecsemő szemével” való látás az analitikus megismerés előtti állapotra utal, a dolgok non-reflexív érzékelésére. Ez a tudati közvetítést megelőző appercepció Rilke alkotáslélektani fejtegetéseinek is tárgya. Míg Pilinszky legtöbbször a gyermek, Rilke az állat alakjához fordul. Egy 1926. február 26-i levélben írja, hogy az állat előnye a „tudatosság” alacsonyabb foka: „az állat a *világban van*; mi *előtte* állunk, annak a sajátos fordulatnak és fokozódásnak következtében, amelyet öntudatunk elszenvedett. [...] Az állat [...] maga előtt és maga fölött tudhatja azt a leírhatatlanul nyitott szabadságot, amelynek egyenértékű (fölöttébb ideiglenes) megfelelőjét az ember csak a szerelem első pillanataiban éli át, amikor a másokban, szerelmesében, saját világát pillantja meg – vagy az Istenhez történő felemelkedés pillanataiban” (RILKE 2014, 2333, kiemelés az eredetiben). Rilke itt egy a dolgokhoz tisztán viszonyuló, non-reflexív tudat eszméjét alkotja meg magának, amit a szubjektum és objektum szétválaszthatat-

¹ Az olvasó és esszéíró Pilinszky kánonjának szereplői között Rilke példaképként kap központi helyet az életműben: sokszor hivatkozott az osztrák költőre, és gondolkodásában folyamatosan, végig jelen volt.

² „...sokáig írtam, s rettenetesen kellett küzdenem azért, hogy közben mindent újra és újra elfelejtsek, mert a világirodalom ismerete elronthatja az embert, olyan verseket kezd írni, mintha azok műfordítások volnának. Küzdenem kellett azért, hogy először lássak rá a dolgokra: egy csecsemő szemével” (PILINSZKY 2002, 77–78).

lansága jellemez, így naiv, totális látást tesz lehetővé. Ebben a világérzékelésben – amelyet a kései Rilke a *Nyitott Lét* (*Das Offene*) fogalmával nevez meg – a létezés ténye a dologban magában, s nem a dolog képzetében van: „[a]z állat ott van, ahol néz, és a nézése nem tükrözi őt vissza és a dolgot sem tükrözi vissza, hanem önmagára nyitja” (BLANCHOT 2005, 107). Ennek ellenkezője Pilinszky szavaival a „tükör-élet”, amikor a tudati absztrakció révén „úgy tárgyiasítjuk a világot, ahogy az elfáradt szerelem tárgyiasítja a szexualitásban a másikat” (PILINSZKY 2001, 85). A tudásban lévő hiány modern emberi felfedezésének következtében mind Rilke, mind Pilinszky átalakítja a dolgok megragadásának módszerét: a tudás mögé kerülés módját a primer kifejezésben látják megvalósíthatónak, írásmódjuk a jel elsőbbségére alapozódik, náluk a hangalak lényegében megelőzi a jelentést.

Az *Apokrif* kezdősora („Mert elhagyatnak akkor mindenek”) szemantikailag jóformán üres, azonban hangalaki szervezettsége magas fokú. A második versszakban az egymás mellett álló szavak fonikus összecsengései („levegőben menekvő”) hozzájárulnak a dereferencializáláshoz: a szó mint hangalak és jelentés egysége helyett a hangot teszik a versbeli megnyilatkozás alapjává. Ez a szemantika helyett a forma oldalára helyezett nagyobb fokú rendezettség *Az ábitat könyvének* Rilkéjét is jellemzi. *A szerzetesi élet könyvének* *Ich liebe dich, du sanftestes Gesetz* kezdetű verse például szemantikai oldalon nem tesz egyebet, mint meglehetősen hermetikus nyelven színre viszi két szubjektum egymást feltételező viszonyát, utal egy köztük körkörösén zajló tevékenységre, melyet a szöveg beteljesedésként („Vollendung”) nevez meg, és amelynek elvégzéséhez a szöveg végére a versbeszélő alanyiság is jártasságot szerez, a nyelv fonikus funkcióját viszont maximálisan kihasználja. Bár az eufonikus hatások mindvégig jellemzik a verset, a másik kettőtől formailag is elkülönülő utolsó versszakban érik el kidolgozottságuk tetőfokát: „Lass deine Hand am Hang der Himmel ruhn / und dulde stumm, was wir dir dunkle tun.” Az utolsó sorban a „főbb rímek és asszonáncok [...] olyan szótagokkal kapcsolódnak egymáshoz, melyek maguk is asszonánsak [...] vagy alliterálóak” (DE MAN 2006, 44), tehát a beteljesedés maga a vers, annak szövegvégi akusztikus sikerültsége.

A szó kontextuális függőségének megszüntetésére mindkét költő a hangot használja fel eszközüül, mert a hang az egyetlen nyelvi elem, amely tökéletesen immanens. Az új világ megteremtésére utaló „külön kerülés” az *Apokrif*-ban kiegészül a „kutyaólak csöndjével”, így a világteremtés pilinszkys értelme a csönd világának létre hozása lesz, amely lényegében az artikulációt megelőző nullpont (vö. SZITÁR 2006, 320). A csönd mint a művészi jel- és jelentésalkotás egyedüli adekvát kezdőpontja kerül elő Rilke *A szerzetesi élet könyvének* egyik, Nemes Nagy Ágnes által magyarra fordított versében (*Mein Leben ist nicht diese steile Stunde... / Az életem nem a meredék óra...*) is. A vers második egységében a lírai beszélő magát „csöndként”, „sötét hangközként” határozza meg, mint a hangzásában virtuóz szöveg születésének helyét és feltételét: „A csönd vagyok, két hang közé bemetsz-

ve, / melyek csak lassan hangolódnak egybe: / mivel a hang Halál magasba csap – // De a sötét hangközben elrezege / megbékélnek. / S az ének szép marad.” A német eredetiben is egymás mellett álló, összecsendő Ton ’hang’ és Tod ’halál’ alakzata a magyar szövegben is megtestésíti a „sötét hangközt”, amely „egyszerre választja szét és egyesíti a két szót”, és hirdeti, „hogy az eufónia segítségével még a halálon is győzedelmeskedni lehet” (DE MAN 2006, 45).

Az ötödik sor *madárhad* lexémája előfordulása révén különlegesnek számít a Pilinszky-életműben. Pilinszky bár köztudottan gyakran él a szavak ismétlésével, e szóalak csak ebben a versében szerepel, *A képek könyve Fortschritt* című, Nemes Nagy által *Továbbként* magyarra átültetett versében viszont megtaláljuk („rajzó elmém, mint fölcsapó madár-had, / a tölgyfalombból szeles égre szállhat”). A szó Nemes Nagy más verseiben sem olvasható, s az eredeti német nyelvű szövegben is csak *Vögeln* ’madarak’ szerepel, így lehetséges pretextusként a fordítást jelölhetjük meg. Hogy Pilinszky ismerhette a szöveget, egyaránt teszi megalapozottá Nemes Nagy Ágnessel való barátsága és a tény, hogy Nemes Nagy az 1940-es évek elején éppen a *Képek könyvének* szövegeivel kezdte meg fordítói munkáját, és a korábnál is nagyobb intenzitással fordult felé az 1949 és 1955 közötti kényszerű hallgatás ideje alatt, a *Továbbot* pedig felvette az 1957-es *Százazvillámba*. Miként Pilinszky költői életműve abban is egyedülálló a magyar irodalomtörténetben, hogy a különböző irodalmi hatások egymástól nehezen elhatárolható szintézisben jelennek meg benne, sem az a tény, hogy a „levegőben menekvő madárhad” az apokaliptikus víziók egyik ismert toposza, sem az a nézet, amely a *madár* motívumban József Attila-hatást tételez (HORVÁTH 2008, 96–97), nem zárhatja ki e lexéma összekapcsoltságát a Nemes Nagy által közvetített Rilke-verssel. A madárhadként felszálló elme, majd a tavak időtlen mélyébe zuhanó szív³ szinekdochés trópusai a lírai beszélő „Nevezhetetlennel” meglelt kapcsolatát vizszik tovább, amely a Rilke-líra jellemző szava. A versben arra az egész életművet végigkísérő koncepcióra való ráatalálásra utalhat, amely annak a világ- és öntapasztalás és a nyelvi kreáció irányában egyaránt felvett sajátos pozíciónak feleltethető meg, amelynek közege a nyelvbe helyeződik.

A költői nyelv szférájába való belépés feltétele a megfelelő figyelő pozíció kialakítása, ami Rilkénél rodini eredetű. E poétikai alaptémát az *Apokrif* első versszakának vége két hasonlat révén aktivizálja, amikor is a felkelő nap a pupilla és a figyelő vadállat hasonlítottja lesz: „És látni fogjuk a kelő napot, / mint tébolyult pupilla néma és / mint figyelő vadállat, oly nyugodt.” A figyelő vadállat

³Mély és magas, zuhanás és emelkedés totalizálása egyike a rilkei költészet alaptrópusainak, Pilinszky-nél pedig a *Trapéz és korlát* verseiben, leginkább rilkei módon az *Éjféλι fürdés*ben érhető tetten, amely a hal és a madár motívumai révén is intertextuális párbeszédbe lép Rilke fentebb elemzett versével.

témája és a „pupilla néma” szintagmája megidézi *A pârduc*⁴ Szabó Lörinc általi fordítását. Bár korántsem zárjuk ki az eredeti német nyelvû szöveg Pilinszky általi ismeretét, feltételezzük, hogy a vers a költõ emlékezetében Szabó Lörinc fordításában élt. Jóllehet a Pilinszky-vers *néma* lexémája állítmányi szerepû, a Rilke-fordítás *néma* szava minõségjelzõi bővítmény, a szókapcsolatot sorvégi szerepeltetése hangsúlyossá teszi. Másfelõl a Szabó Lörinc-i fordítás második sorának kifejezése („semmit se lát”) szókincs- és szerkezetbeli egyezést mutat Pilinszky rilkei eredetû alkotásfilozófiai kijelentésével: „addig kell írni valamit, amíg semmit se látunk belõle” (PILINSZKY 1994, 240). Nem elképzelhetetlen, hogy e téma pilinszkys megfogalmazásának eredetét épp e versben jelölhetjük ki, Pilinszky ugyanis általában emlékezetbõl idéz, pontatlanul, gyakran több szöveget kontaminál.

A pârduc a legelső lírai mű, amelyben Rilke – rodini mintát követve – megvalósította a *Kunst-Ding* eszményét. Az *Új versek* kötet minden verse zárt és teljes téralakzatként működik: a tárgy saját teret és létet kap a versben; ez az átváltozás (*Verwandlung*) (vö. PÓR 1997). *A pârduc* alakzata magát a külsõ, tapasztalati világtól függetlenedett *Kunst-Dinget* mutatja fel. Az első versszak a figyelem tulajdonságával felruházott, de a ketrechrácsokon túl semmit se látó állat térbeli képét tárja az olvasó elé. A harmadik versszakban viszont megtörténik a térnek az idõ kategóriájával való átírása – ezt jelzi a *néha* idõhatározó, valamint a szakasz *beszökik, átvillan, megszünik* pillanat-jelentésû állítmányai. A pillantás („Csak néha fut fel a pupilla néma / függõnye. Ekkor egy kép beszökik, / átvillan a feszült tagokon és a / szívbe ér – és ott megszünik”) a látvány belsõvé transzformálásának eszköze: a szívbe érõ kép megszünése a külsõ tér belsõvé alakítása, a látható láthatatlanba való átfordítása. A térben az állat ugyanis látható, a ketrectér foglya. Az idõ azonban nem a világ megérthetõ elemei közé tartozik, a transzcendenshez kötött, így az állat a láthatatlanban nyer létet. Az eredeti német nyelvû szöveg ugyanannak a szónak, a *seinnak* két hominim verziójával kezdõdik és végzõdik: az elsõ („Sein”) a birtokos névmás ’övé’, az utolsó („sein”) pedig a létige, így a vers nyelvi tere válik az állatra záruló saját létterré.⁵ Mivel a pupilla „függõnyét” némaság jellemzi, az új jel- és jelentésteremtés itt is a csöndben, a csönd által történik.

