

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

1996

XLII. ÉVF. 1. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF,
SARBU ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

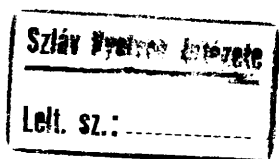
SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT



E szám munkatársai: Fried István egyetemi tanár (JPTE), Gergye László tudományos munkatárs (ELTE), Gilbert Edit egyetemi adjunktus (JPTE), Kurdi Mária egyetemi docens (JPTE), Mikó Pálné ny. egyetemi docens, Murányi Lajos gimnáziumi tanár (Székesfehérvár), Palágyi Tivadar egyetemi tanársegéd (ELTE), Pál József egyetemi docens (JATE–Róma), Regéczy Ildikó egyetemi tanársegéd (MBI), Rot Sándor ny. egyetemi tanár, Sarbu Aladár egyetemi tanár (ELTE).

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Balassi Kiadó Kft. 11991102-02120733 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó *Stúdium* (Budapest, V., Váci utca 22.) *Magiszter* (Budapest, V., Városház u. 1. sz.) és a Balassi Kiadó könyvesboltjában (Budapest, II., Margit u. 1.)

Előfizetési díj egy évre: 480 Ft

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
H-1389 Budapest, Pf. 149.

Pontoppidan Szerencsés Péteréről

GERGYE LÁSZLÓ

Henrik Pontoppidan világirodalmi mércével mérve is kétségkívül elsőrangú író. Életműve a magas színvonalú századvégi skandináv regény egyik csúcspontját jelenti, Gjelleruppal közösen kapott Nobel-díja pedig nyilván a világ élvonalába berobbanó dán prózának szóló elismerés is volt, amelynek a XIX. század végén olyan kiváló művelői akadtak, mint H. C. Andersen, J. P. Jacobsen, H. Bang.

Pontoppidan fellépésekor az előző korszak meghatározó jelentőségű eszmei áramlata, a grundtvigianizmus már felélte utolsó szellemi tartalékait. Művészetének kibontakozása a kor új radikális ideológiájának, a brandesianizmusnak térmeyerésével esett egybe: Pontoppidan az E. Brandes nevével fémjelzett mozgalom fő zászlóvivője lett. Ennek megfelelően az irodalomtörténet a „modern áttörés” írói között tartja számon, ami már csak azért is helytálló, mert Brandes felfedezettjei közül talán egyedül ő teljesítette többé-kevésbé következetesen a valóságfeltárás e naturalista indíttatású programját.

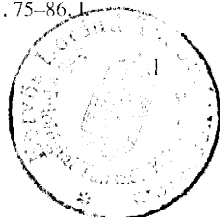
Pontoppidan műveit már életében lefordították a világnyelvekre, így prózája igen gyorsan bekapcsolódhatott az európai irodalom vérkeringésébe. Három nagyregénye, *Az ígéret földje* (*Det forjaeetede land*, 1891–1895), a *Szerencsés Péter* (*Lykke Per*, 1890–1904), a *Halottak országa*, (*De Dødes Rige*, 1912–1916) továbbá néhány novellája ugyan magyarul is elég korán megjelent, de Pontoppidan szellemissége nem tudott mély gyökeret eresztetni a magyar irodalmi köztudatban. Néhány ismertetésen, bevezetésen kívül senki sem foglalkozott behatóbban munkásságával, fő művével, a *Szerencsés Péter*-rel kapcsolatban is csak Miszoglád Gábor elemzészvázatát lehet említeni.¹ Dinamikus cselekményszövésű, fordulatokban gazdag, sok szempontból Balzacéra emlékeztető prózája pedig erős intellektuális töltése ellenére alkalmasnak látszik az olvasói figyelem felkeltésére, fenntartására. A viszonylagos közöny tehát aligha Pontoppidan művészi személyiségének szól; oka sokkal inkább az lehet, hogy a skandináv irodalmak nálunk még mindig kívül esnek a világirodalmi tájékozódás hagyományos látószögén.

*

Hasonmásváltozatok

Pontoppidan regényeinek cselekménye az 1880-as, 1890-es évek modernizálódó Dániájában játszódik. A rohamos technikai fejlődés eredményeképpen az agrártársadalom fellazulóban van, s az átalakulás tendenciái a XX. század ipari orientációjú társadalmát

¹ Miszoglád Gábor: A dán regény a XIX. században. – In: Filológiai Közlöny, 1977/1, 75–86. l.



előlegezik. A változás jórészt a korabeli természettudomány áttűtő sikereinek tulajdonítható, amely alapjaiban ingatta meg a dán társadalmi tudatot évszázadok óta meghatározó református egyház szellemi pozícióját. Ebből adódóan a dán regények színtere igen gyakran valamilyen egyházközség, hőse pedig a pap. Pontoppidan ugyancsak a dán vidéki paplakok egyikében látta meg a napvilágot, s noha családjából korán kiszakadva fiatal éveiben mérnöki tanulmányokat folytatott, majd az írói pályára lépett, gyermekkori élményeinek súlyától soha nem tudott megszabadulni.² Első feltűnést keltő regényének (*Az ígéret földje*) főhőse, Emmanuel Hansted, pap, míg az ezt követő *Szerencsés Péter* szintén önéletrajzi ihletésű Per Sideniusa mérnök, nyilván nem véletlenül.³ Pontoppidan a benne élő feszültséget ezzel a választással úgy akarta feloldani, hogy ugyanannak a pszichológiai folyamatnak két különböző oldalát igyekezett bemutatni. Kitérés kísérleteikben – látszólagos ellentétük ellenére – több a rokonítható, mint az elválasztó mozzanat.

Emmanuel Hansted egy tehetős koppenhágai hivatalnokcsaládból kiszakadva káplánként kerül Vejlbj és Skibberup egyházközségbe, hogy „az ígéret földjén” megvalósítsa népboldogító álmait. Per Sidenius viszont, aki egy kelet-jyllandi kiterjedt, szegény papcsalád sarjaként születik, kezdettől fogva az otthoni mentalitástól merőben idegen műszaki pályán keresi a „szerencse földjét”. Hansted, aki halott anyja sugallatától vezérelve lép a lelkészi pályára, megnyugvással gondol arra, hogy „Édesapja, az osztályfőnök most már hiába csóválja fejét ‘hóbertjai’ hallatára”, hogy megszabadult testvéreitől, s így gárdahadnagy öccsének s „húgocskájának, a főkonzulnének sem kell szipognia bátyja neveltelenségei és modortalanságai miatt.” A *Szerencsés Péter*ben szintén „csupán egyetlen gyermek keserítette el a szülőket. A közbülsők egyike, egy fiú, Peter Andreas”, akiből már egészen korán kiütöközött „valami eltökélt dac az otthon rendje és szokásai ellen”. Tovább erősíti a párhuzamot, hogy Per sem találja helyét testvérei között, valamint az a tény, hogy mindkettejük esetében rendkívül hasonló az anya és az apa eltérő mentalitásából eredő, lappangó feszültségeket takaró családi háttér. Az anya múltja itt is, ott is homályos pont: Emmanuel Hansted gyermekora idején „apja és egész rokonsága makacsul kitért anyja dolgainak említése elől”, míg a *Szerencsés Péter* expozíciójából arról értesülünk, hogy a „komor és szenvedélyes” papné a „hit dolgaiban eleinte ingadozott”, s a „férfi gyakori, súlyos korholása ellenére valójában sohasem szabadult meg gyötrődéseitől”. Hansted és Sidenius lázadása egyaránt alapvetően az apa ellen irányul, instabil lelkületű anyjuktól mindketten inkább a kételkedésre, a depresszióra való hajlamot öröklik. Mivel azonban Hansted jellemfejlődésében ez az örökölt attitűd a vallás, Sideniuséban viszont látens módon éppen a vallásellenesség irányába hat, kitérés irányuknak értelemszerűen különbözőniük kell. A szegénység eszményi értékrendjéhez igazodó Hansted az integrációban, a vezetett vallási közösségekben való feloldódás reményében, az aranyálmokat kergető Sidenius viszont éppen a kiválásban, a társadalom fölé emelkedésben, az „imperátori” ambíciókban keresi az énmegvalósítás lehetőségét. Ennek a két kísérletnek persze nem lehet azonos a színtere sem: az egyik az „isten háta mögötti” magány, a kopár, sivatagi pusztá csendje, míg a másik a zsidóváros, Koppenhága és a nagyvilág.

² P. M. Mitchell: Henrik Pontoppidan. Boston, 1979. 83. l.

³ A dolgozatban szereplő idézetek az alábbi kiadásokon alapulnak: H. Pontoppidan: Szerencsés Péter. Ford. Hajdú Henrik. Bukarest, 1974. H. Pontoppidan: Az ígéret földje. Ford. Hajdú Henrik. Bp., 1961.

Vikingálmok

Az *ígéret földjében* Hansted pályájának alakulását csak hivatalbalépésétől kezdve követhetjük nyomon, a *Szerencsés Péter* főhőse viszont már gyermekkorától az ábrázolás középpontjában áll. Későbbi fejlődése szempontjából ez az időszak két fontos epizódot tár elénk, amelyek a hatás–ellenhatás fogalom pár tükreben válnak jól értelmezhetőkké. Először egy polgár jelenti fel Pert almalopás miatt Sidenius tiszteletesnél, aki a dolog jelentőségével messze nem arányban álló, dörgedelmes prédikációt tart a család előtt a fiú gaztettéről. Patetikus szólások közepette azt fejtegeti, hogy Per „nem igazodott Isten törvényéhez és ígéjéhez”, azaz megszegte a tízparancsolatot („Ne lopj!”), s amennyiben nem tér a megbánás útjára, nem mentesülhet az Úr kiközösítő átka alól: „Békétlenül bújdoss a földön!” A zordon bibliai fenyegetések azonban visszájukra sülnek el: a tizenegy éves gyerek előtt éppen hogy komikus színben tűnnek fel apja szájából a tízparancsolat komor ígéi. Ösztöne ekkor érez rá először az otthoni vallásos frázisok ürességére, ekkor szilárdul meg lelkében az az „ádáz rokongyűlölet, konok és harcos magánosság, amely későbbi életének értelme és hajtóereje lett”. A gyermekkori teljes kiszolgáltatottság állapotából ekkor még csak egyetlen kiút nyílik: a házi börtön falán is átsikló, a semmiből világokat teremtő képzelet. Mostohagyermeknek, valamelyik „kóbor cigánycsapat elhagyott sarjja”-nak álmolja magát, akinek igazi apja „egy egyeduralkodó, a sötét puszták, a béke és a vad viharok végtelen birodalmának királya”. Hétköznapi valóságát a szárnyaló fantázia odáig tágítja, hogy már egyenesen királyfinak hiszi magát, akit elraboltak, eladtak, s ebben az eldugott paplakban őriztettek.

Először akkor szövődik egybe bizonyos fokig Per számára a képzelet a valósággal, amikor egy téli este, a Sidenius család unalmas egyhangúsága elől menekülve kiszökik a városmenti dombokra, a vele egykorú fiatalok közé. A szánkóverseny reális, létszerű közege végre alkalmas terepet kínál a Perben szunnyadó vágyak és képességek szabad kibontakoztatására. Amilyen önfeledt ámulattal szemlélte a szánján sikló Emmanuel Hansted a regény elején a reményei előtt végtelen perspektívákat nyitó széles téli tájat, olyan mámoros boldogság tágítja a szikrázó havon robogó Per lelkét is, akiben a száguldás hatására ugyancsak testet öltenek a „régí álmok” a gondtalan kóborlásokról, a pusztai cigányélet kalandjairól. A viking ősök mintájára „feje felett megforgatta lándzsának képzelt rúdját”, majd amikor egy feketeszemű leányt is maga mellé ragad a szánra, teljesen kihullik a környező valóságból, s a mítosz birodalmába lép át: „A harcos, a viking vére lobogott benne; diadalmenetben tért vissza idegen országokból, s magával hozta hadizsákmányát, a gyönyörű nőt, az elrabolt hercegkisasszonyt [...]. S képzelete viharzásában oly erőfeszítéssel kapaszkodott a jeges-sima lejtőn, hogy a veríték kiverte a homlokát.” Pert itt is az a kreatív fantázia juttatja az extázis csúcspontjára, amely később pályaválasztásának fő motivációs tényezője lesz. A téli éjszaka tündéri varázslata ezer mérföldekre röpíti családjától, az imákat mormoló, a fénytől, az élet pompájától iszonyodó „alvilági lelkek”-től. A valóság nyomasztó hatalmától azonban még nem lehet ilyen könnyen megszabadulni. Először a toronyóra gyűlött, ritmikus ütései, az imént már elsüllyedni vélt „alvilág” vészjósló üzenete oszlatja el az önkívület mámorát, majd a bakter botjával való találkozás fordítja csúfos bukásba a szán diadalmenetét. Per szorult helyzetéből csak hazugság árán tud menekülni, majd visszalopózási kísérlete is kudarcot vall: a dolgozó-szobájából kilépő apa fölemelt lámpájával rávilágít a padláslépcső felé osonó fiúra.

A lámpást tartó pap – szándéka szerint nyilván mintegy a krisztusi világosság szimbólumaként – ismét leleplezi az éj sötétjében settenkedő „bűnt”. Szavaival direkt módon is visszaul az almalopást követő jelenetre, amikor arról tesz említést, hogy fia „tolvajmódra” surran vissza a szülői házba. Sidenius tiszteletes magában attól tart, hogy a városi lebukjokba befészkelődött dorbézolás szelleme „valamelyik bűntanyára csábította a fiút”, de amikor kiderül, hogy gyanúja alaptalan, ugyanolyan módon reagálja túl az eseményt, mint az első esetben, így aztán nem is ér el egyebet, mint fia megvetését.

A szánjelenet implikálja a főhős személyiségében zajló lélektani folyamat valamennyi fontos mozzanatát. A kitérés, a gyűlölt „alvilágtól” való határozott eltávolodás, a kérész életű, diadalmas ívű röppálya, majd a hirtelen elbizonytalanodás, a bukás, végül pedig a belső vagy külső kényszertől vezérelt visszatérés a sokszor megtagadott világba, pontosan előlegezi a későbbi életű ciklikusan ismétlődő, kitüntetett állomásait. A regény-cselekmény szintjén ennek első etapa akkor realizálódik, amikor Per, a „nap, a csillagok, a tovaszálló felhők szövetségese”, Koppenhágában végre megkezdheti mérnöki tanulmányait. Ez a pályaválasztás nemcsak a minden technikai vívmányt elutasító apa világ-szemléletével szemben készíti elő a teljes függetlenedést. Eloldódást, búcsút jelent ez az anyától is, hogy átadhassa magát a tágabb értelemben vett „nagy közös anyá”-nak, a természetnek, amely korlátlan lehetőségeket nyit az anyagban szunnyadó erők felszabadítására, átalakítására az alkotó ember előtt.⁴

Caesar nyomdokain

Mivel Pert a szülő házban legtöbbször a tízparancsolat szellemiségével szembe-
szegülő magatartása miatt érte megaláztatás, csöppet sem meglepő, hogy Koppenhágába kerülése után annak az Olufsen főhajómesternek a házában talál otthonra, aki minden szeretetreméltósága ellenére olykor szintén „megszegte a tízparancsolat bizonyos rendelkezéseit”. Ebben az otthonitól alaposan eltérő közegben akarja Per végérvényesen darabokra zúzni a mózesi kőtáblát, hogy helyette „a szerencse és a győzelem aranycsillámos szövegére méltó márványtáblává avassa a lelkét”.