⁴Pilinszky e Rilke-vershez fûzõdõ pozitív viszonya olvasható ki egyik párizsi útjáról tett beszámolójából, melyben Rilke neve épp a versek tárgyát szemlélõ költõ kontextusában kerül elõ: „A Jardin de Plantes-ban [...] sétálgatok. Valamikor Rilke üldögélt, merengett itten, ugyanezek alatt a fák alatt, ugyanezek a pázsitokon sétáltatva pillantását. Itt leste meg a Pârducot és a Flamingókat: e csodálatos verseknek itt a fogantatási helye” (PILINSZKY 1999, 674).

⁵Versinterpretációjában Pór is kitér az ismétléses szerkezet jelentõségére, de értelmezése eltér a fentitõl. Lásd PÓR 1997, 74.

A második versszak az átfordulás helye. Az állat koncentrált, egy pont körüli monoton mozgását írja le, méghozzá a teljes versszöveg mértani középpontját alkotó két sorban. Ehhez a szöveg az „ájúlt, nagy akarat” jelentést rendeli, így a mozgás értelmét a kontempláció irányába mozdítja el. A körkörös mozgás már *Az ábitat könyvének* is jellemző motívuma. Az alkotói koncentráció alakzataként olvasható a Nemes Nagy által fordított *Szélesedő kört száll be a létem* kezdetű versben. A transzcendens körül keringő lét („Istent körözöm körül ősfalu tornyom”) a mozgás kiküzdött eredményként („utolsó kört el tán el nem is érem, / de megpróbálok azért”) szöveggé alakul: a vers utolsó szava „ének” („Gesang”). A művészet monoton körszerű mozgásként való megragadása Pilinszky értekező prózájának⁶ és verseinek egyaránt meghatározó poétikai témája. Az *Apokrif* írására alkotott metafora a költői nyelv szférájában való maradást a diszkosszal való forgómozgás képével teszi szemléletessé. Magában a versben a pupilla jelzője „tébolyult”, mely szó etimológiája révén a bolygó szemantikai jegyét, a mozgást valósítja meg. Ez egyenletesen halad együtt a versben megjelenő alanyiség mozgásával, a vers lényegében egy nap körforgását leíró lírai mikrocselkményével, így a versszöveg kiépülésével.

A jelteremtés tehát mindkét versben a monoton koncentrált mozgáshoz, a hangtalanság állapotához, és hangsúlyosan a látás percepciós módjához kötött. *A párdúcban* a nyitósortól kezdve az állat szeme irányítja a világ befogadását, ami az *Apokrifban* a pályáját járó Nap-szem metaforikus átvitel révén valósul meg. Ennek okát abban lelhetjük fel, hogy a vizuális megértésmód közvetlensége révén kizárja a tudat (nyelvileg megelőzött) megértésmódját. Az első versszak sorai a Rilke-versben a teret, a látványt mindössze a rács képzetével jelenítik meg: a szó mind az első, a harmadik és a negyedik sorban szerepel, és a sorok szemantikai értelme nem több, mint a rácsok jelenlétének nyomatékosítása. A második sor, amelyikben a szó nincs jelen, pusztán a nem-látás tényét írja le. A sorok voltaképp a rácsok analogonjaiként működnek. A látvány jelszerűsége az *Apokrif* is felhívja a figyelmet az „És látni fogjuk a kelő napot” sossal: a szöveg terében előrehaladva ugyanis valóban láthatóvá válik a „Feljött” „nap” az ég vörös hátterén sötét vonalakkal kirajzolódó fák képével (Vesszőnyi fák sötéten / a haragos ég infravörösében”) együtt. Figyelemre méltó, ahogy a képszerűséget segítő nominális szerkesztésmód kiegészül a vizuális-térbeli észlelést irányító verssorhatárral: az első sor a sötét fákat mint előteret, a második az eget mint hátteret rajzolja meg.

Ahogy a rácsok képe *A párdúcban*, úgy az *Apokrif* képei is belsővé alakulnak a „húnyt pillák alatt”. A pillanat időkategóriája Pilinszky poétikájában a jelenlét

⁶ Vö. „Kedvenc gondolatom, hogy a művészet engagement immobile, mozdulatlan elkötelezettség [...]. Olyan mozgás, cselekvés, mely leginkább a csillagok helycseréjére emlékeztet. Vagyis egyszerre mozgás és mozdulatlanság” (PILINSZKY 1999, 759).

megtapasztalásának lehetősége, amikor „az egzisztencia csak és kizárólag önmagát jelenti” (SCHEIN 1998, 181). A pillantásban tehát megtörténhet dolog és jel konvencionális kapcsolatának szétszakítása, magának a dolognak a jellé válása. A nyelvi újrendezés tárgyát a „vonulás” és a „fák” alkotják, a folyamat lezárulását pedig a lírai énben megidéződő paradicsomi fák hangadása jelzi („Valamikor a paradicsom állt itt. / Félálomban újuló fájdalom: / hallani óriási fáit!”). A hangadó fát az első részben a lírai alannyal teszi analóggá a szöveg, akinek monológjában így a paradicsomi fákéval rokon hangadást kell feltételeznünk. A lírai én e 12 soros önálló költeményként (vö. TVERDOTA 2008, 56) ható monológia, melyre a „vonulás” visszautal, az egzisztenciális tapasztalat kifejezésére tudati absztrakcióval létrehozott jelek érvénytelenségét állítja. Az élményt, a tapasztalatot egyedül a költői szó, „a létezés elsődleges nyelve” képes jelenvalóvá tenni, amely a tartalom szintjén az édenkerti *fa* toposzához kapcsoltnak jelenik meg az *Apokrif*-ban. A *fa* Rilkénél is számos versben működik a költői jeltermelés, a nyelvváltás, az átváltoztatás alakzataként. A *Képek könyvének* bejárató szövege (*Eingang*) például erős rokonságot mutat az *Apokrif* háttérre rajzolódó fának képével. Garai Gábor tolmácsolásában: „fekete fát emel képzeleted: / magában áll és háttere az ég”. A szó szerinti fordításban a szövegek közti kapcsoltság a fák vonalkaszerű alakjában is megképződik, és a módban, ahogy a költői világteremtés a szem tevékenységéhez kötötten a látványt nyíltan verbális jelszerűségében mutatja fel: „Szemeiddel [...] / egész lassan felemelsz egy fekete fát / és az ég elé állítod: vékonyan, egymagában.” A Rilke-vers aztán ki is mondja: „világot alkottál. És óriás, / akár a szó, amely a csöndben érett.” Paul de Man híres tanulmánya óta ismeretes, hogy Rilke metaforaképzéshez választott tárgyai olyan tárgyak, melyek külső struktúrájuk révén hozzák működésbe és irányítják „a verset artikuláló figurális játék egészét” (DE MAN 2006, 50). Meglátásom szerint Rilke és Pilinszky is azért teszik meg a fát a költői jeltermelés metaforájának, mert külső alaki struktúrája (tükrörszimmetrikus, vertikális síkban, látható és láthatatlan térben „mozdulatlan elköteleződéssel” jelen lévő entitás) azonos a jelek megfordításának, a kiazmus nyelvi alakzatának struktúrájával. A megfordítás Rilke egész életművének meghatározó nyelvi stratégiája, és Pilinszky versnyelvétől sem idegen alakzat. Kiasztikus helycserével jön létre például a *Senkiföldjén* bolygó-szem metaforája, az *Apokrif* embert néző pupilla-Nap alakja, az *Ónarckép 1944-ből* sírástengelye a „fű” léttereként. Pilinszky szerkezeti cserén alapuló alakzatok iránti fogékonysága mutatkozik meg egy a nagynénje verbális defektusára reflektáló nyilatkozatában: a nagynéni arra a kérdésre, hogy miért nem szereti a fákat, azt válaszolja: „Azért, mert mindig szelet kavár” (PILINSZKY 1994, 41). A mondat példázza azt a létszerű, tudáson túli világmegértést, melyet Pilinszky nyelvi ideálként alkotott újjá magának.

A *fa* ellentétes pólusai révén zárt totalitást alkot, alakjában megtestesül az egység, melyet Rilke és Pilinszky is tudáson túli térként, pontosabban a „mindenség”

ideális tudásának tereként gondolt el. Konceptiójuk közös előzményként Nicolaus Cusanus ismeretelméleti tételeit érdemes ide idéznünk.⁷ Cusanus gondolkodásában központi szerepet kap a *coincidentia oppositorum*, az ellentétek összebékítésének problémája (Eco 2002, 273). Nézete szerint „a legnagyobb minden ellentétet megelőz, mert mindent átfog és magába foglal” (CUSANUS 1999, 9). Az abszolút legnagyobb Cusanus szerint „az Egynek felel meg” (uo.), az egységnek, amely maga a létezés. „Az egybefoglaló létező, magasabb fokon, magába foglalja azokat a nála alacsonyabb rendű létezőket, amelyek az egybefoglaló létező összetömörült kibontásai. [...] Tehát [...] minden létező az összetömörült minden-ség.”⁸ A legnagyobb létezőt pedig, „mivel maga a végtelen igazság; nem érhetjük el másként, mint megragadhatatlan módon” (CUSANUS 1999, 13), csakis a *tudós tudatlanság* helyzetéből. Ezért Rilke és Pilinszky költői koncepciójában a költői nyelvnek a gondolat e tudáson túli terét kell aktivizálnia.

A fák hangadása az *Apokrif*-ban a féltálm állapotához és a fájdalom érzéséhez kötött. Az álom szerkezete a költői szóval analóg, benne „minden együtt és egyben van még. Kint és bent, ember és táj, anyag és forma, érzék és szellem. [...] maga a tiltott paradicsom helye” (PILINSZKY 2001, 51–52). A paradicsomi fa kanonizált jelentése, a tudás helyett az emberi tapasztalat fájává lesz, jelezve, hogy a tudás eszközeivel nem jöhet létre autentikus világmegértés.

Az új megértésmód hiányállapotot feltételez. *A párdúc* és az *Apokrif* intertextuális kapcsoltsága az ábrázolt szubjektumok e hiányt jelölő attribútumain keresztül is megképződik: a figyelem, a pillantás és a lépkedés tulajdonságain túl különösen jelentős megfosztottságuk. A Rilke-vers párduca rab, és „semmit se lát”, az *Apokrif* lépkedő szubjektuma a Pilinszky-líra tipikus alakját, a fegyencet idézi meg: „botja”, „rabruhája”, „árnyéka” van, de ezen túl „semmije” sincs. Az alakok hiányokkal való jellemzése eredményezi azt a hiánystruktúrát, ami szükséges a saját jel létrehozásához. A kategorikus tulajdonságok a versek szövegterének kiépülésével megfordulnak, hogy olyan létezőt teremthessenek, „mely zárt totalitás is egyben” (DE MAN 2006, 51–52). *A párdúc*-ban a saját terétől, mozgásától, látásától megfosztott ragadozó jele fordul át a rilkei „láthatatlan” terébe, a kizárólag önmagában létező és önmagát jelentő műalkotás-tárggyá, *A párdúc* versalakzatává. Az *Apokrif*-ban a „Nincs semmije” értelmezhető a saját létnélküliség reprezentációjaként, amit megerősít az alak határozatlan névelővel ellátott általános megnevezése („egy ember”). Ugyanakkor a szöveg a pusztulással szemközt induló, tehát a halállal szembenező helyzetet is társítja az alakhoz, vagyis heideggeri értelemben a halált, mint „leg-sajátabb létét önmaga által és önmagától vállalja” (HEIDEGGER 2007, 306). A „je-

⁷ Pilinszky világnézeti gondolkodásának cusanusi előzményeire Szitár Katalin hívja fel a figyelmet, lásd SZITÁR 2006, 312–313. A Rilke-líra cusanusi kapcsoltságáról pedig Norbert Westhof (WESTHOF 2010, 97–108) írt gondolatébresztő tanulmányt.

⁸ Santinellót idézi Eco (Eco 2002, 275).

lenvalólét legsajátabb lehetőségeként” értett halál gondolatának szellemi hátterét közismerten Rilke életműve adja. Ezt a felismerést a *saját halál* fogalmáról elmélkedő Pilinszky maga is artikulálja: „Rilke, majd Rilke nyomán Heidegger mély és legalábbis újszerű megfogalmazását adták az egyéni halál jelentésének. Mert más »a halál« és más az én »saját halál«-om” (PILINSZKY 1999, 508). Rilke a halált nem kívülről és váratlanul érkező, az életet lezáró eseményként fogja fel, hanem a lét immanens részének tekinti, ugyanakkor „ez az immanencia [...] nem adott, meg kell valósítani” (BLANCHOT 2005, 101). Rilke alakzataival kifejezve a halál az egyénben „zölden, méze-fosztva/gyümölcsként függ [...], éretlenül”, a „saját halál” az egyén „létében érik” (Nemes Nagy Ágnes fordításai). Az ember saját módján és idejében megtörtént halála áll itt szemben a személytelen halállal. E témát Rilkénél és Pilinszkyénél is alapvetően a háború okozta tömeghalál és a jelenlétvészített nagyváros tapasztalata táplálja. Az *Apokrif* lírai hősének halálhoz való viszonya nem a kitérés, a menekülés helyzetében, hanem az egzisztenciát meghatározó létlehetőségként rajzolódik ki a szövegben, így cselekvés- és állapotmozzanatai jól értelmezhetők a heideggeri *előrefutás*⁹ fogalmával. A lírai hős halottiságát reprezentáló 3. szakasz („Akkorra én már mint a kő vagyok / halott redő, ezer rovátka rajza”) pedig a szubjektum létében érlelt, rilkei saját halál-alakját rajzolja meg, így fordulva át a lét nélküliség alakjából saját létet nyert totális létezővé. Ennél azonban többről is szó van. A halálhoz való viszonyulás Rilkénél összefügg a „láthatatlan” poétikai fogalmával: „A halál *az életnek szemünktől elfordított, szemünktől megvilágítatlan oldala: meg kell kísérelnünk teljesíteni* létünknek legmagasabb öntudatát, mely *mindkét elkerített területen* mélyre vájja gyökereit, s *mindkettőből táplálkozik, kimeríthetetlenül...* Az élet valódi formája átterjeszkedik *mindkét területre*, [...] sem földi lét nincsen, sem túlvilági lét, csak a nagy egység létezik” (RILKE 2014, 2259, kiemelések az eredetiben). A saját létehez mint halandó léthez viszonyuló létmegértés párhuzamba állítható azzal a megértésmóddal, melyet Rilke és Pilinszky a költészet nyelvi terére kidolgozott. A magasabb, ideális tudat eléréséhez nélkülözhetetlen minden előzetes tudástól, nyelvtől való megszabadulást Pilinszky is a halálon való túljutással példázta: „[a] költő [...] valamiképpen mindig belehal, belebukik abba, amit csinál. [...]

⁹ „A halálhoz viszonyuló *tulajdonképpeni* lét *nem térhet* ki legsajátabb, vonatkozás nélküli lehetősége elől, és ebben a menekülésben ez a lehetőség nem válhat *elfedetté* és nem *értelmeződhet* át az akarki közönséges értelme számára. A halálhoz viszonyuló tulajdonképpeni lét egzisztenciális kivetülésének ennél fogva egy olyan létnek azokat a mozzanatait kell kidolgoznia, amelyek azt mint a halál megértését a jellemzett lehetőséghez viszonyuló nem-menekülő és nem-elfedő lét értelmében konstituálják. [...] a halálhoz viszonyuló létet mint *egy lehetőséghez viszonyuló létet* jellemezzük. [...] A lehetőséghez viszonyuló létnek mint halálhoz viszonyuló létnek azonban úgy kell viszonyulnia a *halálhoz*, hogy az ebben a létben és e lét számára *mint lehetőség* mutatkozzék meg. Az ilyen, lehetőséghez viszonyuló létet terminológiailag a *lehetőségbe való előrefutásként* ragadjuk meg. [...] Az előrefutás nem más, mint a *legsajátabb*, legvégső lenni-tudás megértésének lehetősége, vagyis a *tulajdonképpeni egzisztencia* lehetősége” (HEIDEGGER 2007, 302–306, kiemelések az eredetiben).

Furcsa módon e nélkül az átmeneti kudarc nélkül [...] nincs autentikus »alkotás«. A halálnak bele kell épülnie a versbe, hogy a sorok életre kelhessenek” (PILINSZKY 1999, 639). Máskor így fogalmaz: „Az emberi szellem a létezés elsődleges nyelvén, [...] egyedül akkor szólalhat meg, ha előbb belenémul a kifejezés reménytelen erőfeszítésébe, mintegy belehal, belepesztul vállalkozásába. Átkel a pusztá létezésnek a kifejezés számára halálos zónáján, hogy túljutva [...] csakugyan nyelven túli nyelvvé válhasson. Egyedül így lehet több, mint kifejezés, egyedül így nyerhet önálló létet is” (uo. 685). Ha e mellé felidézzük, hogy a lírai én mozgása párhuzamosan halad a versszöveg mozgásával, a verstér kiépülésével, a lírai szubjektum írásként („ezer rovátka rajza”) való versvégi olvashatósága lehetőséget nyújt, hogy alakját mint a létrehozott, önálló létet nyert új jelben beteljesedő versalakzatot olvassuk.

Bibliográfia

- BLANCHOT, Maurice (2005), *Az irodalmi tér*, ford. NÉMETH Marcell, HORVÁTH Györgyi, LŐRINSZKY Ildikó, Budapest, Kijárat.
- CUSANUS, Nikolaus (1999), *A tudós tudatlanság*, ford. ERDŐ Péter, Budapest, Paulus Hungarus – Kairosz.
- DE MAN, Paul (2006), *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető.
- Eco, Umberto (2002), *Művészet és szépség a középkori esztétikában*, ford. Sz. MÁRTON Ibo-lya, Budapest, Európa.
- HEIDEGGER, Martin (2007), *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, Budapest, Osiris.
- HORVÁTH Kornélia (2008), Léptek és rovátkák. *Az Apokrif ars poeticája*, in FÜZFA Balázs (szerk.), *Apokrif*. Szombathely, Savaria University Press, 95–105.
- PILINSZKY János (1994), *Beszélgetések*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Századvég.
- PILINSZKY János (1999), *Publicisztikai írások*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris.
- PILINSZKY János (2001) *Összes versei*, szerk. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris.
- PILINSZKY János (2002), Az Apokrifről, in HAFNER Zoltán (szerk.), *Senkiföldjén*. Budapest, Nap, 77–78.
- PÓR Péter (1997), *Die orfische Figur. Zur Poetik von Rilkes „Neuen Gedichten”*, Heidelberg, C. Winter.
- RILKE, Rainer Maria (2014), *Levelek IV. 1923–1926*, ford. BÁTHORI Csaba, Budapest, Napkút.
- SCHEIN Gábor (1998), *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas.
- SZITÁR Katalin (2006), A rejtőző megmutatkozása, in HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin (szerk.), *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*, Budapest, Kijárat, 300–354.
- TVERDOTA György (2008), Hány vers az Apokrif?, in FÜZFA Balázs (szerk.), *Apokrif*, Szombathely, Savaria University Press, 53–64.
- WESTHOF, Norbert (2010), Rilke und Cusanus, in BÖHR, Christoph – EULER, Walter Andreas – BOHNERT, Niels (Hrsg.), *Cusanus Jahrbuch (2)*, Trier, Paulinus, 97–108.

A műfordítás mint „politikai cselekedet” avagy miként vált Juhász Ferenc a legjelentősebb magyar költővé az angolszász világban

Egy magyar olvasó bizonyára nagy meglepetéssel fogadja azt az angolszász irodalomkritikában széles körben elterjedt megállapítást, hogy Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú kiáltóása a titkok kapujából* című költeménye az egyik legjelentősebb modern irodalmi alkotás. Ezt a véleményt olyan elismert és tekintélyes költők és irodalmárok egyaránt osztják, mint Wystan Hugh Auden (1963, 11), Ted Hughes (WEISSBROT 2010, 197), és Nortrop Frye (2009, 353). Ugyanakkor kétségtelen, hogy a Juhász Ferenc irodalomtörténeti megítélésének változása ellenére a magyar irodalomkritika is elismeri a vers jelentőségét (VASY 2005, 107; MÓSER 2008, 39).

Történeti szempontból az is meglepő és szinte egyedülálló, hogy ennek a költeménynek három eltérő angol fordítása is elkészült a 20. század során. Először Kenneth McRobbie és Ilona Duczynska fordították le néhány évvel a magyar megjelenése után, miközben a *Plough and the Pen* című antológiához gyűjtöttek anyagot, amely végül 1963-ban jelent meg (DUCZYNSKA–POLÁNYI 1963, 207–218). A második, David Wevill által készült fordítást, amelyet Flora Papastavrou nyersfordítása alapján készített (WEVILL 1970, 80), 1969-ben az amerikai *Arion* című folyóirat közölte (WEVILL 1969, 572–584). Végül az angol koszorús költő, Ted Hughes szövegváltozata sokáig ugyan kéziratként létezett, annak ellenére, hogy barátai visszaemlékezése alapján olyan fontos volt számára ez a versfordítás, hogy Csokits János segítségével nélkül is vállalta Kenneth McRobbie angol szövegének átdolgozását (WEISSBROT 2010, 197), aminek eredménye végül 2004-ben szintén egy angol nyelvű magyar irodalmi antológiában, az *Island of Sound*-ban látott napvilágot (JUHÁSZ 2004, 61–72).