A főhős nyboderi új otthonának bemutatása során Pontoppidan hatásosan alkalmazza az ellenpontoszó technikát. Olufsenék vidámságra, folyamatos társasági érintkezésre berendezkedett háza semmiben sem hasonlít a rideg paplakra, amely csak a Johannes Sidenius érkezése előtti időkben volt a „vendégszeretet hajléka”. Per apja – mint ahogy az a regény expozíciójából kiderül – mélységesen „lenézte a múlt dolgokat”, Olufsen viszont olyan ember, aki egyáltalán nem veti meg a szebbik nem képviselőit, s aki az aszketikus morál helyett a „carpe diem” elvét emeli életfilozófiájává. A Hjertensfryd utcai nyitott öreg házaspárnál a társasélet éppen olyan jól bejáratott koreográfia szerint zajlik, mint amilyen a zárkózottságra berendezkedett Sidenius család estéinek rituális szertartásrendjét működteti, csak az előjelek változnak. Míg a paplakban természetesen szó sem lehet „három-négyféle borral végigkoccintott lakomákról”, addig Olufsenék nemcsak a hagyományos egyházi ünnepeket ülik meg bőséges eszem-iszommal, hanem lehetőség szerint minden ürügyet megragadnak a tivornyázásra. Az egyes fogások felszolgálása közben a könnyű nótákat, hazafias dalokat gajdoló társaság előtt „főképp Fussné (inkább ereje, mint

⁴ Jørgen E. Tiemroth: *Det labyrintiske sind. Henrik Pontoppidans forfatterskab 1881–1904*. Odense, 1986. 166. l.

szépsége miatt) mélységesen csodált szopránja” arat sikert, s e hang tónusa bizony erősen elüt Per nővére, Signe „zabolátlan erővel” csengő, „telt szoprán”-jától, amellyel esténként, a felolvasások után a lány apjának a „Téged Isten” c. zsoltárt énekl. Mindennek a főhős bonyolult, mindvégig kettősségre épülő személyiségének értelmezése szempontjából van jelentősége, aki a régi énjéből való kilépést azzal igyekszik teljessé tenni, hogy valódi nevét, a Peter Andreast, most egyszerűen Perrel váltja fel.

Per koppenhágai életének másik fontos színtere a „Fazék” nevű művésztanya lesz, ahová különösen a festők kedvenc modellje, „vörös Lisbeth” miatt tesz szívesen látogatásokat. Az, ami a szánkókaland után még csak a gyanakvó félelem szintjén fogalmazódott meg Sidenius tiszteletesben fia és a városi lebujok „büntanyái”-nak kapcsolatáról, most valósággá válik: Per viszont kezdeményez a szabados erkölcsű nővel. Ezzel a lépéssel a főhős ismét csak a vallásos neveltetés sideniusi beidegződéseit próbálja magában tudatosan kioltani, hiszen a nővel folytatott szexuális kapcsolat a korábbiakhoz hasonlóan pontosan a tízparancsolat egyik törvényének („Ne paráználkodj!”) fölényes megtagadását jelenti.

A gyűlölt múlttal való teljes leszámolás mégis a vártnál sokkal hosszabb és gyötrelmesebb folyamatnak ígérkezik. Pernek éppen a „Fazék” fesztelen művésztársaságának egyik összejövetelén kell először rádöbbennie arra, hogy a sátánidéző bacchanália harsány önbizalma mögött kétely, belső bizonytalanság, sőt elfojtott félelem lapul. Per elképedve állapítja meg, hogy a tivornya után magába roskadó, a túlvilágon és az Ítélet napján morfondírozó Fritjof Jensen festő valójában „szüleinek lelki rokona, egy misztikus, az alvilág árnya, aki a sírok és a túlvilági Bíró körül botorkál”. Mivel azonban Per kitörése első stádiumában még az önismeret igen alacsony fokán áll, mások, a „közönséges” emberek lelki krízisében éppen saját kiválasztottságának bizonyítékát látja. Ezzel magyarázható, hogy szinte a reveláció erejével hatnak rá pártfogója, Ivan Salomon szavai, aki „Aladdin típust lát benne, szerencsefit, akinek homlokára Isten keze írta: ‘Jöttem, láttam, győztem!’”⁵ Per a caesari mottótól megrészesülten szövi tovább gyerekkorának királyfi álmait, s úgy érzi; pusztán akarnia kell, s a világ kincse magától az ölébe hull.

A neergaard-i prófécia

Ivan Salomon fényes jóslatának beteljesedésére azonban még várni kell. Mivel Per nagyszabású csatorna- és fjordszabályozási tervével csúfosan megbukik a „papos külsejű” Sandrup professzornál, a világ meghódításának átfogó tervét egy igazi „úrindó”, a gyáros feleség Engelhardtné meghódításának világméretűnek éppen nem nevezhető terve váltja fel. Mielőtt azonban a kapcsolat realizálódna, fontos epizód következik: egy beszélgetés Per és Engelhardtné korábbi szeretője, Neergaard között.

Ha Ivan Salomon látomása Per szerencsés jövőjét vázolja fel, akkor Neergaard prófécijája e szerencse különös konzekvenciáit veszi számba. Neergaard a mágnásfiú elnevezését kölcsönözve „Szerencsés Péter”-nek nevezi Pert, ám ez a minősítés legalább olyan ironikus, mint amikor Ragnhild Tønnesen *Az ígéret földjében* a „szerencse fia”-ként aposztrofálja Emmanuel Hanstedet. Szerinte a közismert mese ott fejeződik be, ahol éppen kezdene érdekessé válni: az egyszeri kondás elnyerte ugyan a hercegnő kezét s vele a birodalom felét, de ugyan mit kezdett vele? Vajon nem érezte-e rosszul magát a pompás

⁵ Az „Aladdin-szerencse” kifejezése Oechsenschläger *Aladdin* c. mesedrálmájára utal, amely Pontoppidanon kíván más dán írókra, így többek között Andersenre, Kierkegaard-ra, H. Bangra is hatott.

bíbor-bársonyruhában, nem vágyott-e a finom hercegnő selyemágyában inkább Maren fejdlány vaskos karjának ölelésére? Az elbizonytalanodásra, a megtorpanásra való hajlamot pedig egyenesen a dán néplélek sajátosságaként értékeli: „Mily szilajul ostromoltuk ifjúkorunkban a különös, mesés célokat [...], de mihelyt Csodaország kapuja csakugyan kitarult előttünk, a királynő pedig leintett az erkélyről, nyomban megtorpanunk, s visszasandítottunk a kályhasut felé.” Példázatának értelme az, hogy családi öröksége súlyától egykönnyen senki sem szabadulhat meg, az ember mindig foglya marad önmagának: az ellentétes irányba haladás csupán látszat, amely a valóságban mindig ciklikus körpályát takar.

Neergaard a beszélgetést azzal zárja, hogy alig lepezett módon Perre hagyja vagyónát. Ez a szimbolikus gesztus kétféleképpen is értelmezhető. A különös férfi vagyona által vagy ugyanahhoz a sorshoz akarja láncolni, amelynek egykor ő is részese volt, vagy ellenkezőleg, éppen azért kínál anyagi támogatást, hogy segíthesse a függetlenedni vágyó Pert abban, amelyre ő maga egykor pénz híján kísérletet sem tehetett.⁶ A lényeg mindkét esetben változatlan marad, hiszen az örökség elfogadásának a XIX. század karrierregényeiben mindig sorsmeghatározó jelentősége van. Per ettől az éjszakai beszélgetéstől kezdve bármit is tesz, sorsfonalát a neergaardi prófécia gombolyítja. Ekkor persze a főhős ennek még éppúgy nincs tudatában, mint ahogy Fritiof skrupulusait is teljesen énidegen jelenségként értékeli. A Neergaard-ral folytatott dialógusban csupán a féltékeny szerelmi vetélytárson aratott győzelem ízét élvezzi, s amikor hajnalban az utcára kilépve a gyárkémenyek „százhangú kakasszavát” hallgatja, úgy érzi, hogy ez egyben az „új idők nyolcórás éneke, amely mindörökké a föld mélyébe űzi a sötétség és a babona árnyait”!

A regény a vallásos jelképrendszert gyakran visszajára fordítva alkalmazza. A viszatérő nappali fényt megszemélyesítő kakas a keresztény képzetkörben Krisztus feltámadásának és második eljövételének jelképe, itt viszont az istennélküli, kizárólag az ember irányította világ születésének diadalmas hírnöke lesz. Így vált előjelet Per fogalomtárában a világgóság és a sötétség, az evilág és a túlvilág, a bűn és az erény. Hogy azonban ez a fogalomátértékelés gondolatvilágában mennyire ingatag alapokon áll, arra éppen a Neergaard epizódot követő jelenet nyújtja az egyik legszemléletesebb példát. Per, aki arról álmodozik, hogy a mese messziről jött embereként kicsavarja az alvó őr kezéből a „kakasszavú kürtöt”, hogy az álomba zuhant óriások ébresztésébe kezdjen, az Engelhardt néval töltött éjszakán egyáltalán nem hasonlít az új idők hírnökére. Itt inkább „kakas”-ként, a keresztény szimbolika egy másik olvasatában a paráznság, az érzéki bűn olyan megtestesítőjeként lép fel, akinek belsejében a tízparancsolat újabb megszegése után csak a bűn, a lelkiismeretfurdalás riasztó harsonái szólalnak meg. Lelkében felágaskodnak a mindörökké száműzöttek hitt félelmek az apja prédikációiból jól ismert gonosz hatalmaktól, a „Sátán hálói”-tól. Az éj leple alatt „tolvajok és a hírhedt sikátorok sereghajtói” között oszon haza, majd úgy fekszik le, mintha „visszasiklott volna gyermekkorába, amikor a paplak sötét szobájában fülére húzta dunnáját, s feszülten hallgatta öreg, félszemű dajkájának rémmeséit”. Most érzi először gúnyos telitalálatnak az öngyilkosságba menekült Neergaard példázatát a mesebeli parasztfiúról, aki Csodaország kapuiból „hazaosont a langyos kályhasutba, anyja szoknyája mögé”. Lépéseit az Engelhardt néval való szakítás után is különös pártfogójának emléke irányítja. Egy szép, tiszta szerelem során

⁶ Jørgen E. Tiemroth: i. m., 169. l.

Franciskával, egy egyszerű szíjgyártó lányával már-már a házasság küszöbére jut, de amikor latolgatni kezdi, hogy esetleg lemond a holnap aranytűzokjájáról egy „kicsi, de valóságos szerencseveréb” kedvéért, újra tudatába villan Neergaard kondáshercege, s ennek hatására az utolsó pillanatban mégis visszalép.

„Az emberfeletti ember”

A Szerencse földje felé igyekvő Pert a Franciskával való szakítás után két meghatározó jelentőségű élmény éri, s mindkettő kiindulópontja Ivan Salomon. A hercegnőről, a fele királyságról álmódó fiatalembert ő vezeti be a gazdag Salomon-házba, ahol rövidesen közelebbi ismeretséget köthet a zsidó mágnás lányaival, s tőle kapja kézbe először az új kor meghatározó szellemiségének, dr. Nathannak műveit. Ezzel a főhős hátat fordít a baljós neergaardi próféciaának, s a világhódító Caesar útjára tér.

Per kezdetben a fiatalabbik Salomon lány, Nanny erotikus vonzáskörébe kerül, de később mégis a bonyolultabb lelkületű, intelligensebb Jakobénál állapodik meg, aki eddig csupán személyes érvényesülését célzó mérnöki tervei előtt egyetemesebb távlatokat nyit. Szerinte a század nagy műszaki alkotásai az emberiség felszabadulását hozzák majd, s „ezzel megvalósulhat az ember régi álma: a föld összes népeinek testvéri megértése”. Közös bibliájuk az E. Brandesről mintázott dr. Nathan könyve lesz, aki nietzschei gondolati ihletésű műveiben a föld új ura, a vallás szellemi béklyóit lerázó „emberfeletti ember” eljövételét hirdeti.

Pontoppidan először közvetve, Brandes *Aristokratisk Radikalism* c. tanulmánya útján ismerkedett meg a német filozófus tanaival, akinek eszmeisége később is komoly befolyást gyakorolt gondolati fejlődésére.⁷ Brandes eszménye Nietzsche nyomán az alkotó ember, aki minden körülmények között képes arra, hogy függetleníse magát az őt körülvevő világtól. Brandes regénybeli hasonmásából, dr. Nathanból Zarathustra szava szól, s Per ebben a proklamációban joggal ismeri fel önmagát a „modern haszonember”, az új eszmény prototípusaként. A zarathustrai tanítás jól ismert, híres alaptétele szerint: „Isten halott.” Ha viszont Isten nem létezik, akkor az ember egyetlen célja csak az evilág felé való fordulás, önmaga felemelése, meghaladása lehet. Így válik a feltaláló, az „emberfeletti ember” a föld értelmévé, akinek hegyeket megmozgató akarata sarkából fogja kifordítani a vallás hamis tanaival alátámasztott világot. Dr. Nathan látletele kora Csipkerózsika álmát alvó Dániájáról, „ahol az idő áll, s ahol az ábrándkergetés bágyadt műzsái és a spekuláció szívós, szúrós szárai alattomosan takargatják a belső pusztulást”, szinte szó szerint egybevág a változatlanlanság híveit gúnyoló Zarathustra szavaival: „igazi téli tanítás ez, jó dolog természetlen korban, jó vigasz a téli álmat alvóknak és a kemencesutba bűvóknak”.⁸ Nem csoda, hogy Per, aki sorsának kerekét mindenáron éppen a mindig megtorpanó, a kályhasut felé sandító, neergaardi parasztfiúéval ellentétes irányba akarja fordítani, műszaki programtanulmányát dr. Nathan stílusában írja le.

Meghirdetett harcában Per legfőbb szövetségese Jakobe, aki beszélgetéseik közben különös, szifinxszerű vonásaival „természetfeletti jelenséggé”, a „Bölcsesség titokzatos papnőjévé” magasodik előtte. Nehezen induló kapcsolatuk a kölcsönös vonzás és taszítás

⁷ Elias Bredsdorff: Henrik Pontoppidans og Georg Brandes. En kritisk undersøgelse af Henrik Pontoppidans forhold til Georg Brandes og Brandes-linje i dansk åndsliv. København, 1964. 80. l.

⁸ Friedrich Nietzsche: Így szóllott Zarathustra. – In: Uő.: Válogatott írásai. Bp., 1984. 272. l.

elvére épül, amelyhez a mese, a mítosz elemei biztosítják az egyetlen tartós kötőanyagot. Nemcsak Per képzeletű vándorló cigánycsapat sarjának, hercegkisasszonyt rabló vikingnek magát: nyughatalatlan „kőborosztón” hajtja Jakobét is, aki „hős-kedveséről szőtt ifjúkori álmainak” keres tárgyat. Az idősebbik Salomon-lány a házat látogatók egybehangzó véleménye szerint „királynői jelenség”, akihez „csak egy herceg lenne méltó”. Jakobe abban reménykedik, hogy gyermeke a „tenger sarja lesz, vikingtermészet”, a hódítóvágy megszállottja, amely „az emberiség élére lendíti faja sok-sok férfiát és nőjét”. Perben az eruptív „öserő” megtestesülését látja, a „Jövő hőst”, aki azért született, hogy megindítsa az álszent, gonosz társadalom elleni küzdelmet, amely majd „vérben és tűzben tisztítja meg a világot”. A szereposztás is a mítoszszémának megfelelően alakul: Jakobe „örszellemként”, a germán mitológia valkürjeként segíti harcában a gonosz hatalmakkal küzdő viking hőst. A hatalmas, embert próbáló feladat megvalósításához azonban szélesebb látókör, elmélyültebb tudás szükségeltetik. Philip Salomon leendő vejeként nem akadályozhatja meg már Pert régóta tervezett tanulmányútjának megvalósításában az anyagi feltételek hiánya sem, így menyasszonyával egyetértésben, a régi világ elleni átfogó ostrom megindítása előtt tapasztalatszerző európai körútra utazik. Jakobe meghódításával szélesre tárulnak előtte a szerencse kapui: a szegény papfiú megszerezte a bűvös varázspálcát, a „tanulóévek” után most már kezdődhetnek Per Sidenius „vándorévei”.

Az „új világ” kohójában: Berlin

Per első külföldi állomáshelye az ipari forradalom lázában égő Berlin. A technika emberét valósággal lenyűgözi a pezsgő városi élet zaja, az emberi és a gépi erő koncentrációjának elevenen lüktető ritmusa. Ebben a technokrata szemléletű világban a „Jövő hőse” szerint nemcsak a Fritjof Jensenekre, de a modern gépek működési elvéről mit sem tudó „Nathan-félék”-re sincs már igazán szükség: a jelen kultúrharcat egyedül a mérnököknek kell irányítaniuk. Per szerint a művészek éppoly hisztérikus módon bálványozzák a természetet, mint a papok a túlvilágot, legfőbb bűnük tehát az, hogy „hozzájárultak az emberbe, a föld urába vetett hit megdöntéséhez”. Fritjof Jensen festményének háborgó tengerészletében ő csupán az emberiség szolgálatába állítható kiaknázatlan energiatömeget lát, számára egy „villanyfényes pályaudvar varázsosabb látvány Raffaél minden Madonnájánál”. Fritjof e „büszke század”-dal kapcsolatban a technika kíméletlen brutalitásáról, a „természet meggyalázásáról” beszél, míg Per az eszmélkedés ünnepi pillanatát üdvözli benne: az ember „a maga képére formálja a világot – oly szédítő arányban, amely túlszárnyalja a leglázásabb Isten álmait is”! Per és Fritjof eldöntetlen vitája a természettudomány és a művészet viszonyáról a regény egyik alapvető, később más alakváltozatban újra vizsgálatra kerülő problémáját veti fel.⁹

Per a Salomon-házban sikeresen küzdi le a másik nyomasztó hazai örökségét, az „arany csillogására támadt fényviszonyát”, a „Mammonimádók” sideniusi irtózatát is. Berlinben már egyenesen úgy beszél a pénzről, mint a jövő Dániájáért megvívandó harc elengedhetetlen eszközéről: „Jelszavunk a pénz legyen, a pénz és ismét a pénz. Az arany fénye ‘sugározza be az országot.’” Amikor pedig megcsillan annak lehetősége, hogy a Geheimer Kommerzienrat lányának meghódításával akár a Jakobéval járó hozomány sok-

⁹ E. Bredsdorff szerint Fritjof alakját Pontoppidan a neoromantikussá vált, Brandes mozgalmától eltávolodó Holger Drachmann alakjára mintázta. I. m., 138. l.

szorosának is várományosa lehet, erkölcsi tartása végképp megpropan az arany bűvöletében. Ebben a helyzetben éri a hír haldokló apjáról, ami egycsapásra szertefoszlatja a merész szerencseálmokat: csomagol és hazautazik.

A haldokló apa körül zajló eseménysorozat leírása a regény leghatásosabban megszerkesztett jelentei közé tartozik. Per, akiben még élénken él fogadott apjának, Olufsen főhajómesternek szörnyű agóniája, halálfélelme és a hozzátartozók rémülete, döbbenet érzékeli családjában az együvértartozást, az általa oly sokszor kinevetett keresztény hit minden szenvedésén, fájdalomon felülemelő, bámulatosan megnyugtató erejét. Az apa sápadt arcát beragyogó mécses – a megtartó krisztusi hit szimbólumaként – egy egész élet értelmét, lényegi tartalmát világítja meg Per előtt, aki olyan jeges borzalommal búcsúzik a haldoklótól, „mintha egy földöntúli bíró elé került volna”. Ezen a ponton lépnek be először a regény ismétlődő motívumpárjai: a kétségek és félelmek között hányódó Per lelkiállapota a „sírok és a túlvilági Bíró” körül botorkáló Fritjofét idézi fel, akit Per a regény elején fölényes egyszerűséggel vívódó misztikusnak, a „Sidenius-pár rokoná”-nak minősített. Apját, a gyerekkorában lenézett szegény papot pedig olyan pompával temetik, „mint egy herceget”, ami viszont megintcsak váratlan, s egyben megszegyenítő megvalósulása egykori álmának, „amelynek káprázatában kicserélt fiúnak látta magát, elrabolt királyfi-nak, az apai trón legyőzhetetlen várományosának”.

A tékozló fiút hazaváró, haldokló apa Perre hagyja „egyetlen földi kincsét”, egész életén át viselt ezüstóráját. Az óra, mint keresztény jelkép üzenete világos: a feltartóztat-hatatlanul múlt idő helyes, a lelki üdvözülést célzó kitöltésére, a földi dolgok hiába-valóságára, értéktelenségére figyelmezteti a hitében tévelygőt. Per az átélt élmények súlya alatt ugyan egy pillanatra meginog az ereklyeként ható tárgy és az anyja szájából elhangzó példabeszéd szuggesztív erejétől, de ekkor mindez még kevésnek bizonyul ahhoz, hogy rátérjen az alázat krisztusi útjára: az apa óráját az asztalon hagyva visszautazik Berlinbe. Az otthon elvesztett egyensúlyt azonban a technika városában sem tudja többé visszanyerni. Alkotókedvével együtt önbizalma is elvész, s miután a tudományos haladás műszaki csodái után a nagyvárosi lét emberi nyomorából is ízelítőt kap, mély válságba jut.

Az Alpok csúcsai között: Dreschack

A cselekmény színterének változásait a regény belső logikája diktálja. Per éppen abból a technikai világcentrumból visszatérve szembesül a keresztény hit erejével, amelynek pergő életritmusa és evilági értékrendje nemcsak térben esik igen távol a szülői ház szemléletétől. Jülland és Koppenhága, majd Berlin és Jülland ellentéte plasztikusan vetíti elének a főhős személyiségét mélyen megosztó dichotómiát, amelyben az új akarása és a régi visszahúzó ereje egyforma súllyal van jelen. A kis osztrák hegyi városka, Dreschack viszont a „senki” földje, a magány szigete, amely a múlt és a közelmúlt eseményeitől egyaránt távol alkalmas terepet kínál az önvizsgálat számára.

Per koppenhágai tanulmányai során csupán „alkotásvágyának zsákmányává alacsonyította le” a természet titkait, csak „úgy tekintett rá, mint valami kiaknázandó kő- és földtömegre”. Most azonban hirtelen közel kerül a természet misztikus lelkéhez, a panorámát átható mély csendből pedig mintha Isten hangja szólna hozzá: „Az üres, hangtalan világúrral szemben ránk zuhan a ‘horror vacui’, amelybe már az ókor emberei is ügyesen belekapaszkodtak. S a félelemből hallucinációk támadtak, a hallucinációkból pedig

újabb félelmek, s ez mindig így történt, amíg Isten ki nem formálódott, s a menny és a pokol be nem népesült.” Kierkegaard-i ihletésű okfejtés ez, amely szerint a legmélyebben az istenfélelemben lappang az az örültül szeszélyes önkény, amely tudja, hogy ő maga hozta létre istent, hogy így adjon kifejezést alaktalan szorongásának.¹⁰

A tömegek végtelen kiterjedése, a gigászi kőkolosszusok mellett erőtlen törpévé kicsinyül az alkotó ember. Per, aki előtt az ősidők óta érintetlen, örök közömbösségbe dermedt sziklatömbök láttán „csodálatosan összezsugorodott az idő”, itt gondol először arra, hogy a „természet kegyelméből élünk”, hogy a mérnök eszközei e hatalmas erő megzabolázására valójában igen korlátozottak. A pillanat az érzéki élet tökéletlenségében létező számára a jelent jelöli múlt és jövő nélkül, a természet örökkévalósága ugyancsak a jelent jelöli múlt és jövő nélkül, de ebben éppen annak tökéletessége jut kifejezésre. A véges, időben élő ember, s a végtelen, örökkévalóságban létező természet szférája valójában átjárhatatlan, nem kínál valódi lehetőséget az önmegvalósításra.

Mindez azonban ekkor még inkább csak homályos sejtelem, mint tudatos felismerés. Per személyiségfejlődése ebben a stádiumban még a Kierkegaard-i úgynevezett esztétikai szférában mozog, amelyben az ember az érzékiségnek, a pillanatnak élve az örömeit mindenáron való érvényesítésére törekszik. A hegyi magány vívódásai egy falusi lakodalom bacchanáliájában oldódnak fel, ahol Per intím viszonyba kerül egy fiatal alpesi parasztlánnyal. Az erotika gyönyörei azonban csak átmenetileg tudják lefedni a lélek mélyén érlelődő kétségbeesést, amelynek nyilvánvaló jeleként éjjel-nappal tudatába hasít apja ezüstórájának, e sajátos „memento mori”-nak vészterhes üzenete. Ebben a válságos lélektani szituációban éri Jakobe váratlan látogatása. Testi egyesülésük eksztatikus mámore ismét működésbe hozza a kiüresedés felé tartó esztétikai ember tudati reflexeit: Per úgy tekint a nőre, mint aki „kitágította világát, s akinek ölelésében meglelte a halál árnyaitól védő varázsszót”.

Jakobe megjelenésével új erőre kap a nietzschei „emberfeletti ember” mítosza. Ha dreschacki levelezésükben eltérő egyéniségük valóságos különbsége tárul fel, akkor most a mese, a mítosz talajára érve ismét egy irányba hatnak a mélyben már széttartó erővonalak. Amikor egyik kirándulásuk során egy útmenti feszülettel találkoznak, Per – lelki újjászületését igazolandó – paplaktbéli dadája egyik történetét adja elő menyasszonyának. A mese szerint egy parasztfiú eltökélte, hogy mesterlövő lesz. Ennek azonban fontos előfeltétele volt: a jelöltnek szíven kellett lőnie egy Krisztus-képet. A legény azonban végül mindig megingott, célra tartott karja elzsibbadt, s így örökre kocavadász maradt.

A vallás babonáival leszámolni akaró Nietzsche Zarathustrája arra tanít, hogy „benünk magunkban lakozik még a régi bálványpap”,¹¹ s jól tudja ezt a múltja hatalmától szabadulni akaró Per is, amikor a mese tanulságaként leszögezi: „Nincs merszünk, hogy fültövön csapjuk a bálványokat. Az istenfáját [...] az utolsó pillanatban mindig megingunk.” A viking mítoszok hőse, Neergaard kondáshercege, a mese kocavadásza ekkor kétségbeesett kísérletet tesz arra, hogy meghaladja önmagát: a völgyben előkapja revolverét, s rálő a feszületre. A próbálkozás azonban fölöttébb kétesre sikeredik. A lövést követő visszhang hallatán rémületében elsápad, mert csak némi ütemkéséssel tudja azonosítani magában a természeti jelenséget. Ez a gesztus egyben jelképes jelentőségű is;

¹⁰ Søren Kierkegaard: *Gesammelte Werke*. Düsseldorf–Köln, 1958. 4. köt. 238. l.

¹¹ Friedrich Nietzsche: i. m. – In: Uő.: *Válogatott írásai*. I. kiad. 270. l.

cáfolhatatlan bizonyítéka annak, hogy a természet leigázását célul kitűző „emberfeletti ember” homokra épült mítosza utolsó szellemi tartalékait éli fel.

Az „örök város”: Róma

Per rövid bécsi tartózkodása után Rómába utazik, ahol Neergaard nővéreinek társaságában tölti napjait. Kettejük közül különösen Prangen vadászmesternével időzik szívesen, akinek „bibliai nyelve”, valamint „szentessége és világiassága” egyaránt mély hatást gyakorol rá. Ez az ambivalencia a Per lelkében zajló ellentmondásos folyamatok jellegét is jelzi, amelyek Jakobe távozása után ismételten felerősödnek.

Ha Berlin a jövő, a technika századának jelképe volt, akkor Róma a múlt, a kultúra egyik bölcsője, a művészet városa. Per „vándoréveinek” újabb színtere ezért több, mint meglepő, hiszen itt tartózkodása szakmai fejlődése szemszögéből nem sok előrelépéssel kecsegtet. A bécsi mérnöktársaságot római honfitársaival váltja fel, akik poharazás és énekszó közepette „régis szokásukhoz híven bohémesen, fesztelenül élvezték az élet örömeit”. Per gyakran szaval ugyan körökben terveiről, céljairól, de idejét munka helyett lézengéssel tölti, s viszonya tudat alatt munkájához ekkor már merőben más. Nagyszabású ideái saját életüket élik, formálódásukat egyre ritkábban kíséri a megvalósítás, a gyakorlati kivitelezés vágya. A nyugat-jüt szabadkikötő tervrajzai helyett gondolatban a Colosseumot építi fel újra, miközben az antik falkolosszusokra „dreschacki” szemmel tekint. Az Alpokban a sziklatömbök gigászi mérete, a „tömegek végtelen kiterjedése” nyűgözte le, mint ahogy most is a „falak tömegeiben, a kötőanyag tartósságában, e kétezer éves építményekből kiáradó titáni erőben” gyönyörködik. Tűnődő, pusztán kontemplatív szemlélet ez, amelyből már alapvetően hiányzik a természet, a világ átalakításának teremtő lendülete.