A legújabb nemzetközi fordításelméleti kutatások eredményeit is figyelembe véve méltán tekinthetjük ezt az irodalmi alkotást egy kulturális szempontból kulcsfontosságú szövegnek (key cultural text), hiszen poétikailag nagyon jól reprezentálja a modern magyar líra sajátosságait, és segítségével könnyen megmutatható a magyar kultúra *elkülönböződésének* több ismérve is (MALMKJAER 2018, 1–3). A Juhász Ferenc által *éposznak* nevezett hosszúvers, mint a magyar népballedből eredő versforma Arany János, Petőfi Sándor és Weöres Sándor költeményei

révén vált részévé a magyar költészeti hagyománynak (VASY 2005, 97). Juhász Ferenc költészetében az 1950-es évek elején jelent meg ez a forma, és a Bartók Béla halálának 10. évfordulójára írt vers első címváltozata, *Szarvas-ének* alcím: *Bartók: Cantata profana* (VASY 2003, 11), nagyon jól tükrözi mindazt a magyar zenei örökséget, amelyet az irodalmi alkotás tudatosan idéz meg. A formai jellemzőkön túl Bartók Béla kórusművéhez hasonlóan Juhász Ferenc verse is a karácsonyi ünnepekhez kötődő erdélyi kolindából ismert történetet dolgozza fel, amelyben fiatal vadászok szarvassá változnak. Ez a kerettörténet már önmagában kijelöli a vers mitologikus és szimbolikus értelmezési horizontját, és egyúttal meghatározza a szöveg beágyazottságát az ősi pogány rítusokra épülő, de már egyértelműen keresztény közép-európai kultúrába: az átváltozás az ősi beavatás rítusának, illetve az élete és halál ciklikus körforgásának szimbóluma, a szarvas pedig egyrészt ősi magyar totemállat, másrészt a kereszténységben a feltámadására, vagyis Krisztusra utal (VASY 2005, 101), illetve a Zsoltárok könyvének jelképrendszerében az igaz hitre vágyó lélek metaforájaként jelenik meg (Zsolt 42,2).

Jelen tanulmány azt igyekszik igazolni, hogy Juhász Ferenc versének nemzetközi népszerűsége mögött elsősorban az 1963-ban megjelent antológia összeállítójának, Ilona Duczynskának a tudatos szerkesztői döntései, amely Juhász Ferenc személyének bemutatását és verseinek válogatását is alapvetően meghatározta, másrészt pedig a magyar hosszúversnek az angolszász olvasó számára is könnyen értelmezhető sajátosságai állnak.

A Plough and the Pen című antológia irodalomtörténeti jelentősége

A világszerte mai napig ismert és elismert magyar gazdaságtörténész, Karl Polányi és felesége, Ilona Duczynska a kanadai emigrációban kezdett élen érdeklődni a modern magyar irodalom iránt, és ekkor döntötték el, hogy erős politikai és társadalmi kötelességtudatból összeállítanak egy angol nyelvű magyar irodalmi antológiát (GYURGYÁK 1986, 73). Ilona Duczynska számára ez azért vált olyan fontossá, mert az ő szavait idézve „az emigráns magyar irodalom 1956 után [...] rendkívül nyomasztóan hatott politikai elkötelezettsége, hidegháborús beállítottsága, irodalmi szegénysége folytán. Ezért akartuk a magyar irodalom művészi nagyságát, eredetiségét dokumentálni ezzel a kötettel” (DUCZYNSKA 1963, 1853). A házaspár erősen baloldali gondolkodásmódjának ismeretében ez a szándék valójában azt jelentette, hogy a vasfüggöny nyugati oldalán is szerettek volna megmutatni a szocialista magyar írókat egy olyan korszakban, amikor az angolszász világba politikai okból kivándorló magyarok éppen a fennálló szocialista rendszer brutalitásának vitték hírét. Ugyanakkor azt is érdemes megjegyezni, hogy az angolszász értelmiség még ebben az időszakban sem volt ideológiailag homogén. Nicholas Pronay például arra hívja fel a figyelmet, hogy az Egyesült

Királyságban az anglikán klérus befolyásos tagjai között is többen akadtak, akik azért érdeklődtek a bolsevik ideológia iránt, mert annak rokonságát vélték felfedezni a keresztyénséggel (2002, 185). A Polányi családhoz hasonló, az 1930-as évek antiszemitizmusa elől Angliába menekülő magyarok nagyon jól beillettek az angol értelmiség körébe, hiszen egzotikusan érdekesnek találták őket, ugyanakkor arisztokratikus származásuk és műveltségük révén olyan idegen nyelveken is olvastak, amelyeket a brit kortársaik nem ismertek. Ennek volt az is köszönhető, hogy mind az Egyesült Királyságban, mind Amerikában örömmel fogadták őket nemcsak a befolyásos családok szalonjaiban, hanem a legnevesebb egyetemeken oktatóként is, ahogy az Polányiék esetében is történt (PRONAY 2002, 186–187). Karl és Ilona Polányi társaságát ráadásul azért is találták érdekesnek és szimpatikusnak, mert egy zsidó-keresztény értelmiségi párt láttak bennük, akik jelentősen eltértek attól a sztereotípiától, ami történelmi okokból kifolyóan a magyarokat antiszemita érzületű népként sematizálta, különösen Kanadában (TELEKY 1997, 117), ahová a házaspár 1950-ben költözött. Karl Polányinak az amerikai Columbia Egyetemen ajánlottak állást, azonban felesége egykori kommunista pártbeli tagsága miatt nem léphetett be az Egyesült Államokba, ezért döntöttek úgy, hogy Torontóban telepednek le, ahonnan Karl könnyen eljutott az amerikai egyetemre, Ilona pedig megfelelően nyugodt környezetet talált elsőbb férje kéziratának, majd többek között az irodalmi antológia szövegeinek gondozásához (CONGDON 2002, 116).

Az antológiában közölt versfordítások elkészítéséhez a legünnepeltebb kanadai kortárs költőket sikerült megnyerniük: a legtöbb verset Margaret Avison és Kenneth McRobbie fordították angolra, de Earle Birney, John Robert Colombo, Raymond Souster, A. J. M. Smith, W. W. Eustace Ross és Louis Dudek is hozzájárultak az angol nyelvű szövegváltozatok létrejöttéhez. Ez persze azt is jelentette, hogy az irodalmi szempontból legbefolyásosabb kanadai művészek már a kötet megjelenése előtt megismerték a kortárs magyar irodalom kiemelt szerzőit és a magyar irodalmi hagyomány sajátosságait. Természetesen a kanadai fordítók egyáltalán nem beszéltek magyarul, így az angol nyelvű anyagot többlépcsős munkamódszerrel készítették el: a magyar szöveget úgy kapták meg, hogy a fekete betűvel gépelt verssorok alatt vörös tintával állt a nyersfordítás, amit maga Ilona Duczynska készített, aki a margón jelölte a szótagszámot és a ritmusképletet is (KADAR 1999, 97–99). Ezenkívül a gondos szerkesztő általában rövid „próza” összefoglalót is mellékel minden vershez, és levélben vagy szóban magyarázta el a kanadai költőknek mindazt, amit a magyar kultúráról, irodalomról és nyelvről tudniuk kellett a magyar szöveg értelmezése érdekében, illetve személyes felolvasás vagy hangfelvétel útján segítette elő, hogy megtapasztalják a magyar vers

hangzásvilágát is (TELEKY 1997, 119).¹ A Polányi házaspár kiterjedt irodalmi kapcsolatrendszere, és a még Európában megismert barátaik a szerkesztési munkálatok során is rendkívül fontossá váltak és hasznosnak bizonyultak. Az elsősorban Shakespeare-kutatóként ismert Kenneth Muir például a prózafordítások lektorálásával járult hozzá a kötethez, ahogy arra a szerkesztők előszava is felhívja a figyelmet (DUCZYNSKA–POLÁNYI 1963, 15).

Mivel a válogatás során a szerkesztők számára az elsődleges cél az volt, hogy a kötet megmutassa az angolszász olvasónak, a 30-as években születő népies mozgalom és a kommunista párt reformerei miként készítették elő az 1956-os forradalmat, természetesen csak olyan szerzők szerepeltek benne, akik nem hagyták el az országot 1956 után. A „népies mozgalom”, illetve a „népi író” kifejezéseket azonban a szerkesztők sajátos értelemben használták, és minden olyan szerzőt ezzel az irodalmi irányzattal azonosítottak, aki „a társadalmi haladás híve és a feudális maradványok ellensége volt” (KENYERES 1964, 1105).

Az antológiát két nagy részre osztották: az első rész hét prózaíró művei közül válogat (Móricz Zsigmond, Illyés Gyula, Tamási Áron, Szabó Pál, Veres Péter, Déry Tibor, Németh László), a második rész pedig hét költő (József Attila, Illyés Gyula, Benjámín László, Zelk Zoltán, Tamási Lajos, Kuczka Péter és Juhász Ferenc) lírájába enged betekintést. A kötet címét valószínűleg Illyés Gyula *Megy az eke* című verse ihlette, amelyben a vers földműves lírai alanya a szántásról az írás és a költészetet allegóriájaként beszél. Ugyanakkor a szerkesztők és fordítók motivációjának egy sajátos aspektusára hívja fel a figyelmet W. H. Auden az antológia előszavában:

[...] az íróra háruló egyetlen politikai kötelesség, és a kötelesség alatt az olyan tevékenységet értem, amely az író a saját műveire szánt idejétől vesz el, minden országban és minden korban, nem állampolgári, hanem az irodalmi tehetség folytán ráháruló személyes kötelessége az, hogy más országok prózai és lírai műveit lefordítsa, és így elérhetővé tegye saját hazájának olvasói számára.

Én úgy vélem, a fordítás a legszebb politikai cselekedet, mert minthogy két ország közötti viszony nem pusztán gazdasági és politikai érdekeken nyugszik, hanem azon is, hogy milyen mértékben képesek az egyik ország lakói megérteni azt, amit a másik ország lakói gondolnak és éreznek – és az írók és költők azok, akik ezt a meg-

¹ Ez a munkamódszer a magyar irodalomtörténetben „garaizmus” néven vált ismertté Gara László nyomán, aki a Polányi házaspárral szinte egy időben Párizsban állított össze egy francia nyelvű magyar irodalmi antológiát (SZÁVAI 2016, 61). Annak ellenére, hogy közel fél évszázad távlatából nehéz lenne kétséget kizáróan igazolni, pontosan mennyit tudtak a szerkesztők egymás törekvéseiről, és miként hatottak egymásra, az vitathatatlan, hogy az 1962-ben megjelent francia nyelvű magyar versantológia és a végül 1963-ban kiadott angol irodalmi válogatás több szempontból nagyon hasonló szemléletmódról árulkodik.