Róma nemcsak a művészetek városa, hanem a hedonizmustól áthatott, hanyatló birodalom összeomlása után a majdani kereszténység egyik első színtere is. A „carpe diem” életfilozófiáját követő Per örömközpontú, élvhajhászó életszakaszának utolsó stádiuma szintén itt veszi kezdetét. Kierkegaard szerint az esztétikaiból az etikai szférába vezető átmenet sajátos tünete az irónia, amelynek bizonyítania kell az esztétikai szféra tarthatatlanságát.¹² A római epizódban a főhős szinte valamennyi gesztusára ugyancsak az irónia visszfénye hull. Per belső kiüresedése végpontján érkezik Caesar városába, ahol világhódító álmai valóra váltása helyett megint csak jobbára könnyűvérű nők hódításával foglalkozik. Érzéki vágyainak kisszerűsége komikus ellentétben áll a róla készülő, nyilván Caesart imitáló szobor hetyke, imperátori pózával: „A fej szilajul elfordult, úgyhogy a vastag ökölvívónyak izmai hatásosan kiduzzadtak. Homlokától mély akaratránc nyúlt a majdnem összenőtt szemöldökig; szeme parancsolt, s mosolya a bátorság és a fiatalos féktelenségben tündökölt.”

Ez a „bátorság” akkor kerül igazán nevetséges megvilágításba, amikor Per egy római festőműhelyben megpillantja a Geheimer Kommerzienrat lányáról készült arcképet. A portré készítője elmeséli, hogy a lány kezét egy csúnya, pohos és szegény figura, a család háziorvosának asszisztense nyerte el, aki ugyan egyáltalán nem volt „hódító alak”, de volt mersze ahhoz, hogy „bátran [...], öntudatosan, esetleg önhittén” kipróbálja szerencséjét. A festő a magát Adonisznak képzelő szerencsevadász kapcsán még hozzáteszi,

¹² Søren Kierkegaard: Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra. – In: Søren Kierkegaard írásaiból. Bp., 1982. 95–112. l.

hogy a „képzeldés fontosabb a valóságnál”, hiszen nyilván Napóleon sem lehetett volna császár, ha nem hiteti el magával, hogy ereiben ősi francia királyok vére folyik. Ez a példázat újra csak Pert karikírozza, aki mindig elakad a gondolat és a tett között, s akinek fantáziája soha nem volt elég szárnyaló, bátorsága pedig elegendő ahhoz, hogy skrupulusait félretéve megtegye a döntő lépést. Hogy ez a tulajdonképpen akár pozitívumként is értékelhető örökös habozás, ingadozás Per személyiségfejlődésének ezen a pontján mennyire nem morális eredetű, meggyőzően bizonyítja a Dyhring házaspárral kapcsolatos attitűdje, amely az egész római epizódra rányomja a bélyegét.

Per és Jakobe kapcsolatát a regényben mindvégig Dyhring és Nanny kettőse ellenpontozza. Dyhring üresfejű, gátlástalan karrierista, akiben azonban az érzéki ösztönélet szintjén mozgó Nanny ugyanúgy „herceget” lát, mint Perben a lánykori álmainak tárgyát kereső Jakobe. A két nő eltérő személyiségjegyei a két férfiével párhuzamos szinten helyezkednek el. Jakobe független, faji identitástudatát őrző, integrálódásra képtelen autonóm lény, aki borzongva gondol arra, hogy egy napon „Sideniusnévá” kell válnia, Nanny viszont „leginkább Dyhring kereszténységének örült”, s „boldogan vált meg a Salamon névtől, hogy mindörökké Dyhringnévá alakuljon át”. Ebben a négyesegben egyedül Per helyzete változó, aki – noha eddig mélységesen lenézte az önmagáért zajló, nem az egyén kiválóságán alapuló szerencsevadászatot – most először irigyelni kezdi a simulékonyságával sikert sikerre halmozó Dyhringet. Hasonulásvágyának csalhatatlan jeleként, a Jakobéval való szakítást fontolgatva, Nanny sugárzó erotikájának hatalma alá kerül. Úgy okoskodik, hogy Jakobe különös, sokszor riasztó lénye nem illik „ahhoz a szilaj és féktelen tobzódáshoz, amely neki az új reneszánsz végcélja lett”, s hogy ennek a saját életében való kiteljesítésére a „Nanny-féle nők ezerszer alkalmasabbak”. A római fejezetet – a „Jöttem, láttam, győztem” Ivan Salomon-i prófécijának egyenes paródiájaként – egy másik caesari jelmondat zárja. A világ helyett a csupán Nanny meghódítását célul kitűző Per úgy fogadkozik, hogy most „majd megmutatja, hogy nemhiába ült a cézárok lábánál: megtanulta, mint lépjen a *jacta est alea* dacos jelszavával a kétség komor Rubiconján át a férfiakarat egyenes útjára”! A dreschacki hegyek között átélt világnézeti válságot is meghaladó, abszolút erkölcsi mélypont ez, ahonnan valóban már csak a felemelkedés következhet.

A „démonikus” hős

Pert Rómából Ivan Salomon hírei szólítják haza Koppenhágába, ahol időközben kikötőtervezete a megvalósulás küszöbére jut. A sógora által verbuvált tőkéscsoport a pénzügyi dotáció fejében jóformán csak egyetlen feltételt támaszt vele szemben: a kivitelezés során azzal a Bjerregrav mérnökezredessel kell együttműködnie, aki korábban örültségnek minősítette elgondolásait. Az egybegyűltek mély megdöbbenésére azonban Per gögősen elzárkózik a kompromisszumkötés elől, s így a tervzet zátonyra fut.

Kierkegaard világlátása szerint az esztétikai szféra embere kívül áll az erkölcsiség körén. Mivel tettei nem igazodnak semmiféle etikai normához, döntéseit mindig a pillanat szeszélyei szabályozzák. Az esztétikai ember hangulatváltozásokon alapuló, a morális törvényeknek fittyet hányó, szenvedélyesen csapongó egyéniségét Kierkegaard a „démonikus” jelzővel illeti, s mindez Per magába záruló, felfokozott érzelmi intenzitású lényét is találóan jellemzi.

A „démonikus”, Hoffmann óta a romantika egyik legkedveltebb figurája. A „démonikus” hős minden lépését kivételes képességeinek, hérosz voltának bizonyítása motiválja. Ennek érdekében bocsátkozik eleve reménytelen, önpusztító harcba a társadalommal, rúgja fel annak erkölcsi szabályait, „a klasszikus harmóniák helyett az egyéni lázadás kisszerű és értelmetlen, de a végletes erő kifejtés fényében fenségesnek tetsző tragikumát, a bukás dicsőségét keresi”.¹³ A „démonikus” ember cselekedeteit a korlátlan egyéni szabadság fikciója irányítja, s mint Kierkegaard megállapítja, abszolút értelemben még csak nem is vonható felelősségre tetteiért, mert mindig anélkül nyilatkozik meg, hogy igazából értené önmagát. Pontoppidan regényének hőseit a fentiekhez hasonló önértékelési zavar jellemzi. A kudarcba fulladt értekezlet után ugyan Jakobéval szemben körömszakadtáig védelmezi saját álláspontjának helyességét, ám nem sokkal később már „kénytelen-kelletlen elismeri [...], csalódott magában, nem világhódítóknak született. Megtorpant, amikor oda kellett volna vágni a nagy szerencse árát. Vagy még inkább: úgy járt a hírnévvel és a hatalom érzésével, mint korábban az élet legzengzetesebben megénekelte kincseivel [...], mihelyt közelükbe jutott, mentem kiábrándult belőlük.” Valójában rajta is a századvégi regények Midasz-mítoszának végzete teljesedik be. A semmi kézzelfoghatóra nem konvertálható eszmei érték megvalósulásának pillanatában kiürül, az arany az alkotó ember kezében holt anyaggá dermed, énidegen, mágikus erővé misztifikálódik.

Per azonban nem tud könnyen megszabadulni rátelepedő szerencsésjétől. Nem sokkal a kudarcba fulladt értekezlet után Salomonék estélyén azzal az Aron Israellel találkozik, aki már előzőleg is többször fejezte ki elismerését tehetsége, teremtő fantáziája iránt. A mindig csendes tudós kifejti, hogy az ifjú nemzedék benne látja jövődöbéli vezérét. Szavainak hatására újra testet öltenek ifjúkorának büszke reményei: „Mintha szíve elzsibbadt volna, amint a különös emberke prófétikusan elrebegette az ‘üres királyi trónról’ szóló mondatot.” Még fel sem ocsúdik szédületéből, amikor pár perccel később a Salomon-család egy másik tagjától arról értesül, hogy Hasselager ügyvéd és Erichsen államtanácsos vezetésével máris összeállt egy új konzorcium a szabadkikötő tervének finanszírozására.

A tervekből persze most sem válik valóra semmi, hiszen Per olyan királynak született, akinek soha nem lesz országa. Szilárd identitástudata csak látszólagos. Neergaard-nak címzett egykori dölyfös önmeghatározása pedig („Én csak én vagyok.”) igen messze esik a valóságtól. Mivel nem veti alá magát az egyéniségét meghatározó belső szükség-szerűségnek, mindig a hipotézisek ingoványos talajára téved, énje eközben újabb és újabb énekre hasad, így sohasem válhat igazi önmagává. Mi sem bizonyítja ezt fényesebben, mint az, hogy amikor időközben Koppenhágába felköltözött anyjának haláláról értesül, ismét érintetlenül hagyja a szerencse terített asztalát: csapot-papot maga után hagyva, Bjerregrav ezredes helyett anyja holttestét kísérve szülőföldjére utazik.

Ez az éjszakai hajóút a megvilágosodást, a valódi szemléletváltozást hozza el Per számára, aki előtt – alpesi útjára emlékeztető módon – hirtelen kitérül a „lét mélye”. Anyja hősiesség helytállása az átnyomorgott, a szülések szenvedéseivel telített nehéz háborús években, töprengésre készíti: vajon „hogyan jutott ehhez a szinte emberfeletti erőhöz, hogy testi törekvése ellenére egyetlen zokszó nélkül megbirkózott a sors súlyos csapásaival”? E kérdésnek azért van különös jelentősége, mert azt eredetileg egy beszélgetés közben Jakobe tette fel Pernek, akivel a főhős a vallásosság hitelét, a kereszténységet tagad-

¹³ Rozsnyai Ervin: Létezni vagy gondolkozni. – In: Magyar Filozófiai Szemle, 1967. 869. 1.

va együtt élte át az „emberfeletti ember” mámoros mítoszát. Most megint bebizonyosodik Per számára, hogy az „emberfeletti” lelkierő titka éppen az általuk megtagadott krisztusi hit, amelynek lényegét híven fejezte ki az anya állandó szavajárása: „Ó, Jézusom, szent érdemed / mindig meghajtja térdemet.” A szerencse délibábját kergető világhódító egy „öreg, csúzos tiszteletesné alakjában eszmélt rá a legnagyobb erőre, amelyhez képest semmiségnek érezte Caesar hatalmát is [...], a szenvedés, a lemondás és az önfeláldozás lenyűgöző erejét”.

Ez a felismerés valódi lelki újjászületés nyitánya lesz. A nietzschei „emberfeletti ember” mítoszával, a caesari álmokkal való leszámolás annak belátást jelenti, hogy az egyén célkitűzései a külvilágban nem realizálhatók. Az anya példája azt sugallja számára, hogy az igazi önmegvalósítás csak a befelé élésben lehetséges. A Kierkegaard-i attitűd lényege ez, amely szerint a világ szerkezete megváltoztathatatlan, az egyén csak e világhoz fűződő viszonyán tud változtatni. Pernek rá kell ébrednie, hogy az esztétikai szféra alkalmatlan az emberi egzisztencia igaz valóságként való kiteljesítésére, mert abban az egyén szükségszerűen önmaga foglya marad. Tervezett amerikai útjára, amelyre az eredeti kiadás hetedik könyve (*Lykke Per. Hans Rejse til America*) is ironikusan utal, ezért nem kerül sor: a főhős személyiségfejlődése ekkor már túljut az esztétikai szférán; lelkében megérelődtek az etikai szférába való átlépés feltételei.

Útban a szubjektum felé

Per római útját követően érezhetően megszaporodnak látens vallásosságának kézzelfogható jelei. Amikor a tervét finanszírozó tőkécsoporttal folytatott tárgyalásai holtpontra jutnak, Jakobének féltréfásan úgy számol be a történekről, mint aki Krisztus plagizálójaként kiverte a kufárokat a templomból, majd a vita hevében azt fejtegeti, hogy semmivel sem tisztességesebb elveinket megtagadva az „aranyborjú elé térdelnünk, mint például a feszület elé”. S noha ekkor még fel-fellobban benne Nanny testének „pompájától” a kalózvágy, érdeklődését jobbra már csak olyan, a „keresztény elmélkedés idézeteiként” ható platonai gondolatok keltik fel, amelyek a testről mint ezer baj okozójáról szólnak: mert általa „valójában soha nem érjük el vágyunk tárgyát, hacsak nem valami hitványságra vagy nemtelenségre törekszünk”. Ugyanez vonatkozik a pénzhajszára is, amely viszályokba sodorja a világot, pedig „a pénz csak testünk kielégítésére jó”. Ez a fajta szellemi fogékonyság már kevésbé hasonlít arra a Perre, aki az Engelhardt néval töltött éjszaka vegyes benyomásai ellenére is végül azt a következtetést vonta le, hogy „csak egyetlen pokol van: az, amelyet az élet gyönyörűségeitől és a test mindenhatóságától való iszonyatunkban magunk teremtünk”.

Ahogy *Az ígéret földjében* Emmanuel Hansted lelki válsága tetőpontján tér vissza koppenhágai családjához, úgy a *Szerencsés Péter* hőse is egy döntő belső fordulat küszöbén hagyja maga mögött a fővárost, hogy jyllandi szülőföldjére látogasson. Az egykori ott-hona tózsomszédságában elterülő kaersholmi birtokon Prangen vadászmesterné vendége lesz, akiben a családi meghittsége vágyó Per érezhetően anyja emlékét keresi. Apja bibliai átkától sújtottan („Száműzötten bujdoskoljon a földön mindenki, aki dacol az Úrral!), új tájékozódási pontokat, kötődési formákat keres, hiszen a Biblia vacogva idézett szavai szerint „A rókának vagyon barlangjok és az égi madaraknak fészükük”, csak ő hányódik számkivetve a világon, elszakadva gyökereitől. Gyakori melankolikus hangulata megintcsak a

Neergaard-i sorsvonal folytatását ígéri, hiszen – mint Adlesborg bárónétól tudjuk – az ő „bűskomorsága” is az anya halála után kezdődött, amikor „emlékei közt magára maradt”.