értést szolgálhatják. Ennek az antológiának az összeállítói és fordítói olyat tettek Kanada, az Egyesült Államok, Anglia és Magyarország érdekében, amelyet semmi-féle utazási iroda vagy lelkes újságíró sem lett volna képes (AUDEN 1963, 10).²

Több mint 50 év távlatából ezek a sorok igencsak találónak tűnnek, különösen annak ismeretében, hogy a hidegháború korabeli viszonyai mennyire meghatározták mind a szerzők, szerkesztők, fordítók életét és a kötet kiadásának körülményeit is. Az 1959-re már összeállt antológia kéziratos anyaga 300 gépelt oldalnyi terjedelmű volt, és több kísérletet is tettek annak megjelenésére. Ilona Duczynska korabeli levelezéséből és visszaemlékezéseiből egyértelműen kiderül, hogy több angol kiadó is vállalta ugyan a kötet kiadását, de végül mégis visszaléptek. A Routledge and Kegan Paul például azért, mert attól tartottak, hogy a londoni emigrációban élő, a baloldali szemléletmódtól élesen elhatárolódó, főként Ignotus Pál köréhez tartozó magyar értelmiség várhatóan erős negatív kritikája miatt az antológia eladhatatlanná válik a brit könyvpiacra (DUCZYNSKA 1963, 1854). Az angol kiadókkal éveken át húzódó tárgyalások után végül 1963-ban jelent meg az antológia a Peter Owen kiadónál, ami valószínűleg legalább három dolognak volt köszönhető. 1960-ban az irodalmi körökben elismert olasz *Il Ponte* folyóirat egy magyar irodalmi számot adott ki, majd 1962-ben a tekintélyes francia kiadó, a Seuil gondozásában jelent meg a Gara László által szerkesztett *Anthologie de la poésie hongroise* című versantológia, és mindkét változtatás azt igazolta az angol kiadó számára is, hogy a fordításban megjelenő magyar irodalmi műveket külföldön is érdeklődéssel fogadják. Másrészt 1960-tól Magyarországon némileg enyhült a politikai szigor a kulturális élet szereplőinek szakmai utazásait illetően, így szigorú megfigyelés mellett ugyan, de néhány magyar író és költő, köztük Juhász Ferenc és Tamási Áron, a British Council meghívására novemberben kéthetes tanulmányúton vehetett részt Angliában, amelyet természetesen az állambiztonsági szolgálat is kitüntetett figyelemmel kísért (ARGEJÓ 2012, 715; SZŐNYEI 2011, 254–267). Így az antológia magyar szerzői közül legalább kettőt személyesen is megismerhetett az érdeklődő angol és az emigrációban élő magyar értelmiség, például a PEN Klub által rendezett fogadáson Londonban, amely ha közvetve is, de megkönnyíthette a kötet kiadásának ügyét is. Ráadásul az 1960-as évek elején már nemcsak a Polányi házaspár, de a kanadai fordítók közül Kenneth McRobbie is személyesen keresett fel több kiadót Angliában, hogy a kötet megjelenését elősegítse (DUCZYNSKA 1960). Végül, de nem utolsósorban, Ilona Duczynska jelentősen átdolgozta az antológia bevezetését, mert felismerte, hogy annak korábbi szövegváltozataiban

² A magyar szöveg első bekezdése saját fordítás, a másodikat viszont Ilona Duczynska fordításában idézem (DUCZYNSKA 1963, 1854).

olyan politikai szempontból érzékeny kijelentéseket tett, amelyek vagy az angol kiadók, vagy a Szerzői Jogvédő Hivatal érintettsége miatt a magyar hatóság számára bizonyultak elfogadhatatlannak.³

Juhász Ferenc helye és szerepe az antológiában

A Polányi házaspár érdeklődését Juhász Ferenc iránt a költő 1956-ban megjelent, összegyűjtött verseit tartalmazó *A tenyészet országa* című kötete keltette fel, és tekintettel arra, hogy az 1956-os forradalom után Juhász maga is alkotói válságba zuhant, és költészetének megújulása érdekében megküzdött a fennálló rendszer irodalompolitikai elképzeléseivel, tökéletes választásnak bizonyult az antológia céljainak eléréséhez is (BODNÁR 2006, 288). Nem véletlen, hogy a költők közül tőle szerepel a legtöbb (szám szerint nyolc) vers az angol kötetben, ráadásul a kötetkompozíció szempontjából igencsak kiemelt helyen. A kommunista költők csoportjától elhatárolt utolsó szerkezeti egységként Juhász Ferenc alábbi versei zárják a teljes magyar irodalmi antológiát: *Csikóellés, Dal a traktorról, Csontos paraszti kezéd, Tanya az Alföldön, Huszonhat évesen, Emberszabású álmaink, A szarvassá változott fiú kiáltozása a titkok kapujából, Évszakok*. Ezeknek a verseknek ugyan önmagukban nincs propagandisztikusan nyílt politikai tartalma, de a belőlük kirajzolódó modern magyar földműves lét tökéletesen megfelel a szerkesztők által célként kitűzött irodalomolvasat igazolásához, vagyis ahhoz, hogy a magyar népköltészeti hagyományra épülő, de forma- és gondolatvilágában már igencsak modern népies költészet miként szolgálja a társadalmi haladást. A kötet mellékletében egy életrajzi összegzés is található, ami az alábbi szavakkal mutatja be Juhász Ferenc személyét az angol olvasónak:

A legfiatalabb költő az antológiában, aki 1928-ban született egy dél-dunántúli kis faluban, nem túl messze Budapeستől. Parasztyerek volt és csak 17 éves, amikor az új rendszer kezdődött 1945-ben. Vagyis Juhász és nemzedéke már beleszületett a szocialista világba. Nagy László és Simon István költők a barátai voltak. Juhász

³ Kéziratban maradt fenn az a Szabó Máriának szánt, de el nem küldött levél 1960 áprilisából, amiben Ilona Duczynska a következőket írja: „Lényegében ezen a bevezetőn mulott hogy a nyugaton egyik kiadó a másik után utasította el a könyvet, mert a magyar társadalmi átalakulás 1945-től napjainkig és annak szocialista tartalmának az igenlő kezelése számukra tűrhetetlen volt” (DUCZYNSKA 1960). A magyar állambiztonsági szolgálat egyik ügynökének azóta már irodalomtörténeti szempontból is feldolgozott tevékenysége nyomán pedig azt is lehet tudni, hogy „Duczynskával szót lehetett érteni [...] a *The Plough and the Pen* című antológiához »56-os szellemben« látott ugyan hozzá, de végül figyelembe vette a hazai politikai szempontokat, így a párt és a Kiadói Főigazgatóság áldásával meg is jelenhetett a válogatás” (SZŐNYEI 2011, 922).

erősen elhatárolta magát a politikától: mind a hivatalos mind az ellenzéki megmozdulástól tartózkodott. Öntudatra ébredése egybeesik az új korszak kezdetével; így sem betértnek sem hitehagyottnak nem tekinthető. [...] Amilyen költőnek ma látjuk, ő olyan volt kezdettől fogva. De a külvilág és elméjének tája idővel olyan látomásokat hozott létre, amely szinte már emberileg elviselhetetlen. [...] Ha van benne népiesség, akkor ez másfajta népiesség: naiv világa a természet, a népköltészet és a technika sajátos elegye. És ez gondolatainak és filozófiájának is a közvetítője. Magába szívja és átlényegíti a modern technológiát, és egy új helyet jelöl ki számára az eredeti környezetben és az eredeti emberben. Az ő olvasatában ez a szocializmus (DUCZYNSKA–POLÁNYI 1963, 230–231).

Ez a leírás különösen jó példa arra, hogy a szerkesztők milyen határozottan állították a saját céljaik elérésének szolgálatába Juhász Ferenc személyét, és különösen az olyan kijelentések, mint az „erősen elhatárolta magát a politikától: mind a hivatalos mind az ellenzéki megmozdulástól tartózkodott”, ma már igen erős túlzásnak tűnnek az életrajzi adatok ismeretében. Ugyanakkor kétségtelen, hogy ez a sajátos, a kötet más költőihez képest a politikai semlegesség képzetét keltő ábrázolás, ami természetesen az angolszász olvasó számára különösen az 1960-as években ellenőrizhetetlen volt, sokkal könnyebben kelthetett szimpátiát nemzetközi értelmiségi körökben, mintsem egy ideológiailag és politikailag sokkal elkötelezettebb portré, ami összességében a költő személyéről az antológiában közölt verseire irányította a figyelmet. Az első pillantásra is egyértelmű, hogy a szerkesztők igyekeztek hangsúlyozni azokat a motívumokat, amelyek a magyar irodalomnak és kultúrájának az angolszász hagyomány felől való olvashatóságát segíthették elő. Például a magyar pusztát bemutató prózai szövegeket tartalmazó fejezet angol címe *Wasteland* lett, amely T. S. Eliot azonos című költeményére utal. Az sem véletlen, hogy Illyés Gyulától például a *Bartók* című óda az egyik vers, amit az antológiába beválogattak, hiszen az 1940-ben az Egyesült Államokba vándorolt magyar zeneszerző nevét a legbefolyásosabb angolszász értelmiségi körökben is ismerték annak ellenére, hogy Amerikában visszavonultan élt, és tartózkodott a közszerepléstől (DREISZIGER 2005, 283–284). Juhász Ferenc verseinek esetében az ehhez hasonló párhuzamok azért is érdekeseek, mert W. H. Audennek, az egyik legtekintélyesebb angol költőnek az antológia előszavában található az a megállapítása, amely a mai napig meghatározza a költő verseinek értékelését angolszász irodalmi körökben: „Jóllehet én egy szót sem tudok magyarul, és jóllehet egy fordítása sem ér fel magával a verssel, meggyőződésem, hogy Juhász Ferenc *A szarvassá változott fiú kiáltása a titkok kapujából* egyike a legjelentősebb verseknek, amelyet az én időmben írtak” (1963, 11). A természetesen csak az angol nyelvű antológia anyagát és a kanadai fordító, Kenneth McRobbie lelkesedését ismerő Auden valószínűleg nem véletlenül figyelt fel éppen erre a költeményre. Juhász Ferencnek az antológiában szereplő versei közül ez az egyetlen, amely formailag

szabadvers, amely az angolszász költészeti hagyomány alapján verstanilag a legismertebb kifejezési forma lehetett az angol költő számára. Ugyanakkor a szarvassá változó fiú mint népköltészeti motívum a kelta mitológiában is jelen van,⁴ így a vers tematikailag is egy olyan elemre épül, ami az angolszász befogadó közegben könnyen értelmezhetővé válik. Talán éppen ennek a párhuzamnak köszönhető, hogy a 20. századi költő, Michael Hartnett az angol szövegváltozatok nyomán ír fordítást is készített róla, és egy interjúban „nagyon ír azaz nagyon pánkelta” költeménynek nevezi Juhász Ferenc versét (O'DRISCOLL–HARTNETT 1987, 21).

Iлона Duczynska szerkesztői tudatosságának hatása még inkább egyértelművé válik, ha megvizsgáljuk Juhász Ferenc helyét az ugyanabban az évben Münchenben megjelent, de alapvetően az Egyesült Államokban Joseph Grosz és W. Arthur Boggs által angolra fordított és szerkesztett *Hungarian Anthology – a Collection of Poems* című antológiában, amelyet hiába adtak ki újra 1966-ban Torontóban is, szinte semmilyen hatása nem volt a költő irodalomtörténeti szerepének megítélésére. Ebben a válogatásban ugyanis csak *A tékozló ország* utolsó versszakának angol fordítása szerepel 63 más magyar költő művei között, a szerzők születési dátuma alapján időrendbe sorolva, de bármi más életrajzi adat közlése nélkül (GROSZ–BOGGS 1963, 242). Ráadásul a kötethez tartozó nagyon rövid előszóban és ajánlásban W. Arthur Boggs egyáltalán nem említi az antológia összeállításának szempontjait, és irodalom- vagy társadalomtörténeti szempontból sem biztosít semmilyen áttekintést az angolszász olvasó számára.

Összességében elmondható, hogy Juhász Ferenc költészetének nagyon kedvező recepciótörténete az angolszász nyelvterületen elsősorban annak köszönhető, hogy Iлона Duczynska a *Plough and the Pen* című antológia költészeti anyagát az általa helyesnek vélt társadalmi célnak rendelte alá, és ez alapján válogatott az általa ismert magyar költők művei közül. Azáltal, hogy számára Juhász Ferenc bizonyult a legjobb példának az antológia bevezetőjében megfogalmazott „politikai cselekedet” által motivált cél eléréséhez, a kanadai fordító, Kenneth McRobbie segítségével döntően meghatározta a költő és *A szarvassá változott fiú kiáltása a titkok kapujából* című költemény kitüntetett nemzetközi megítélését függetlenül attól, hogy magyar irodalmi körökben miként értelmezhető a költő hozzájárulása a modern kori magyar líra történetéhez.

⁴Például Muirchú a *Vita sancti Patricii* című legendáriumban írja le azt a történetet, hogy az öt üldözött Lóegaire király előtt Szent Patrik úgy tudott elmenekülni, hogy ő is és kísérete is szarvassá változott (SODERBERG 2004, 178).

Bibliográfia

- ARGEJÓ Éva (2012), „ITT LONDON” Szabó Zoltán a magyar állambiztonsági szervek célkeresztjében, *Holmi* 24.6, 709–721.
- AUDEN, Wystan Hugh (1963), Foreword, in Ilona DUCZYNSKA – Karl POLÁNYI (szerk.), *The Plough and the Pen*, London, Peter Owen, 9–11.
- BODNÁR, György – JUHÁSZ, Ferenc (2006), The Polanyis discover a poet, in Kenneth McROBBIE – Kari POLÁNYI LEVITT (szerk.), *Karl Polanyi in Vienna. The Contemporary Significance of the Great Transformation*, Montreal, New York, London, Black Rose Books, 288–294.
- CONGDON, Lee (2002), Ilona and Carl, *Hungarian Studies Review* XXIX. (2002/1–2), 111–118.
- DREISZIGER, Nándor F. (2005), A Hungarian Patriot in American Exile: Béla Bartók and Émigré Politics, *Journal of the Royal Musical Association* 130.2, 283–301.
- DUCZYNSKA, Ilona – POLÁNYI, Karl (szerk.) (1963), *The Plough and the Pen*, London, Peter Owen.
- DUCZYNSKA, Ilona (1960), levél Szabó Máriához. 1960. április 14. In OSZK Kézirattár Polányi család. Ms. 212/695.
- DUCZYNSKA, Ilona (1963), Egy könyv sorsa és tanulsága, *Kortárs* 7.12, 1853–1854.
- FRYE, Nortrop (2009), The Times of the Signs, in Jean O’GRADY – Eva KUSHNER (szerk.), „*The Critical Path*” and Other Writings on Critical Theory, 1963–1975. Collected Works of Northrop Frye Vol. 27. Toronto, University of Toronto, 2009, 331–357.
- GROSZ, Joseph – BOGGS, W. Arthur (szerk. és ford.) (1963), *Hungarian Anthology – a Collection of Poems*, Munich, Griff.
- GYURGYÁK János (1986), Eszmék, gondolatok, hatások Polányi Károly életművében, in GYURGYÁK János (szerk.), *Polányi Károly. Karl Polanyi 1886–1964, Magyar Szociológiai-történeli Füzetek* 2, Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, 1986. 7–76.
- JUHÁSZ, Ferenc (2004), The Boy Changed into a Stag Cries Out at the Gate of Secrets, ford. Ted Hughes, in George SZIRTES – Miklós VAJDA (szerk.) *An Island of Sound: Hungarian Fiction and Poetry before and beyond the Iron Curtain*, London, Harvill Press, 61–72.
- KADAR, Marlene (1999), Ilona Duczynska Polanyi: The Midwife-Translator, *Hungarian Studies Review* XXVI. (1999/1–2), 93–103.
- KENYERES, Zoltán (1964), The Plough and the Pen. Peter Owen, London, 1963, *Nagyvilág* IX. (1964/7), 1104–1106.
- MALMKJAER, Kristen – ŞERBAN, Adriana – LOUWAGIE, Fransiska (2018), Introduction: Key Cultural Texts in Translation, in Kristen MALMKJAER – Adriana ŞERBAN – Fransiska LOUWAGIE (szerk.), *Key Cultural Texts in Translation*, John Benjamins Publishing Company, 1–8.
- MÓSER Zoltán (2008), Versek énekhangra, *Tiszatáj* LXII. (2008/8), 24–40.
- O’DRISCOLL, Dennis – HARTNETT, Michael (1987), An Interview with Michael Hartnett, *The Poetry Ireland Review* 20, 16–21.

- PRONAY, Nicholas (2002), The Budapest Connection: Seeing Red-Hungarian Intellectuals in Exile and the Challenge of Communism, *American Communist History* 1.2, 183–190.
- SODERBERG, John (2004), Wild Cattle: Red Deer in the Religious Texts, Iconography, and Archaeology of Early Medieval Ireland, *International Journal of Historical Archaeology* 8.3., 167–183.
- SZÁVAI Dorottya (2016), „Le Vieux Tzigane.” Gara László költészeti kánonja. Az Anthologie de la poésie hongroise közvetítő szerepéről, in SZÁVAI, Dorottya, *Egyenes labirintus. Komparatiztikai tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 49–62.
- SZŐNYEI Tamás (2011), *Titkos írás. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*, Budapest, Noran Könyvesház, 254–267.
- TELEKY, Richard (1997), The Poet as Translator: Margaret Avison’s „Hungarian Snap”, in Richard TELEKY, *Hungarian Rhapsodies. Essays on Ethnicity, Identity, and Culture*, University of Washington Press, Seattle, WA, 115–127.
- VASY Géza (2003), A Szarvas-ének – és a hozzá vezető út, *Tiszatáj*, A Tiszatáj diákmelélékete, LVII. (2003/1), 1–19.
- VASY Géza (2005), „HOL ZSARNOKSÁG VAN”: *Az ötvenes évek és a magyar irodalom*, Budapest, Mundus. <https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/hol-zsarnoksag-van/ch03s08.html>
- WEISSBROT, Daniel (2010), Ted Hughes and Translation, *Cardinal Points* 12.1, 189–198.
- WEVILL, David (1969), Ferenc Juhász: The Boy Changed into a Stag Clamors at the Gate of Secrets, *Arion* 8.4, 572–584.
- WEVILL, David (1970), Ferenc Juhász: Introduction, in *Selected Poems: Sándor Weöres and Ferenc Juhász*, ford. Edwin Morgan és David Wevill, London, Penguin Books, 75–82.



KAPOSI MÁRTON

„AZ EGYIK TUDÁSA A MÁSIKÉRA ÉPÜL”

Segítő magyarázatok Dante olvasásához

I.

Danténak nem akármilyen segítségre volt szüksége ahhoz, hogy kijusson a veszélyekkel teli sötét erdőből; ahhoz pedig különösen tájékozott vezetőkre, hogy sikeresen végigjárja a túlvilág három tartományát, és onnan vissza is térve beszámoljon tanulságos utazásáról. Erről szóló műve – bármennyire mentegetőzik is annak elégtelenségeiről – rendkívül gazdag: nagyon különféle jelenségek képei és igen mély gondolatok szövődnek össze benne, amiért olvasójának legalább annyira szüksége van hozzáértő vezetőkre, mint amennyire a különleges világot bejáró költőnek volt. Jól tudták ezt Dante kortársai, akik a „nullius dogmatis experts” alkotó életművének méltatását már temetése napján elkezdték, különösen fontos fő művének alapos magyarázatához pedig szinte késedelem nélkül hozzáálltak, hiszen Jacopo della Lana már két évvel halála után hozzáfogott a *Commedia* kommentárjának megírásához, és példáját hamarosan mások is követték. A 14. század végéig tíz igen értékes *értelmezés* született. A reneszánsz humanistái más szelvényekben, de folytatták ezt a tevékenységet, ami nem csupán a tényfeltárások körét és az elméleti minősítés horizontját szélesítette, hanem azzal is hozzájárult a mű ismertebbé tételéhez, hogy latin nyelvű *fordítást* készített róla.

Az egyetemes Dante-recepció szempontjából is nagyon fontos, nekünk magyaroknak pedig különösen az, hogy Giovanni di Bertoldi da Serravalle 1416–17-ben Luxemburgi Zsigmond német-római császár és magyar király számára *latin-ra* fordította a *Commediát*, és igen részletes, színvonalas *kommentárt* fűzött hozzá. Serravalle vállalkozása nemcsak azt a tényt erősíti meg, hogy a nehezen érthető dantei mű magyarázatát folytatni, korszerűsíteni kell, hanem annak igényéről is tanúskodik, hogy a nagyon fontos művet minél szélesebb körben *népszerűvé* kell tenni.

A magyar kultúra számára attól fogva vált igazán fontossá Dante munkássága, amikortól kezdve a klasszicizmus vitái és a romantika elismerő megnyilatkozásai nyomán elsősorban költői műveire és azok esztétikai értékeire egyre jobban felfigyeltek. Döbrentei Gábor, de sokkal inkább Császár Ferenc fordításkísérletei, aztán többek – köztük Arany János, Toldy Ferenc, Greguss Ágost, Péterfy Jenő – inspirációinak nyomán megszülettek az első igényes magyar fordítások, és ekkor

vált fontossá megfelelő magyarázatok és értelmezések készítése. Rövid filológiai magyarázatokat a fordításokhoz mellékeltek; elméleti jellegű értelmezéseket külön tanulmányok formájában jelentettek meg. Azonban sem az egyes főrészek (*canticák*) fordítóinak kiadásait, sem Szász Károly első teljes és formahű átültetését nem kísérték alapos, részletes filológiai magyarázatok. Babits igen értékes lábjegyzetei is eléggé szűkszavúak, ellentétben nagyon kiváló bevezető tanulmányával. Márpedig a dantei *opus magnus* példa nélküli tény- és gondolatgazdagsága – hozzászámítva hét évszázad elavulási rátáját – kellő eligazítások nélkül a mai érdeklődő olvasó számára is inkább csak afféle kuriózum maradna, amit leginkább – mint Nietzsche mondta – „antikváriusi szemlélet” alapján lehetne nagyra értékelni.

II.

Ennek elkerülése végett és megelőzése céljából vállalkozott a Magyar Dantisztikai Társaságnak egy speciális közössége arra, hogy a közelgő centenárium alkalmából elkészítse Dante fő művének egy *különleges bilingvis kiadását*, amelyet tudományos igényű, több szempontú, gazdag magyarázó anyag tesz teljessé. Ez a terv már a társulat 2004-ben történt megalakulásakor felmerült, és tevékenységének legérdemibb részét ennek előmozdítása, formálása jelentette. Az *Isteni színjáték* három főrészének mindegyikéről egy-egy kötet készül; a *Pokol* ebben az évben jelent meg, és hamarosan a másik kettő is követi majd.