Per a kaersholmi birtok oldott magányában dreschacki meditációjának témájához kanyarodik vissza. Akárcsak az Alpokban, most is órákon át üldögél a „sivatagi csendben”, hallgatja a természeti jelenségek hangjából kiszűrődő „örökkévalóság” üzenetét. Ezúttal sem a mérnök, hanem sokkal inkább a filozófus szemével nézi a természetet. Misztikus vonzódása gyermekkori patakja iránt nem vízszabályozási elképzeléseket takar, a csordogáló víz érintetlen szépségének látványát már csak a beolvadásra vágyó, egyszerű szemlélődő ember tekintete szívja fel. Megváltozott szemléletének fokozatos tudatosításában nagy szerepet játszik a birtokon gyakran időző grundtvigiánus Blomberg tiszteletes, akit Per eleinte alig titkolt ellenérzésekkel fogad, ám kis idő múlva teljesen hatása alá kerül.

Blomberg misztikus természetszemlélete feloldást kínál Per dilemmáira. A pap megközelítése szerint a kor természettudománya roppant sematikus módon próbálja felfejteni a természet titkait, amikor az egyes jelenségeket pusztán az anyag mechanikai vagy kémiai hatású atomjainak összehangolt működésével igyekszik megmagyarázni. Blomberg szerint az ilyen leegyszerűsítő álláspont semmilyen körülmények között sem fogadható el, hiszen valamennyien tudjuk, érezzük, hogy a „természet csupa *lelkesség*, hogy az érzékelhető dolgok és a mechanikai hatású, érzékeinkkel felfogható erők mögött bizonyos szellem működik, s megszólítja szívünket”. Nem más ez, mint a lelkünkben élő és működő szellem, amely kétségtelen bizonyítéka annak, hogy a látható világ sokfélesége mögött „valami nagy egység, a dolgok közös eredete hullámzik”. Ez az élmény az emberi élet minden pillanatában újra és újra átélhető. Elég, ha egy alkonyati órán kiülünk az erdei forráshoz, a „víz zümmögése a végtelen útvárá szilárdul, égi létrává, amely összeköti az időt az örökkévalósággal, a port a szellemmel, s a halált az örök élettel”. Így eszmélhetünk rá arra, hogy „sosem szakadtunk le földöntúli eredetünk köldökzsinórjáról; ellenkezőleg: lelkünk – az ima és az áhítat perceiben – rajta keresztül szív új, éltető erőt abból az örök forrásból, amelyet mi, keresztények, Istennek, Megtartónak és legkegyesebb Atyának nevezünk”. A hit bizonyosságára szomjazó Per számára a blombergi világlátás nemcsak azért bizonyul elfogadhatónak, mert a vallási dogmatikát egy erősen panteista színezetű általános szemléletben oldja fel, hanem azért is, mert a grundtvigiánus államegyház rugalmas, a földi hétköznapok praktikus igényeihez igazodó tanítása igen messze áll a sideniusi ortodox felfogás életidegen, szikár aszkézisétől. Ez az irányzat alaposan eltávolodott a „test megbélyegzésétől, az értelem keresztrefeszítésétől”, az ördögről, a túlvilágról, a kárhozat dogmájáról jóformán tudomást sem vesz, ráadásul a maga gyakorlatiasságában mindent egybehangol a tényleges emberi szükségletekkel. S ami végképp lefegyverzi Pert: Blomberg tiszteletes is utálja nyomasztó gyermekkorának jelképét, a harangszót, s úgy vélekedik, hogy az egészségügyi hatóságoknak be kellene tiltaniuk az efféle „zenebonát”.

Per gyakori látogatásainak a böstrupi paplakban persze más oka is van. A tiszteletes lánya, Inger, Ifjúkori szerelmére emlékezteti: „szakasztott Francisca volt – átszellemült alakban”. A papeány „szemérmes hűvössége” láttán kedvetlenül gondol jegyese sokszor szinte nyílt szemérmertlenségére, akinek „ráárasztott féktelen szenvedélyességét” gyakran érezte meghökkentően ízléstelennek. Inger sugárzóan tiszta egyénisége mindjobban áthatja a tökéletes belső újjászületést áhító, múltjával végképp szakítani akaró Pert. Lelki gyöt-rődései közepette most már visszavonhatatlanul tudatosul benne, hogy „a szerencsével kötött frige, egyetlen életcélja, az ördög szövetsége volt”. Visszaemlékezése az „arany, a

dicsőség és a kéj” s átáni ajándékaira a legmélyebb önvádba taszítja, s felkelti benne az alázat mindaddig elutasított érzését. Ekkor már azt is érzi, hogy mit kell tennie: levelet ír Jakobénak, amelyben felbontja eljegyzésüket. Mivel ekkor már elhatározással érlelődik benne, hogy feleségül veszi Ingert, a megkövetendő házasság érdekében tisztességes polgári hivatásra akar szert tenni. Ezért úgy dönt, visszatér Koppenhágába, hogy befejezze tanulmányait, s diplomát szerezzen.

Kierkegaard szerint az etikai szféra embere azokat az erényeket valósítja meg, amelyeket tőle az állam és az egyház megkövetel. Állampolgári kötelességeit tehát úgy kell teljesítenie, hogy eközben cselekedeteinek etikai irányítóje Isten, az abszolút igazság letéteményese legyen. Ez egyszersmind azzal jár, hogy az esztétikai szféra individuuma az egyesről az általános szintjére emelkedik, a szükségszerűségről a szabadság birodalmába lép. Az átalakulás sikere elsősorban attól függ, hogy az ember külső, társadalmi kötelezettségét mennyire képes legbensőbb sajátjává oldani. Ezért olyan hivatást kell választani, amelynek gyakorlása során az egyén munkájával tökéletesen azonosulni tud, s így az a szubjektum sáncai mögé kerülhet. Az etikai ember énkiteljesedésének legfelső foka azonban természetesen a házasság, amelyben maradéktalanul átélhetővé válik az egyéni életben megvalósított egyetemes emberi. Per szándékai fejlődésének ebben a szakaszában egyértelműen a fentebb jelzett irányban mozognak: célján ekkor már nem tündököl „a mese csábító aranyfénye”, s valójában „nem remél többet, mint hogy valamikor egyszerűen, boldogan és dolgoosan, bensőséges megértésben és szeretetben élhessen szíve választottjával”.

Krisztusi stációk

A kierkegaardi létértelmezés tükrében az „etikai szféra pusztán átmeneti szféra, s épp ezért legmagasabb fokú kifejeződése a bűnbánat mint negatív cselekvés”.¹⁴ Per maga is úgy érzi, hogy a boldog jövő érdekében a múlt bűneiért vezekelnie kell. Első lépésként koppenhágai útját megszakítva szülővárosába zárandokol. Ez lesz az ő „Gecsemáné-kertje”, ahol egy újságcikk (amely a Nanny miatt öngyilkossá lett Iversenről számol be) nyomán támadt szorongató halálfélelmének átélése után megszületik a „nagy csoda, a hosszas vajúdás eredménye, az új lény”. Másnap a temető kertben, ahol „minden virágkelyhen és minden fűszálon súlyos aranycseppek ültek”, Per lélekben már felveszi a keresztet, s kész a szenvedéstörténet újraélésére.

Ha az esztétikaitól az etikai felé mutató fejlődés ívét az irónia rajzolta fel, akkor az etikai felől a vallási szféra irányába ható mozgás legautentikusabb kifejezője a humor. „A humor – írja Kierkegaard – sokkal mélyebb szépséget tartalmaz, mint az irónia; hiszen itt nem a végesség, hanem a vétkesség körül forog minden; a humor szépsége úgy viszonyul az iróniához, mint a tudatlanság ehhez a régi kijelentéshez: credo, quia absurdum; de ez a humor egy sokkal mélyebb pozitívítást is tartalmaz; mert nem humánus, hanem isten-emberi (theantropikus) meghatározásokban mozog, nem abban leli nyugalmát, hogy az embert emberré, hanem abban, hogy isten-emberré teszi.”¹⁵ Per koppenhágai vesszőfutása egyértelműen a krisztusi keresztút egyes stációit imitálja, de szükségszerűen humor-

¹⁴ Søren Kierkegaard: A három stádium. – In: Köpeczi Béla (szerk.): Az egzisztencializmus. Bp., 1984. 90. l.

¹⁵ Søren Kierkegaard: Az irónia fogalmáról, állandó tekintettel Szókratészra. – In: Søren Kierkegaard írásai. 120. l.

ral színezzve, hiszen a szenvedések vállalásának itt nem az emberiség, hanem csak az egyén önmegváltása lehet a célja.

Per a Nathan-tanítványok közül megtért Povel Bergerhez hasonlóan külsejét is Krisztuséhoz igazítja: „sárgás-sápadt, sovány, karikás szemű lett, s Kaersholmon megnövesztette a haját és szakállát”. Így érkezik a fővárosba, ahol azt követően rogyik össze egy templomban először a „kereszt súlya” alatt, hogy Hasselager, majd Nørrehave megalázó módon elutasítja kölcsönkérelmét. Ájulásából testvérei körében tér magához. A szomszéd szobában tiktakoló állóóra csilingelésétől különös révületbe jut, hiszen valójában „sosem szabadult meg teljesen a tűnő idő ájtatos tiszteletétől. Hiába serdült föl, minden óraütésből kihallotta az örökkévalóság titkos üzenetét.” Az idő és az örökkévalóság viszonyának Per Sidenius-i dilemmája, amely Dreschackban még csak implicit módon, a Blomberggel folytatott beszélgetésekben viszont már jóval konkrétabb formában jelent meg, most a jézusi szerepvállalás tükrében válik igazán érthetővé. Az örök Isten – paradox módon – Krisztus alakjában színre lépett az időben, a történelemben, hogy Isten-emberként lehetőséget nyújtson számunkra az eredeti bűntől való megtisztulásra. Az embernek a meneküléshez az örök igazság kinyilatkoztatásának e pillanatát kellene megragadnia, de mivel Istennek az időbeliséghez lényegénél fogva nincs semmi köze, Krisztust „csak az egyidejűségben lehet és kell megragadni az ismétlés felfokozott érzelmi állapota révén”.¹⁶ Ugyanez az értelme Per számára a krisztusi sors újraélésének, aki a rációval felfoghatatlant a személyesen megélt élménysorozaton keresztül igyekszik önmagának megfoghatóvá tenni.

Az ember és az istenember lényegi különbségét a humor azonban mindenütt felfedi. A negyedik stáció során Krisztus anyjával találkozik, mint ahogy Pernek is most jelenik meg az anya szelleme, aki levelében hitetlen fiát a vezeklés, a megtérés útjára igyekszik irányítani. Ami azonban Jézus esetében eleve adott volt – vagyis az Atyában való megtartó hit –, Per számára csak a magával folytatott küzdelem távolban lebegő végcélja, s ez élményszinten is kizárja a valódi azonosulás lehetőségét. Az ember-isten ártatlanul vette magára a világ bűneit, míg a bűnös ember csak kétségbeesetten, a sötétben tapogatózva keresi a megváltás bizonytalan lehetőségét. Erősen érvényesül a humor karikírozó ereje a beteg Perhez látogató orvos esetében is, aki vele egyívású papleszármazottként „szenvédőtársának” nevezi a Krisztus-imitátort, s halványan a szenvedéstörténet keresztcipelő Cirenei Simonjára emlékeztet.

A szilárd hitben való megállapodás elérésében nem segíti Pert a gruntvigiánus egyház istentiszteletei sem, ahol lényegében semmit sem talál abból, amit keres. Rájön, hogy Blomberg is éppen így igyekezett elhallgatni prédikációiban a „szenvédek és áldozatok” hasznát, pedig most eredménytelen kilincselései után olyan nyomorba jut, hogy „szó szerint” kell értenie a „tövises út és a sebes láb” hasonlatát. Még néhányszor megroggyan térde a kereszt súlya alatt, (megaláztatása az ezredesnél, az államtanácsosnál, majd az uzorásnál) de útját a síró jeruzsálemi asszonyok helyett csak szerelmespárok, jólöltözött városi dámák közömbös pillantásai kísérik. Lassan eladni kényszerül ruháit is (vö.: 10. stáció: Krisztust megfosztják ruháitól), ám a keresztrefeszítés már elmarad: a testvérek összeadják a szükséges pénzt, s így Per kálváriája véget ér. Szenvédése azonban hiábavalónak bizonyult, hiszen nem tudta felfogni a felfoghatatlant, átélni az átélhetlent: nem érkezett el „a megalázkodástól várt békéhez és föllángoláshoz. Ellenkezőleg. Mintha sosem vergő-

¹⁶ A kierkegaardai gondolatmenet összefoglalását ld. Suki Béla bevezető tanulmányában a Søren Kierkegaard írásaiból c. kötethez. 45. l.

dött volna sivárabb ürességben és zordabb kitagadottságban, mint most.” Hiszen igaz ugyan, hogy a jó kereszténynek földi életével Krisztust kell követnie, de ennek az általánosság szintjén mozgó felhívásnak a mindennapi cselekvés szintjén roppant nehéz érvényt szerezni. Mert az emberi áruhát öltött Jézus Krisztus maga volt az egyszeri, megismételhetetlen csoda, de mivel valójában mindenki egy életen át ugyanígy őrzi önmagába záruló rejtelmességét, az imitáció hiteles módja csak az lehet, ha a szubjektum önmaga mélyére hatolva külön világot épít, saját lényét valósítja meg. E szubjektivitás legmagasabb rendű szenvedélye a hit, amelynek birtokbavételéhez a kereszténység jézusi példázata csupán a kereteket adja meg: e lehetőség kiteljesítése a saját belső szférájára összpontosító szubjektum mindenkor feladata.

A hit paradoxona

Koppenhágából visszatérve Per átmenetileg felhagy a vallásos tépelődésekkel, mivel úgy érzi, hogy túljutott már azon a fejlődési fokon, ahol „az érzés lobog, de az értelem hallgat”. A caesari hódító hadjáratok lezárulása után most olyan „nagy kockavetésre” készül, amely „e véges világbeli életéről és boldogságáról” hivatott dönten. Mivel azonban az egzisztenciateremtés legfontosabb előfeltétele a tisztességes megélhetést biztosító munka, Pernek először vízszabályozási tervzetét kell az érintettekkel elfogadtatnia.