1. A vállalkozás a legszélesebb körű és legmodernebb nemzetközi, valamint figyelmet érdemlő hazai eredményekre támaszkodik, azonban tudományos naprakész-sége miatt a legkevésbé szeretné kiszakítani Dantét a saját korából; hiszen éppen a sok szempontú megközelítés és a különböző szintű interpretációk komplementaritása segíti annak érzékeltetését, hogy a költő egyetemes világfelfogása milyen szorosan fűzte őt kora lényegéhez és értékeihez, mit emelt be ehhez a múltból, és sokatmondó szintéziséből mi lehet fontos számunkra. Dante mondanivalóinak életre keltése során – a történetiség tiszteletben tartása mellett – nagyon figyeltek a kötet szerzői a hitelesség érvényesítésére, a szerző ismert intencióinak követésére, ami konkrétan abban mutatkozik meg, hogy művének legautentikusabbnak tartott *szövegváltozatát* közlik (sajnos, autográf kézirat nem maradt ránk), sőt a tőle származó címet szerepeltetik, hiszen ő ezt írta Cangrande della Scalához intézett levelében: „A könyv címe: »Dante Alighieri Commediája«.” A *Komédia* olyan cím, ami egyben műfaji minősítés is: „A *commedia* pedig valamely dolog keserű mivoltával kezdődik, de aztán tárgya kedvezően végződik.” A szerkesztők tehát a költő óhajának eleget téve adták a kötetnek ezt a címet: *Komédia I. Pokol*. A *divina* jelzővel Boccaccio ajándékozta meg a maga részéről kiválóan ismert, szóban

is, írásban is több alkalommal kommentált művet; a *Divina Commedia* cím pedig az 1555. évi velencei kiadástól kezdve állandósult. Ennek nagyon kifejező magyar átköltése – *Isteni színjáték* – a 19. században jelent meg; Császár Ferenc így említi az *Új életről* kiadott fordításának előszavában 1854-ben.

A kötet létrehozói arra törekedtek, hogy több szempontból megközelítve segítsenek megérteni Dante költői szövegét. A *Pokol* mind a 34 énekét (*canto*) kommentárjaival együtt mintegy külön fejezetként mutatják be; és ezek a következőképp tagolódnak:

1. Dante *olasz nyelvű költői szövege*, a mind ez ideig legkorszerűbb kritikai kiadás alapján (Giorgio Petrocchi szerkesztette, legújabb megjelenése 1966).

2. Az olasz verses szöveg *magyar parafrázisa*, vagyis a szerzők által készített olyan különös prózai fordítás, amely annyiban különbözik az egyszerű szó szerinti fordítástól, hogy egy nem művészi igényű, de választékos megfogalmazás, amely igyekszik követni az eredeti szintaktikai tagoltságát, sőt versszerűen tördelve leképezi a megfelelő versszakot, a sajátosan egységes tercintát.

3. *Lábjegyzetek* formájában rendezi el a szöveg megértésében feltehetőleg nehézséget okozó szavak, kifejezések, homályos jelentésegységek, illetve tulajdonnevek, események, utalások stb. rövid magyarázatát, amelyek közvetlenül megkönnyítik az olvasás folyamatosságát. Ezek indexszáma az ének olasz szövegének megfelelő sorát jelzi.

4. Az adott ének után következik egy részletes, a pusztá tényszerűségeen túlterjedő, az ének egészére vonatkozó *értelmezés*, amely tulajdonképpen egy speciálissá profilizált tanulmány. Részletesen tér ki a tények, személyek, utalások stb. magyarázatára; bemutatja az ismert forrásokat, megvilágítja az elvi problémákat, előre- vagy visszautalásaival beilleszti a megénekelt részt a komplex mű egészébe. A résztémára vonatkozó forrásmagyarázatokat nyújt, részben azzal, hogy röviden felvázolja a kulturális (mitológiai, filozófiai) előzményt, részben pedig a tények, személyek, eszmék bemutatását összekapcsolja annak jelzésével, hogy ezek mit jelentettek Dante számára. Ez utóbbiak folytatásaként az értelmezést szélesíti ki és a megértést mélyíti tovább azzal, hogy felhívja a figyelmet a bemutatottak áttételesebben kifejezett értelemszintjeire, esetleg azokra a bonyolultabb költői eszközökre, amelyekkel Dante mondanivalójának fontosságát nyomatékosította, pregnánsabbá formálta.

A magyar *parafrázis* prózai egyszerűsége a lábjegyzetek alapvetően *filológiai* tartalmú támogatásával elsősorban egy olyan alapjelentés, lényegében a *sensus literalis* folyamatos kibontását teszi lehetővé, ami önmagában is mond valamit az olvasónak: megismerhet bizonyos eseménysort, aminek alapján a *Commediát* műfajilag leginkább valamilyen *regénynek* lehet tekinteni (mint ahogyan nevezték is olykor „teológiai regény”-nek). Az *értelmezés* többlete, komplex *hermeneutikája* kell ahhoz, hogy a közvetettebb jelentések (jelentéskörök) is kirajzolódjanak, a mélyebb értelemszintek is felszínre kerüljenek, vagyis hogy a *sensus spiritualis* esz-

mei sokrétősége már ezen az első igényes magyarázatszinten is megmutatkozzon elég jól észrevehetően: így művészi értékei, aminek alapján *eposzként* lehet tekinteni erre az impozáns műre, s amit nem szó szerinti vizualitása miatt, hanem nagyon is metakozmikus, metafizikus és metateoretikus teljessége miatt *vízió*nak érdemes minősíteni. A nyelvi, filológiai és hermeneutikai kalauzolás segítségével egy nagyon sajátos középkori műegész döntő fontosságú megértési küszöbénél megkapja a lehetőséget a mai olvasó ahhoz, hogy a továbbiakban a saját tudásával is kiegészítve gazdagítsa tovább az *Isteni színjáték*ról megszerezhető tudást.

2. A kötet szerkesztői és szerzői több kommentálási formát vettek alapul, és egyesítettek kellően módosított formában. A *Commediáról* készült 14–17. századi kommentárok nem különítették el a tényszerű és elméleti magyarázatokat, illetve nagyon eltérő arányban foglalkoztak velük az egyes értelmezők. Itt – főleg az olvasás folytonossága kedvéért – külön kaptak helyet a filológiai és az elméleti magyarázatok.

A *nyelvi* parafrázist illetően arra voltak tekintettel, hogy az olaszul nem tudók (nem elég jól tudók) számára *lefordítsák* Dante szövegét. Serravalle – a legműveltebbekre számítva – a közismert *latin* nyelvet választotta; egy 14. századi ismeretlen velencei másoló – szélesebb körű olvasóközönségre gondolva – *venetói tájszólásba* írta át, sőt bizonyos szavakat ki is cserélt, helyenként át is költötte a *Commedia* négyötöd részének „illustre vulgare”-ját (és bizonyos helyeket kihagyott, összesen az egész mű csaknem egyötödét). *Más nép nyelvére* a 18. században kezdték fordítani; elsőként angolra Charles Burney, a *Pokolt*, 1760-ban. Az első ilyen átültetések prózai formában készültek; mint amilyen a Serravaléé is, amit ő rövid sorokba tördelve közölt, és első ránézésre könnyen versnek gondoltak. Nem sokkal később igényes prózai fordítások, majd költői átültetések születtek, de ezeket csak rövid filológiai jegyzetek kísérték. A művészi értékű költői fordítások készítése lehetővé tette idővel, hogy bilingvis kiadásokat jelentessenek meg, ami könnyítette a nyelvi megértést. Nálunk mind a költői, mind a prózai fordításokhoz – nagyrészt a nyelvi megértést segítő – rövid magyarázatok társultak. Különös megoldásokkal a magyar prózai fordításoknál találkozunk. Cs. Papp József (1906, 1907, 1909) a magyarított dantei *szövegbe* illesztette *zárójelbe tett* igen rövid magyarázatait, amelyek egyaránt tartalmaztak tényszerű és *nyelvi* felvilágosításokat; Szabadi Sándor (2004) az egyes canticák után helyezte el nagyrészt hasonlókat; Kenedi Géza (1925) nem is készített ilyeneket. A jelen kiadvány annyiban tér el többé-kevésbé minden korábbi megoldástól, hogy nem másoktól átvett prózai fordítást közöl, hanem saját parafrázist (amihez támasztéklal igénybe vehetők a lapalji jegyzetek).

A 18. század második felétől gyorsan fejlődő dantisztika nagy gondot fordított a *filológiai* jellegű magyarázatok mellékelésére, mind az olasz eredeti, mind a műfordítások megjelentetésekor. Ezt az eljárást igyekeztek tökéletesíteni ezen kötet

munkatársai, amennyiben rendkívül széles körű nemzetközi precedensek felhasználásával szinte példa nélküliesen alapos magyarázó anyagot állítottak össze, olykor bizonyos rejtélyeket is megoldva.

Az egyes énekeket követő *értelmezések* önmagukban véve, hermeneutikai műfajként nem újszerűek, de egy szövegkiadás kötetébe építve azok. Ugyanis a legkorábbi Dante-kommentárok (például Boccaccióé vagy Benvenuto da Imoláé) nagyrészt ilyenek voltak, illetve később, a modern dantisztikában kialakult *lectura Dantis* műfaja testesítette meg a kommentálás olyan sajátos formáját, amely az egyes énekeket alapul véve komplex értelmezést ad, ami témát és nyelvezetet, tényt és jelentéseket együtt szemlélve és egymásból is kibontva igyekszik a minél többértűen megragadott értelmet felszínre hozni. Nem a *sensus litteralis* és a *sensus spiritualis* párhuzama mentén mozog, hanem a kettő konkrét kölcsönhatását kibontva halad különbségeik feloldása terén az anyag diktálta irányba. Annyiban *ancilla texturae*, hogy annak érthetővé tételét szolgálja, de ugyanakkor legalább annyira *famulus musarum* is, hiszen a szöveg művészi értelmet is integráló szerepét van hivatva tudatosítani. A kötetben olvasható értelmezések leginkább ennek a feladatnak felelnek meg, és ugyanakkor – a témától függően – azzal nyújtanak többet, hogy valamilyen elméleti (teológiai, filozófiai, esztétikai) probléma magyarázatára is kitérnek. Ez utóbbi minimumát nem érdemes kihagyni, hiszen Dante műalkotásként írta meg nagy művét, amely éppen szervesen egységes teljessége miatt művészi, elsősorban konstruktív optimalitása adja esztétikumát.

A szerzők szem előtt tartják azt, hogy *ma élő* érdeklődőknek szeretnének megfelelő felvilágosítást nyújtani, akik számára már nagyon sokat kell elmondani a középkorról, sőt Dante rendkívüli műveltsége miatt a még korábbi kultúrákról is. Az ezt különböző formákban tartalmazó bőséges anyag a dantei mű közvetlen megértésén túl talán ahhoz is hozzájárul, hogy ezekben a régi kultúrákban elsősorban az *egyetemesség történelmileg meghatározott formaváltozatait* lássuk, és minél kevésbé szórakoztató kuriózumokat csodáljunk bennük.