A „világraszóló jelentőségű” nyugat-jüllandi kikötőterv helyi méretűvé zsugorodása meggyőzően illusztrálja a főhős személyiségében zajló súlypontáthelyeződést. Az „arany, a dicsőség és a kéj” ördögi trichotómiáját most az „otthon, tűzhely, béke” szentháromsága váltja fel. A házasság, az apaság örömei ugyan figyelmét most jórészt a valóság felé fordítják, de olvasmányai és látogatásai a borupi egyházközség papjánál, Fjaltringnál, egyúttal az erősödő lelki válság irányába is hatnak. Érdeklődését különösen azok a vallástörténeti tárgyú művek keltik fel, amelyek az újkor jut apostolairól, az evangéliumok „önmagukba fordult” szenvedőinek lelki rokonairól szólnak. Per e hagyomány élő képviselőit is megtalálja a böstrupi egyházközségben. Ők az imának nem balsorselhárító vagy büntávtartó jelentőséget tulajdonítanak. Életüket véget nem érő zarándokútnak tekintik, s áhítatuk közepette valósággal sóvárogják a fájdalmat és a szenvedést. Platón, Szókratész vagy Buddha műveiből ugyanez a végső tanulság csendül ki számára: a boldogság titka a világ örömeiről való lemondás.

A „szentek” példája láttán Per nem érzi magát igazi kereszténynek, noha a hitlennel sem tud közösséget vállalni. Emésztő töprengéseinek apósa ellenlábasa, Fjaltring tiszteletes ad új irányt, aki kijelenti: „A hit passió, ha pedig nem az, Isten kifigurázása.” A blombergiánus álláspontot éppen azért tartja elfogadhatatlannak, mert az – túlságosan is alkalmazkodva a piaci elvű tömegigényekhez – olcsón megkapható áruvá silányítja a vallást. A kereszténység ugyan örömhírként jelent meg a világban, de ez szó szerint aligha értelmezhető. A lélek természetes állapota a szomorúság, a derűről prédikáló hit megöli a szellemi életet. A pokol fölé írt dantei mottó Fjaltring szerint a menny kapujára is illene, mert az egy olyan statikus állapotot tételez, ahol egyéniségünk már nem fejlődhet. A hit alapfeltétele az örökös kétség, mert az csak így válhat a személyiséget igazán előrelendítő erővé. Ebből következően „szellemünk is csak az örökös bűnbeeséseken át törhet a tökéletesség felé; a bűnbeesésekből pedig valami isteni eredetű, ösztönösen ható önfenntartási erő működésére kerülünk ki”. A hit záloga tehát valójában éppen az a teljes bizonyta-

lanság, amelyet a szubjektumban lobogó szenvedély működtet: Isten lényé csak intuitív módon, élményszinten, belülről ragadható meg.

A borupi pap öngyilkossága végérvényesen rádöbentti Pert arra, hogy benne közeli lelki rokonát veszítette el. A fjaltringi tanokkal való azonosulás azonban alámossa házasságának alapjait. A gyakorlatias Inger vakon hisz apja grundtvigiánus tanításainak igazságában, amely viszont Per számára ekkor már teljességgel elfogadhatatlan. Blomberg – Fjaltring kifejezését kölcsönözve – a vallás „nagykereskedő”-je, s nem sokban különbözik azoktól a tőzsdésektől, akik egykor „markolászások és méricskélések” pusztá tárgyává silányították a feltaláló mérnöki ideáit. Az élet örömeire sóvárgó, de annak átélésére képtelen, mind mélyebb búskomorságba süppedő Pernek olyannyira nem jelent semmit a keresztény Isten, hogy Inger megbotránkozására saját római szobrát helyezi el szobájába a feszület helyett. Ennek hátterében azonban már nem az önbálványozás gesztusa áll, mint Rómában, hanem pusztán a lét gyűlölete. A szenvedésre született, a társadalomban céljait megvalósítani nem tudó ember gyötrelmeivel így tiltakozik az élet ellen, hogy kompromittálja Istent: a lét elviselhetetlenségének bizonyosságával féltve őrzi fájaldalmát, hiszen bármiféle vigasz éppen hajdani lázadásának érveire cáfolna rá.¹⁷ Ezért jelenti ki a regény vége felé kategorikusan Ingernek, hogy egyáltalán nem hisz Istenben: „Bárhon kutattam Istent, csak magamra leltem. S aki igazán ráeszmélt énjére, nem érzi az Isten hiányát.” Olyan különös ateizmus ez, amely paradox módon mindvégig megőrzi vallásos jellegét, sőt bizonyos mértékig a hit legmagasabb rendű megjelenési formájaként is értékelhető. Per az Ingerrel folytatott utolsó beszélgetésében – mintegy a Kierkegaard-i „végtelen rezignáció” lovagjaként – a világhódító dicsőség után a családi élet örömeiről is lemond, majd az áldozat meghozatala után Ábrahámot idézően, kérve tekint az égre: „Most már elég?”

Ez a lemondás abszolút értelmetlen azonban éppen a teljesség birtokbavételét jelenti. Per arról beszél Ingernek, hogy „némelyek éppen vallásosságuk révületében áhítják a szerencsétlenséget, mivel úgy érzik, hogy szellemük csupán a gond és a nyomorúság, esetleg a legsötétebb reménytelenség csapásai alatt szabadulhat fel”. Az igazi szerencse „gyöt-relemként”, a „kiválasztottak kegyelmi ajándékaként” való értelmezése további abszurd következtetésekhez vezet: a külső, objektív világ ebben a megközelítésben a szubjektumhoz képest üres káprázattá, a lehetetlenség jelképévé fokozódik le, a szubjektum viszont a korlátlan lehetőségek birodalmává nyílik. Per Inger iránti szerelmét a „szellem szférájába emeli, de azáltal emeli a szellem szférájába, hogy lemond róla. Azt a kívánságot, mely őt a valósághoz akarta vezetni, de elakadt a lehetetlenségen, most befelé irányítja, de nem fogja sem elveszíteni, sem elfelejteni.”¹⁸ Vonzalma így az örök lényeg iránti szerelemmé alakul át, s mint ilyennek, nincs már szüksége még a búcsúvételre sem, hiszen a hétköznapi szerelmesek éppen azért búcsúznak egymástól olyan mániákusan, mert jogosan gondolnak arra, hogy könnyen végleg elfelejthetik egymást. „Megértette azt a mély titkot, hogy az embernek egy másik iránti szerelmében elegendőnek kell lenni önmagának.”¹⁹

¹⁷ Vö. Søren Kierkegaard: A halálos betegség. Göncöl Kiadó, Bp., 1993. 87. l. E magatartás lényegét itt egy szemléletes példa tükrében is megvilágítja Kierkegaard: „Hogy képletesen szóljunk, olyan ez, mintha egy író írás közben véletlenül hibát ejtene, és ez a hiba úgy tudatosodna, hogy talán mégsem hiba, hanem magasabb értelemben olyasmi, ami lényegében az ábrázolás része, s a hiba föllázadna a szerző ellen, és gyűlöletéből nem hagyná magát kijavíthatni, és az őrült dac azt mondaná vele: nem, nem akarom hogy kijavíts, itt akarok maradni, hogy tanúskodjam ellened, hogy megbizonyítsam, hogy közepes író vagyok.”

¹⁸ Søren Kierkegaard: Félelem és rettegés. – In: Søren Kierkegaard írásaiból. 291. l.

¹⁹ Uo. 292. l.

Kierkegaard bölcséletében a „végtelen rezignáció” a hit előszobája, amelyben nyugalom és béke uralkodik. Innen a szubjektumnak már csak egyetlen, de nem könnyű lépést kell megtennie ahhoz, hogy a „hit lovagjává” válhasson: hinnie kell abban, hogy az abszurd erejénél fogva egy másik léttartományban visszanyerheti kedvesét, s mindazt aminek elvesztése számára fájdalmas, hiszen „Istennél semmi sem lehetetlen”. Istenben éppen azért kell hinni, mert lénye racionális úton megközelíthetetlen, viszont ezt a hitet csak úgy lehet megtartani, ha abban értelmünkkel mégis állandóan kételkedünk. Ez az Isten az emberi psziché mélyrétegeiben lakik, létezését pedig egyedül az a paradoxon bizonyítja, hogy ezt a tényt logikai eszközökkel nem lehet bebizonyítani.

Per életének utolsó szakasza az ember alig lakta dűne- és lápvidék pusztai magányában telik. A környékbeliek csodálkozására templomba nem jár, a vallással nem törődik; a falu papja szerint túlvilági sorsa csak az örök kárhozatal lehet. A „hit lovagja” azonban nem is a túlvilágra függeszti a szemét. Ahogy Ábrahám sem az üdvözülés, hanem a földi boldogság reményében áldozta volna fel Izsákot, úgy Per áldozatának is az evilági lelki egyensúly kiküszöbölése a végső célja, értelme. Ebben tér el barátjától, a „pompás égi lehetőség”, valamint „családi békéje ellenére” gyakran elcsüggedő Mikkelsentől, akit saját múltjára alapozva arra figyelmeztet, hogy „bizonyára rossz helyen keresi természetes talaját, ahol felemelkedhetne a legteljesebb üdvösségig: énjének tiszta, tökéletes tudatáig”.

A Kierkegaard-i vallásos szféra paradox hitű emberéről az etikai társadalmiságnak utolsó foszlányai is leválnak. Mivel számára ténylegesen önmagán kívül már semminek sincs jelentősége, nincs szüksége az egyház emberére sem. Temetésén a sírjához rendelt harsona megszólaltatását a pap megtiltja, s ennek jó oka van. A főhős a fanfárok hangjával²⁰ nyilván önmaga felett aratott győzelmét kívánja ünnepelni, s ennek a győzelemnek nem lehet részese semmilyen világi hatalom. Per ezt a fázist az abszolút szabadság birtokbavételeként, énjének valódi felszabadulásaként éri meg, amelynek eredményeként sikerül elkertülnie a fjaltringi, a neergaardi sorsot, az öngyilkosságot. Talán most is ott ketyeg az apa ezüstórája, de üzenetétől már nem kell félnie. Ahogy naplótöredékeiből kiviláglik, „szenvedély nélkül, törjön ki ez akár a valóság, akár be a gondolat, vagy föl az álom világába, valamint az isteni meztelenség elszánt, sőt káprázatosan bátor akarása nélkül senki sem juthat el az igazi felszabadulásig. Szerencsére korom fokozta ezt a vágyat, s megedzette ezt a bátorságot. Különben csak fél ember lettem volna, Sidenius, napjaim végéig.” Pernek a pusztai magányban tehát sikerült megtalálnia énje „másik felét” is, áldozatával életeket, sorsokat mentett meg, de ezért a felismerésért nagy árat kellett fizetnie: több, mint fél élet tapasztalatát.

²⁰ Jørgen E. Tiemroth: i. m., 187. l.

Ján Kollár és a magyar irodalom

FRIED ISTVÁN

A terjedelmes – és igencsak hiányos – bibliográfiában¹ összegzett Kollár-szakirodalom szinte egyetlen tételt sem tartalmaz, amely kifejezetten a dolgozat címében jelzett témakörrel szólna. S az újabb bibliográfiai vállalkozás, amely a szlovák és a cseh irodalom magyar visszhangját regisztrálja,² szintén csupán e témába tartozó írások hiányát állapíthatja meg. Nem mintha kapcsolattörténeti jellegű dolgozatok nem készültek volna Kollár és a magyarok érintkezéseiről, egyházi-tudományos vitáiról; Kollár pest-budai esztendeiről³ is bőségesen, bár messze nem eleget, szólt a kutatás. S míg Kollár német, olasz, angol irodalmi vonatkozásait többnyire kielégítő mértékben mutatta be a szlavisztika, éppen par excellence magyar irodalmi vonatkozásairól nem rendelkezünk alaposabb ismeretekkel. Két utalás maradt kifejtetlen:

1. Sziklay László írta le, hogy a *Slávy dcera* előhangjának és Vörösmarty Mihály *Szózat* című versének egy motívuma közös, a nemzeti sors két tényezője, a *bölcső* és a *sír* egy gondolatkörben jelzik múlt és jelen egymásba fonódását, a metaforikusan kifejezett sorsértelmezést.⁴ Annyit tennék csak hozzá Sziklay igen fontos megfigyeléséhez, hogy Kollárnál időbelileg szétváló állapotok feszülnek egymásnak, mintegy az elégikus hangvétel két szélső tónusaként hangzik föl a pentameter, Vörösmartynál az azonossá váló lét-helyzetek ódai kifejeződését érzékeljük.

2. Milan Pišút egy szélesebb ívű magyar–szlovák összehasonlítás tagjaként írja le: „Mad’arské lyricko-epická skladba Kislaludyho Lásky Himfyho zodpovedá Kollárovej Slávy dcere spojením motívov lásky k zeme s láskou k vlasti” (Kisfaludy Sándor líriko-epikus alkotása, a *Himfy szerelmei* és Kollár *A szlávosság leánya* című műve egyként tartalmazza a szerelem és a hazaszeretet együtt jelentkező motívumát).⁵ S bár még senki nem akadt, aki Pišút valószínűsíthető felvetésének utána járt volna, a szlovák–magyar kapcsolattörténeti kutatás „háttéranyag”-ként már jónéhány, Pišút tételét erősítő adalékot tárt föl.⁶ Kisfaludy Sándor első fordítói közé tartozott Samuel Rožnay, aki bécsi és németországi újságokban több ízben ismertette a magyar irodalmat, Kisfaludyt (és Csokonait)

¹ Ormis, Ján V.: Bibliográfia Jána Kollára. Bratislava, 1954. Ismertette Sziklay László. – In: Irodalmi Függetlenség, 1956. 240–245. l.

² Käfer István: A szlovák és a cseh irodalom magyar bibliográfiája a kezdetektől 1970-ig. Budapest, 1985.

³ Sziklay László: Ján Kollár magyar kapcsolatai Pesten. – In: Zuzana Adamová, Karol Rosenbaum, Sziklay László szerk.: Tanulmányok a csehszlovák–magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Budapest, 1965. 139–175. l.; Uő: Mad’arské vzt’ahy Jána Kollára v Pešti. – In: Július Dolanský szerk.: Dějiny a národy. Literárněhistorické studie o československo–mad’arských vztazích. Praha, 1965. 85–107.; Fried István: Príspevok k poznaniu Jána Kollára a jeho pešť’budinských spolupracovníkov. – In: Biografické štúdie 2. Martin, 1971. 25–41. l.

⁴ Sziklay László: A szlovák irodalom története. Budapest, 1962. 227. l.; Uő: „Régi dicsőségünk...” A Zalán futása közép-európai párhuzamai. – In Horváth Károly, Lukácsy Sándor, Szörényi László szerk.: Székesfehérvár, 1975. 47–66. l.

⁵ Pišút, Milan: Romantizmus v slovenskej literatúre. Bratislava, 1974. 186. l.

⁶ Birtán, Rudo: Rožnay Sámuel, a magyar költészet szlovák propagálója. Irodalomtörténeti Közlemények, 1957. 377–380 l.; Uő: Pri prameroch slovenskej obrodeneckej literatúry. Bratislava, 1970.; Fried István: Kisfaludy Sándor szlovákul és szerbül. Irodalomtörténeti Közlemények, 1978. 194–200. l.

némre fordította. Bizonytalan adatok szerint csehre is,⁷ de magam nem találtam ennek nyomát. Annyi tény, hogy Kisfaludy Sándor jórészt Rožnay révén, de más forrásokból következően is, ismert volt a szlovák (és cseh!) irodalomban. Kollár találkozott Rožnayval, nagyra becsülte tevékenységét, a *Slávy dcera*⁸ mennyországában előkelő helyhez juttatta. Nem elképzelhetetlen, hogy Kollár valóban olvasta Kisfaludy Sándor strófáit, vagy legalábbis hallott róla. De erről majd később.

A Kollár és a magyar irodalom „témakör” kutatását mindenesetre nehezítette az, hogy még a *Slávy dcera* is jódarabig csupán politikai, a „pánszlávizmus” alapvetéseként értelmezhető művet látott a magyar közvélemény.⁹ Ugyan a költő Kollárt elismerő sorok már 1827-ből származnak¹⁰ (szerzőjét, a Kollárnak szlovák kuruc dalokat éneklő és így a *Národnie spievankynak* anyagot szállító Thaisz Endrét a *Slávy dcera* poétája – hálából? – az Acheronba taszítja a mű 1852-es változatában), Rummy Károly György szintén viszonylag korán ismeri el Kollár költői érdemeit,¹¹ s a szonettek egy részének német fordítása már a *Bote von und für Ungern*ban megjelenik,¹² az 1840-es évek szlovák–magyar hírlapi és röpiratírói csatáiban Kollárban korántsem a költőt, hanem a nemzetpolitikust támadják, Věslavia énekesét, aki magyar történelmi és irodalmi személyiségeket helyez el a Pokolban (*Acheron*), így például Árpádot, a magyar nemzeti eposz, a *Zalán futása* hőst vagy Dugonics Andrászt, aki az 1830-as évekre irodalomtörténeti jelenséggé vált. S ha szóba kerül például a *Slávy dcera*, akkor mindenekelőtt történeti-nemzeti „igazságát” teszik a mérlegre; Horvát István röpiratában gúnyosan hat a „szláv Petrarca” kifejezés,¹³ miközben a költemény történelemszemléletét és történelmi látomását történetírásként vitatja. Paradox módon az 1870-es esztendőik közepén, a szlovák–magyar (politikai) viszony elmérgesedése évtizedében kezdik el magyar költők – szinte egymással versenyezve – tolmácsolni a *Slávy dcera* részleteit,¹⁴ immár nem véve tudomást az 1852-es változatnak a magyarságot éppen nem kedvező színben beállító szonettjeiről. Ha kapcsolattörténetileg vizsgáljuk ezt az 1852-es változatot, megállapíthatjuk, hogy Kollár figyelemmel kísérte a magyar szellemi életet; s bár nem manifestáltan, tudomást vett elsősorban a szlovák–magyar kapcsolatokat érintő írásokról. Az a tény, hogy Pulszky Ferenc, Henszlmann Imre és Kramarcsik Károly egyként bűnhődik a *Slávy dcera* Poklában, arra vall, hogy forgatta a Lipcsében 1843-44-ben kiadott *Vierteljahrschrift aus und für Ungarn* számain, ahol a ne-

⁷ Šmelík, L'udevít: Kisfaludyho strofa. – In: Slovenská miscellanea. Sborník usporádili: Josef Jirásek a František Tichý. Bratislava, 1931. 269. l.

⁸ A *Slávy dcera*t a prágai 1902-es és 1952-es kiadásból idézem.

⁹ Kramarcsik; C[arl]: *Slávy dcera*. Lyrish-episches Gedicht in fünf Gesängen von Johann Kollár. Pesth, 1832. *Vierteljahrschrift aus und für Ungarn* 1843. Zweiter Band, Zweite Hälfte, 55–87. l.

¹⁰ Tudományos Gyűjtemény 1827. II. 105. l. Szlovák fordításban: Chmel, Rudolf (red.): *Literárne vzt'ahy slovensko-mad'arské*. Martin, 1973. 348–349. l.

¹¹ Rummy [Karl Georg]: *Vaterländische Ehre im Auslande*. Der Spiegel, 1829. Nr. 89. Vö. Fried István: Rummy Károly György, a kultúrközvetítő, 1828-47. *Filológiai Közöny*, 1963. 204–218. l. Vö. még: Uő.: Rummy és Ján Kollár kapcsolatai. Helikon, 1967. 114–118. l.

¹² *Sonette aus der Slávy dcera*, einem lyrisch-epischen Gedichte von Johann Kollár. Aus dem Slawischen übersetzt von Joseph Wenzig. Der Bote von und für Ungern 1834. Nr. 18–19. Vö.: Wenzig, Joseph: *Blüthen neuböhmischer Poesie*. Prag, 1833.

¹³ Horvát, Stephan von: *Urgeschichte der Slawen, oder über die Slavinen, das heißt Prahler, vom trojanischen Krieg bis zu Zeiten Kaiser Justinians*. Pesth, 1844. 133. l. A *Slávy dcera*t említi: 132., 147. l. A könyv motívóját Kollár *Rozprawy o Gmenách* című művéből veszi.

¹⁴ Haan Lajos: *Kollár János és Slávy dcera*. Magyarország és a Nagyvilág, 1874. 492–492. l.

vezett szereplők együtt találhatók, s valamennyien kedvezőtlenül nyilatkoznak Kollár (politikai) tevékenységéről. Ugyanakkor további megfontolásokat érdemelne az, hogy kiket *nem* juttatott Kollár az Acheronba. Például Horvát Istvánt nem, akivel több évtizeden keresztül polemizált, vagy Petőfi Sándort sem, akit gyermekkorában hittanra tanított. Viszont Prónay Sándor mellett a neves gyűjtő, történész Jankovich Miklóst Kollár a *Léthében* helyezi el.

Visszatérve irodalmi kérdésekhez, először két, eddig figyelmen kívül hagyott párhuzamot mutatok be:

1. Ján Kollár is, Arany János is (közös forrásból, Philippus Kallimachusból merítve) megörökíti az egi leány emlékét: a *Léthe* 53. szonettjében bukkan föl a „Mad’arka [...] z Jagru”, Arany János 1853-as keltezésű balladája, az *Egri leány* beszéli el a történetet.¹⁵ Természetes, hogy a két szerző történetfelfogása homlokegyenest ellenkezik egymással; a szlovák hagyomány a XV. századi cseh–magyar háborúskodást másképpen értékelte és minősítette, mint a magyar. Számunkra kizárólag a közös tárgyválasztás szempontjából érdekes ezúttal a csehek Magyarországon egyik epizódja.

2. Vörösmarty Mihály az 1829-es Aurora (almanach) számára írta *Szilágyi és Hajmási* című epikus versét,¹⁶ amelyet minden bizonnyal Toldy Ferenc közvetítésével ismert meg. Kollár 1834-ben kapta kézhez¹⁷ Imrich Laučektól¹⁸ ugyanennek a históriának egy szlovák változatát, amelyet még ugyanabban az esztendőben közzétett szlovák népdalgyűjteményében.¹⁹ A szlovák és a magyar kutatás azután hosszú ideig tartó (és nem túlságosan értelmes) vitát folytatott arról, hogy melyik változat volt az előbbi. A mi szempontunkból ismét a közös érdeklődés, az azonos típusú (költői) múltfeltárás igyekezete tesz lényegesebbnek. Ehhez annyit teszek hozzá, hogy Kollár a *Michal Siladi a Wáclaw Hadmázival* együtt egy „Zriniade”-t is kapott; Vörösmarty hexameterben írt Zrínyi-verse szintén az 1829-es Aurorában jelent meg. A két epikus tárgynak ez a kétszeres találkozása mindenképpen hasonló igyekezetekre enged következtetni. A történelmi múlt költői birtokbavétele a kitűzött cél: Vörösmarty romantikus költőként a történelmet költészetté, közös tudattá poétizálja át, Kollár a költői múltat történelemnek tekinti, amelyet beleilleszt abba a gyűjteményébe, amelyet „etnológusok, mitológusok, archaeológusok, történészek, esztéták, költők, zeneszerzők, nyelvészek, sőt még botanikusok számára is fontosnak és jelentőséggel bíró”-nak vélt.²⁰ Ha Vörösmarty mindenekelőtt a költészet-központú és a költői szót felértékelő romantikus szemléletet példázta feldolgozásaival, Kollár a történelmi folytonosság bizonyítékaként és a szlovákságot emancipáló törekvései erősítéseként értékelte a Lauček által hozzá eljuttatott kéziratot.

Ezek a tematológiai párhuzamok (és a párhuzamokon belül az eltérések, amelyek a két irodalom és irodalmi tudat különbözőségére engednek következtetni) egyfelől az eddig kihasználatlan és feltehetőleg szaporítható összehasonlításokat előlegezik, másfelől a szlovák–magyar irodalmi komparatisztika és azon belül „Kollár és a magyar irodalom”

¹⁵ Arany János *Összes Művei* I. Budapest, 1951. 209–212. l.

¹⁶ Vörösmarty Mihály *Összes Művei* II. Budapest, 1960. 313–314. l.

¹⁷ Kollár, Johann: *Literarische Entdeckung*. *Der Bote...* 1834. Nr. 32.

¹⁸ Brián, Rudo: *Laučekovci v gemerských a malohontských vzt’ahoch*. – In: *Literárne postavy Gemera* 4. Zostavil: Július Bolfík. Rimavská Sobota, 1983. 173–178. l.

¹⁹ *Národné zpiewanky* [...] od Jána Kollára. *Djl perwý*. W Budjně, 1834. I. 45–52., 52–56. l.

²⁰ Kollár, Johann: *Pränumerations-Anzeige* (Berichtigt). *Der Bote...* 1834. Nr. 13.

kutatását ösztönzik. Annál is inkább, mivel – emlékeztetve Pišút feltételezésére – Kisfaludy Sándor és Kollár szerelmes versciklusának egybevetése mindkét szerző értelmezéséhez segíthet. Szélesebb kontextus felvázolása látszana szükségesnek, nevezetesen a kései petrarkizmus elemző bemutatása, de ezt (minthogy be kellene vonnunk a cseh, a szlovén és a német nyelvű irodalmakat)²¹ sem az idő, sem az előtanulmányok egyelőre nem teszik lehetővé. Nehezíti a helyzetet, hogy szerzőink közül csak Kisfaludy Sándor olvasta eredetiben Petrarca daloskönyvét,²² Kollár viszont németül, s így a közvetítő nyelv okozta eltérések is számon tartandók. Nemcsak az a tény sorolja a petrarkisták közé Kisfaludyt és Kollárt, hogy szerelmes versciklust alkottak; hogy a Himfy-strófák, illetőleg Kollárnál a szonettek közé más strófa-képletű és részben más tematikájú verseket illesztettek, hanem a szerelmes és a hazafias tematika egybefoglalása is lényegében Petrarca költészetéből vezethető le. A Laurát dicsérő szonettek mellett az *Italia mia*-ra emlékeztetnék: non e questa la patria in ch'io mi fido (nem ez-e a hazám, amelyben megbízom) – kérdi a költő versében, amely megjeleníti a földet, hol gyermekként nevelkedett, melyben szülei nyugszanak, majd megjelenik a halál gondolata is – mintha a bölcsőt és a sírt példázó „haza”-gondolat távoli, első változatára ismernénk... Az a szerelem áthatotta, szerelem irányította, bánatból derűsre, szenvedőből kiegyensúlyozottba forduló világ, a Kisfaludy és a Kolláré, minden bizonnyal Petrarca lelki válságokat és testi szenvedéseket, szépségvágyat és testi vonzalmakat egyként világgéppé emelő költészetére utal vissza; s a Himfy-strófa és a Kollár-sonettek megszerkesztettsége szintén a petrarca, „poénig” futtató gondolatmenet szerint formálódik. Olykor egészen közvetlen tematikai megfeleléseket fedezhetünk fel. A sok közül egyetlen példa:

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?...
 O viva morte, o diletto male...
 e tremo a mezza state, ardendo il verno...
 (Ha nem szerelmet, akkor hát mit érzek?...
 Élő halálnak kéjes szenvedése...
 fázom hő nyárban, s égek pusztá télben...) *Sárközi György ford.*

Szerelem-e az,²³ avagy nem,
 A mit érzek keblemben?...
 Ha jó, miért oly bánatos,
 Annyi kínban mért tellő?
 Ha rossz, miért oly kívánatos,
 Miért oly édes, oly kellő? (Kisfaludy: *A kesergő szerelem*, VI. ének)

²¹ Petrarca i petrarkizem u slavenskim zemljama. Petrarca e il petrarchismo nei paesi slavi. A cura di Tano Čale. Zagreb–Dubrovnik, 1978. Különösen fontos dolgozatom számára a kötet alábbi tanulmánya: Durica, Milan S.: La fortuna del Petrarca nella letteratura slovacca, 161–171. l.

²² Rényi Rezső: Petrarca és Kisfaludy Sándor. Budapest, 1880.; Szabó Mihály: Kisfaludy Sándor és Petrarca. Budapest, 1927. Eötvös füzetek 9.; Radó Antal: Un petrarchista ungherese. – In: Atti del Reale Istituto di scienze, lettere ed arti (Venezia), 1934. 2. 1129–1144. l. Petrarcat az alábbi kiadásból idézem: Canzonieri, trionfi, rime varie [...] A cura di Carlo Muscetta e Daniele Ponchiroli, Torino, 1958.

²³ Az általam használt Kisfaludy-kiadás: Himfy szerelmei. A kesergő szerelem. Budapest, 1895., A boldog szerelem. Budapest, 1911. Az idézett Kollár-verset Marino egy költeményével veti egybe Turčány, Viliam: Petrarca a Kollár. – In: Biografické štúdie 6. Martin, 1976. 100–101. l.

Co jest láska? Bída nevyhnutná
protimluv je a host nezhostný,
chladný ohen, smutek radostný,
sladká hořkost jest a radost smutná (Sála, 43. szonett)

(Mi a szerelem? Elkerülhetetlen baj,
ellentét ő, nem kívánt vendég,
hideg tűz, örömteli szomorúság,
édes keserűség ő és zavarodott öröm)

Csakhogy Petrarca (annak ellenére, hogy a „hazafias” költészetet is inspirálhatta, miként Dante Pokol-elképzelésébe belefért, hogy személyes politikai ellenfeleit válogatott kínzásokkal járó büntetésekkel sújtsa) mindössze azt az előszöveget (vagy ha úgy tetszik: világirodalmi kontextust) jelentette, amelytől egyrészt el lehetett térni, másrészt, amelyre mindig vissza lehetett utalni, mikor olyan pontra ért a költő, amikor igazolásra, módszere elfogadtatására volt szüksége. A leglényegesebb eltérés éppen ott mutatkozik a becsült mintától, ahol Pišút idézett megjegyzése²⁴ a közöset láttatja Kollárban és Kisfaludyban. Kisfaludy szerelmes ciklusa keletkezéséről ugyan többször és nem egy ízben egymásnak ellentmondóan nyilatkozott, mindenestre nem mellőzhetjük nyilatkozatait: „Én világosan érzem magamban, hogy nem annyira a szerelem, mint inkább magyar hazafiságom volt légyen poétaságomnak ingere.”²⁵ Kisfaludy büszke arra, hogy „hazafiságot” terjesztenek versei. A *boldog szerelem* 53. dalában pedig ekképpen szól:

Egy Istenem, egy a hazám,
Érzi szívem, s ezt vallja szám;
S egy szerelme szívemnek,
Mint egy szíve keblemnek.