3. A nagyon *értékes anyag* és a *jól szerkesztett kötet* közvetlenül egy néhány főből álló közösség munkájának eredménye. A vállalkozás irányítója a Magyar Dantisztikai Társulat elnöke, Kelemen János akadémikus, akit a vezetőség két tagja, Mátyus Norbert és Nagy József segített, sőt az anyag formálódásában szerepet játszó felolvasóüléseken a társaság tagjai is elmondták észrevételeiket. A végeredményben *hét dantista* erőfeszítéseinek hozadéka összegződött. A magyar dantisztika fejlődését mutatja, hogy ezek több kutatónemzedék képviselői. A „nagy öregek” mellett (Kelemen János, Hoffmann Béla) az utóbbi években felnőtt középgeneráció (Mátyus Norbert, Nagy József, Tóth Tihamér) és a minden elismerést megérdemlő legifjabbak (Draskóczy Eszter, Berényi Márk) produktumai összegződnek. Nem csupán a gondos lektori és szerkesztői munkának köszönhető, hogy az egyes szerzők eredményei között nincs szóra érdemes színvonalkülönbség. A komment-

tárok anyagába beépítették azoknak a kollégáinknak releváns megállapításait is, akik közvetlenül nem vettek részt ebben a munkában (Madarász Imre, Pál József, Sallay Géza, Szabó Tibor). A lektorok – Bárdos Judit, Csantavéri Júlia, Ertl Péter, Nádasdy Ádám – alaposága és precizitása, illetve Olbert Mariann illusztrációinak szemléletessége tette teljessé a félezer oldalas kötet értékeinek körét.

A mindig és mindenki számára nehezen érthető dantei fő mű olvasói ebben a kötetben hatékony segítséget kapnak a több szempontú, de mindig az egész szem előtt tartó értelmezéshez. Műfordítást nem ad a kötet (a szerkesztők különböző okokból elálltak attól a korábbi tervüktől, hogy Babits átültetését is szerepeltessék); az olvasónak lényegében a felkínált tudományos támogatás felhasználásával kell – valószínűleg újra, de másképp – hozzáfogni a maga egyéni „lectura Dantis”-ának munkájához, a *saját olvasatának* megformálásához. Előbb olvasgatni kell Dantét, elgondolkodva, meditálva, műve betűjének és szellemének sokféle átmenet-változatát megértve, s inkább csak aztán segítségül hívni a művészi fordítást ahhoz, hogy annak besegítésével esztétikumából még több feltáruljon számára. Van választási lehetőségünk, hiszen Babits szinte kanonizált fordításán kívül két újabb, nemrég született teljes *Commedia*-fordításunk van. Nádasdy Ádámé 2016-ban jelent meg, illetve Baranyi Ferenc *Pokol* (2012) és Simon Gyula *Paradicsom* (2014) átültetése után kettejük közös *Purgatórium* fordítása 2017-ben látott napvilágot, vált teljessé vállalkozásuk.

A magyar olvasóknak nem könnyű, de nagyon megkönnyített lehetőségük nyílt arra, hogy kiváló vezetőik támogatásával induljanak el nagyon különféle élményeket szerezni Dante monumentális költeményének nem veszélyekkel, csak nehézségekkel teli másvilágába. Ebben segíti őket a kötet rendkívül gazdag anyaga, amely Leopardi ismertetésünk címéül választott megállapítását igazolja majd: „az egyik tudása a másikéra épül”.

(Dante Alighieri: *Komédia I. Pokol*. Kommentár. Szerkesztette: Kelemen János, Nagy József közreműködésével. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2019, 550 p.)

Számunk szerzői

BURJÁN Ágnes (1988) a PPKE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandája, a Modern Líraelméleti és Líratörténeti Kutatócsoport tagja. Kutatási területe Rainer Maria Rilke és Pilinszky János költészete. Legutóbbi írásai: *Apokrif a kánonban – Pilinszky Apokrifjének rilkei szövegtagyománya* (Budapest, Gondolat Kiadó, 2019), *Rilke és Pilinszky arcképvversei* (Budapest, Vigilia, 2019).
E-mail: burjan.agnes11@gmail.com

D'INTINO, Franco (1951), a római La Sapienza Egyetemen modern és kortárs olasz irodalmat tanít, a Birminghami Egyetem Leopardi Centrumának, valamint a La Sapienza Egyetem gimnáziuma Leopardi Műhelyének vezetője. Fő kutatási területe Pirandello és Leopardi önéletrajzi művei és levelezése. Leopardi számos művének kritikai szerkesztője (pl. *Scritti e frammenti autobiografici, Poeti greci e latini, Volgarizzamenti in prosa*). Michael Caesarral együtt gondozta a *Zibaldone* első teljes angol nyelvű kiadását (Farrar Strauss & Giroux-Penguin, 2013). A Leopardi-kutatás olasz Nemzeti Központja Tudományos Bizottságának tagja.
E-mail: franco.dintino@uniroma1.it

HOFFMANN BÉLA (1946), nyugalmazott főiskolai tanár (BDF), Olasz Nyelv- és Irodalom Tanszék. Fő kutatási területe a középkori és a XIX-XX. századi olasz irodalom, s ezen belül Dante, Petrarca, Leopardi, Verga, Palazzeschi művei. Tanulmányai, amelyek a költői szó természetét, az irodalmi hermeneutika és a szemiotika kérdéseit is érintik, egy magyar és egy olasz nyelvű kötetben jelentek meg: *A látóhatár mögött* (2002); *La parola poetica. Teoria letteraria e letteratura italiana* (2005). Számos Dante-tanulmánya 2019-ben látott napvilágot: *Dante Alighieri, Komédia I. Pokol. Kommentár* (szerk. Kelemen János). Legújabb írásai: *Memoria e atto creativo. Il ruolo, la collocazione, le connotazioni di significato e le questioni connesse all'attività creativa poetica nel II canto dell'Inferno*, in *Quaderni Danteschi* (1/2018. Anno 13. N. 15), Áron Kiadó, Budapest.; *Pokol II. ének; Pokol V. ének; Pokol XVII. ének; Pokol XVIII. ének; Pokol XIX. ének; Pokol XXIII. ének; Pokol XXIV. ének; Pokol XXVI. ének; Pokol XXVII. ének*, in *Dante Alighieri, Komédia I.*

Pokol. Kommentár (szerk. Kelemen János), Eötvös Kiadó, Budapest, 2109; *La figura dell'Ulisse dantesco in Rocco Montano*, in *Dante in Basilicata* (szerk. Sebastiano Villani), Osanna Edizioni, Venosa, 2019.

E-mail: hoffbela@gmail.com.

HORVÁTH Kornélia (1971), a PPKE BTK egyetemi tanára, az irodalomelmélet (azon belül is kiemelten a verselmélet), a modern magyar, valamint a XIX. és XX. századi olasz (Leopardi, Baricco) és orosz (Puskin, Mandelstam) irodalom kutatója. 11 könyv szerzője, a Modern Líratörténeti és Líraelméleti Kutatócsoport (MLLK) alapítója és vezetője. Fontosabb utóbbi könyvei: *Letteratura italiana e forme poetiche* (Budapest, Gondolat, 2015), *Fejezetek a kortárs magyar líráról* (Komárom, Selye János Egyetem, 2016), *Petri György költészete verselméleti és líratörténeti megközelítésben* (Budapest, Gondolat, 2017), *Ottlik Géza írásművészete és taníthatósága* (Komárom, Selye János Egyetem, 2020).

E-mail: kornelia.horvath71@gmail.com

KAPOSI Márton (1936) – filozófus, esztéta, italianista. Az ELTE Ókori és Középkori Filozófia Tanszékének nyugalmazott habilitált egyetemi docense, az MTA doktora. Kutatási területe a reneszánsz filozófiája és esztétikája, az olasz gondolkodók és írók (Dante, Machiavelli, Croce) magyarországi recepciója, illetve a filozófiai antropológia. Fontosabb könyvei: *Intuíció és költészet. Benedetto Croce esztétikája* (Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994), *A rejtőzködő egyén arca és álarcai* (Bp., Eötvös József Könyvkiadó, 2004), *Magyarok és olaszok az európai kultúrában* (Bp., Hungarovox Kiadó, 2007), *Machiavelli Magyarországon* (Bp., Argumentum, 2015), *Benedetto Croce intuíciónélfogása és magyar értelmezői* (Szeged, JATEPress, 2017).

E-mail: kaposimarton@freemail.hu

KELEMEN JÁNOS (1943), ELTE BTK, az MTA rendes tagja. Széchenyi díjas. A Magyar Dantisztikai Társaság elnöke. Legutóbbi művei: *The Rationalism of Georg Lukács* (New York, Palgrave Macmillan, 2014); „*Komédiámat hívom tanúmul*”: *Az önreflexió nyelve Danténál* (Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2015).

Email: jim218@t-online.hu

NATALE, Massimo (1982), a Veronai Egyetem docense. Kutatásai a barokk kortól a XX. századi olasz irodalomig terjednek. Számos tanulmányt publikált Tasso, Manzoni, Foscolo, Leopardi és Zanzotto írásművészetéről. Fontosabb monográfiái: *Il canto delle idee. Leopardi fra ‚Pensiero dominante‘ e ‚Aspasia‘* (2009), *Il sorriso di lei. Studi su Zanzotto* (2016). A Franco D’Intinóval közösen szerkesztett *Leopardi* (2018) nagyvív tanulmánykötetben a Leopardi költészetéről írott fejezet szerzője.

E-mail: massimo-natale@univr.it

MUDRICZKI Judit (1979), irodalomtörténész, anglista, a Károli Gáspár Református Egyetem Művészettudományi és Művészetpedagógiai Tanszékének oktatója, a Modern Líraelméleti és Líratörténeti Kutatócsoport (PPKE) és az Európai Fordítástudományi Társaság (EST) tagja. Kutatási területe az angol-magyar irodalmi és kulturális kapcsolatok története, a fordítástudomány és Shakespeare művészete. Utóbbi témában publikált könyve: *Shakespeare's Art of Poesy in King Lear* (2020). E-mail: mudriczki.judit@kre.hu

TÓTH Tihamér (1969), BDTF Szombathely. Szabadfoglalkozású értelmiségi. Szombathelyen végzett Olasz Nyelv és Irodalom – Történelem tanári szakon. A Magyar Dantisztikai Társaságnak 2006 óta tagja, 2007-től pedig aktív résztvevője. Szerzője a Magyar Dantisztikai Társaság az *Isteni színjáték* kommentárját és értelmezését tartalmazó kötetek létrehozásának. Fordításai, tanulmányai és recenziói jelentek meg a Dante Füzetekben, a Filológiai Közönyben és más folyóiratokban, továbbá hazai és külföldi egyetemi kiadványokban. Kiemelt érdeklődési és kutatási területe mindazonáltal Leopardi költészete és filozófiája. E-mail: tihi1119@gmail.com

VÍGH Éva (1954), SZTE BTK. Az MTA-SZTE Antikvitás és Reneszánsz: Források és Recepció Kutatócsoport vezetője. Fő kutatási területek: udvari értekezésirodalom, fiziognómia és jellemábrázolás, állatszimbolika. Legutóbbi művei: *Állatszimbolika a közép- és újkori Itália irodalmában*, Szeged, Lazi Kiadó, 2018; *Állatszimbólumtár*, (szerk.), Budapest, Balassi Kiadó, 2019; *Figure animali della percezione sensoriale in Dante*, in «*Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce*». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, a cura di Maria Maslanka-Soro, Roma, Aracne, 2019, 259–272. E-mail: eva.vigh@libero.it