A 120. dalban pedig ezt olvassuk:

Két dolog van, oly szükséges,
Mint a beszítt levegő...
A szabadság és szerelem...

Lehetetlen nem arra gondolnunk, hogy Kisfaludynak olykor prózaiságba fúló sorai egy magyar irodalmi motivikus láncolat első (?) darabjaként az eredeti szövegösszefüggésből kiragadva önmagukon túl mutatnak. Hiszen ez az érzékenységet (sensitivity) mímelő líra valójában nagyon is irodalmi fogantatású, racionális költői helyzetelemzésekkel szolgál. Kölcsey Ferencnél megtaláljuk a klasszicizáló változatot, mintegy áldozatot bemutató szertartás cerebrálójaként áll előtünk a költő: Könny neked, óh, szerelem, és neked, óh haza, vér – csattantja el „görögös” epigrammáját, egybelátva a „két istenség”-nek áldozó poeta két gesztusát. Petőfi Sándor szabadság-szerelem látomása az egyéniség önfeledt és határtalan kiteljesítésében realizálódik, a költő szabad választása során csupán a maga által felállított törvénynek engedelmeskedik, a költő és költészet felszabadításával együtt az embert is felszabadítja.

²⁴ Az 5. jegyzetben i. m.

²⁵ Kisfaludy Sándor Minden Munkái. Budapest, 1893. VIII. 150–151.

Kollár a *Sála* (Saale) 25. szonettjében hirdeti meg:

Láska jest všech velkých skutků zárod,
a kdo nemiloval, nemůže
ani znáti, co je vlast' a národ.

(A szerelem minden nagy tett csírája,
aki még sosem szeretett, nem tudhatja,
mi a haza és a nép-nemzet)

Az 1832-es kötet 112. szonettjében a költőnek választania kellene Mína és a haza között; kirántja kebléből szívét, kettétörve az egyiket a kedvesnek, a másikat a hazának ajánlja.

A gesztus, a szerelem és a haza elválaszthatatlansága Kollár szonettjeiben a Kisfaludy Sándor-típusú költészetre emlékeztet; a versekben jelentkező diszkurzivitás, s az a tény, hogy a költő nem enged teret a képzelőerőnek, de „üres helyet” sem hagy, mit az olvasó kitölthetne, a racionalitás erős jelenlétét látszik bizonyítani. S miként Kisfaludy Sándor sorai „utóéletük”-kel nyerik el jelentésüket, Kollár szintén továbbadja leleményét, hogy Sládkovič romantikus megformáltságú versszakai a gondolatban rejlő lehetőségeket bontsák ki. Itt szeretnék figyelmeztetni arra, hogy Kisfaludy Himfy-strófájától Kölcsey is, Petőfi is eltér, akár Sládkovič a maga alkotta (és Gyerzsavinig visszavezetett) strófájában Kollár szonettjeitől. Pedig Sládkovič részint áttemeli Kollár frazeológiáját *Marínájába*²⁶ (vö. Teutonská závist' – teuton irigység), részint idézi Kollárt: Kollár ju ochnom chladným menuje (Kollár hideg tűznek nevezi, ti. a szerelmet), részint átveszi metódusát, például azt, hogy az azonos strófák közé időnként más típusú szakaszt iktat, részint vitatkozik vele. Ilyen a *Marína* 72–73. versszaka.

Ako je krásna tá moja deva,
Aká k tej l'úbost' vo mne horieva:
Tak ty a k tebe otčina!...
Vlast' drahu l'úbit' v peknej Maríne,
Marínu drahu v peknej otčine...

(Milyen szép leánykám,
amilyen szerelem ég bennem iránta,
olyan irántad is, hazám;...
Drága hazámat szeretem szép Marínámban,
Drága Marínát szép hazámban)

A gondolatritmussal gazdagított, felkiáltással, megszólításokkal szubjektivizált poézis egyetlen érzelmi helyzetről ad számot: a mindent magába foglaló szerelemről, amelyben azonos hőfokon ég és azonos módon személyessé fogadott a magánéleti és a közösségi szenvedély. Nincs kétféle lehetőség, nincs választás, nincs racionális megfontoltság, de szertartás vagy mitológiai utalás sincs, csupán költészet: az epikának értelmet kölcsönző líra.

²⁶ Sládkovič, Andrej: *Marína*. Bratislava, 1953. Karol Rosenbaum bevezetője, 18. l.; Sládkovič, Andrej: *Marína – A gyetvai legény*. Ford.: Farkas Jenő. Bratislava, 1957. Rác Olivér bevezetője, VI–X.

Kisfaludy is, Kollár is szükségesnek érzi, hogy költészetüket és költészetfelfogásukat maguk (is) értelmezzék. *A boldog szerelem* 51. dala ugyan a már kiadott, sikert aratott *A kesergő szerelemre* is érvényesnek sugallja kijelentéseit, csakhogy a költői megfogalmazások és a mű között elég jelentős a távolság. Kisfaludy tagadja az „iskolai törvények”-et, miként a szokásokhoz, emberekhez sem „szab”-ja életét. Afféle poeta natusnak állítja be magát, aki mindent idegennek vél, ami a poeta doctusoknak jellemzője,

Csak szívemhez ragaszkodom,
Midőn zengem dalaim...

Ez a fajta „természetes”-ség mint költészetideál azonban éppen hiányzik Kisfaludy poéziséből. Nemcsak a világirodalmi áttekintések, a sűrű – világ- és magyar irodalmi példákra való – hivatkozások, a kölcsönzések jelzik, hogy a költő másnak akar mutatkozni, mint aki valójában, gonddal kimívelt strofáit is másnak akarja láttatni, mint amilyenre sikerültek. S ha az „iskolás klasszicizmus”-tól valóban alaposan eltérnek is a Himfy-strofák, és a petrarkizmus kétségen kívül új szín a XIX. század elejének magyar lírájában, a mű második kiadásához írott előszóban éppen az idézett szakaszunkkal egybevágó német versidézetre bukkanhatunk: Weg mit der Schülerwissenschaft – félre az iskolás tudománnyal. Kisfaludy mottói, idézetei (még hozzá francia, olasz, német, latin citátumai) arról árulkodnak, hogy nem a poeta natus öntudatlanságával, hanem nagyon is tudatos szerkesztéssel építette meg sikert hozó művét.

Kollár a *Sála* 105. (a későbbi kiadás szerint 110.) szonettjében hirdeti meg racionalista programját. Látszólag költőnk a legmerevebb normatív poétika álláspontjára helyezkedik. Szembeállítja a maga valóságghű költészetét azzal az irodalommal, amelynek lényege a hazugság, a koholmány és a balgaság (lež, výmysl a třestivost), nem kér ez utóbbi iskola (škola) által kínált tisztességből. „Amit én költök, az a csupasz igazság, amely felé a világos józanság vezet” (Co ja básním, to jest pravda holá, kterou vede jasná střížlivost) – nem pedig az üres érzelem vagy a fellengzés (horlivost), amellyel a felgyulladt képzelőerő párosul. Szabályrendszerbe, regiszterbe (rejstřík) foglalt szépség Kollár ideálja, a valóság a táplálója, és még a himnikus elragadtatást is elutasítja magától. Mintha Horatius egy XVIII. századi értelmezését visszhangozná Kollár, ugyanakkor a „csupasz igazság” elvének hangsúlyozásával a hagyományos mimézisre vonatkozó megállapodást mondja föl. Kollár tehát éppen az ellenkező felfogást hirdeti meg, mint Kisfaludy. A magyar költő a természetesség követelményét helyezi az előtérbe, hogy elfedje a *Himfy szerelmei* tudatos megszerkesztettségét; Kollár a regiszterbe foglalt szépség eszméjét fogalmazza meg, s ezzel a *Slávy dcera* lényegét, a fegyelmet és az önmegtartóztatást ajánlja mintául. Más kérdés, hogy ez a regiszterbe foglalt szépség funkcióját tekintve Goethe *Natur und Kunst* (Természet és művészet) című szonettjében (!) megfogalmazott korlát, megszorítás (Beschränkung) és Törvény (Gesetz) fogalmaival feleltethető meg. Goethe szerint a megszorításban mutatkozik csak meg a Mester, és csak a Törvény adhat szabadságot (In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben). Goethe tanítását idegondolva Kollár didakszisba hajló célkitűzése korántsem egy elavult poétikából származó követelmény, hanem a felvilágosodásból eredeztethető világosság-eszmény és egy mimézist tagadó (s némileg Platón *Államának* X. könyvére visszautaló) igazság-idea költészetté alakítása. Kollár szonettje végén találjuk az eposz-szonett szembeállítást, amelyben a szonett költőisége diadalmaskodik.

Inkább negativitásról tanúskodik a két *ars poetica*-igényű vers: arról szólnak, amilyennek láttatni szeretnék a költők műveiket, ugyanakkor a Kollár-sonett és az idézett Himfy-strófa felépítése, szóhasználata semmiben nem különbözik a többi sonett-től, illetőleg strófától. Hogy mégis szükségesnek érezték a költők a számadást, ebben Petrarca *Dalok* könyvének néhány darabja vezethette őket, hiszen az olasz poéta, ha többnyire közvetett módon is, igyekezett számot adni arról, miképpen formálja művét, nem utolsósorban a nemzeti irodalomban betöltött újító szerep igényelte az önreflexiót, az önértelmezést.

Ugyanis mindkét alkotás azzal jellemezhető, hogy megriadt a saját líraiságától, ezért kialakított egy epikus keretet, amely feszebb szerkezetet biztosíthat. Mindkét műben az utazás, a hazafelé tartó út, ennek megannyi, külső életrajzi ténnyel való feltöltése egyensúlyozza az érzelmek regényét, a gyötrő-kesergő, majd a boldogsággal kecsegtető – elért szerelem okozta lelki fejlődést. S ha Kisfaludynál sokkal kisebb mértékben is, mindkét műben megtaláljuk a nemzeti vonatkozásokat, Kollárnál a naív etimologizálást,²⁷ majd a korszak nagy kérdése kerül szóba, az anyanyelvé. Kisfaludy éppen úgy szolgálatnak minősíti alkotását, mint Kollár, aki a magyar országgyűlések hozta nyelvtörvényeken kesereg. Mindkét líriko-epikus költeményben az elfajzott fiak a nemzeti bajok okozói. Kettejük közül Kollár sonettjei a tudóskodóbbak, Kisfaludy inkább művészeti élményeit veti papírra. Mindketten főleg a német irodalom nagyjait tisztelik (bár Kollár elsősorban Goethét, Herdert, Kisfaludy inkább Schillert és Wielandot).

Arra a kérdésre csak bizonytalan választ adhatok: a sokféle hasonlóság magyarázható-e azzal, hogy Kollár ismerte Kisfaludy kötetét? Ismerhette, nemcsak az említett Rožnay fordításai révén, hanem Mailáth János fordításköteteiből is.²⁸ Nem tartom perdöntően fontos, legfeljebb (érdekes) kapcsolattörténeti problémának az esetleges közvetlen Kisfaludy–Kollár szövege érintkezést. S bár mindkét alkotást besoroltam a kelet-közép-európai kései petrarkizmus histórikumába, számos lényegi hasonlóságot bemutatva, nem feledkezhetünk meg a nem kevésbé lényegi különbségekről sem. Kisfaludy és Kollár között ugyanis nem a versforma eltéréseben fedezhető fel az igazi különbözés. Kisfaludy ugyanis a gyér magyar sonett-hagyomány ellenében, a Petrarcaéval azonos ihletésűnek érzett Himfy-strófa megalkotásában a petrarkista líra újító jellegét hangsúlyozta; Kollár a szintén gyér cseh és szlovák sonett-hagyomány (például Šafárik verseskötetének sonettjei²⁹) továbbépítésével és átformálásával adott példát már 1821-es kötetében a sonett alkalmazására, majd ciklussá formálására. Ugyancsak inkább közös a szinte kizárólag Petrarca-ra összpontosító forrásfelhasználás (viszont Kollár Dante-”kód”-ja, illetőleg Kisfaludy Sándornak az érzékenység német líráját figyelembe vevő álláspontja) már a különbözésre utal; s bár a kutatás igyekezett teljes forrásfeltárást végezni, arra aligha gondolhatunk, hogy más – reneszánsz vagy barokk – olasz költőknek fontosabb szerep jutott volna Kisfaludy vagy Kollár esztétikai álláspontjában, kiváltképpen tagadó álláspontra helyezkedhetünk abban a kérdésben, hogy a „mediterrán” reneszánsz és barokk schlegeli értelmezését hozzákapcsolhatjuk-e költőink irodalmi nézeteihez. Egy általánosabb elvi-elméleti megfontolás segíthet a két poéta

²⁷ Lobeda jest Sloboda – írja Kollár, s ez értelmezhető a szépség, a szerelm és a szabadság azonosításának.

²⁸ Mailáth már 1825-ben, *Magyarische Gedichte* című kötetében közreadott Kisfaludy-verseket. Vö. még: Himfy's auserlesene Liebeslieder. Pesth, 1829. Bibliográfiák említenek egy korábbi, 1827-es lipcei kötetet is. Bécsi és németországi folyóiratokban ennél jóval korábban találunk németre fordított Himfy-strófákat.

²⁹ Tatranská Múza s lýrou slovanskou od Pavla Josefa Šafařika, 1814.: Ohled na vlast', Napomenutí, Jiskra božství.

eltérő (és a ciklusformálás révén érvényre jutó) világgépének, lírai alanyának és tárgyának leírásakor. Mind a magyar, mind a szlovák irodalom a felvilágosodás eszméinek adaptálásával egyidejűleg igyekezett megteremteni a maga korszerűnek ható terminológiai rendszerét. A magyar felvilágosodás irodalmának gondolati költészete, illetőleg bölcséleti prózája előbb a francia (nyelvű) felvilágosodásból táplálkozott, eleinte még Pope-ot is franciául olvasták, még ha Bécsben is. Kazinczy Ferencék fordulata a német (nyelvű) irodalmakat, a Sturm und Drang meg az érzékenység gondolatiságának és formai újításainak befogadását eredményezte – a magyar értelmiség erőteljes laicizálódásának folyamatától kísérve. S még ahol a pietizmus legalábbis szókincsében és frazeológiában érezteti hatását, ott is átpoétizálódik ez a vallási eredetű és vallásos magatartás leírására alkalmazott irodalom. Majd a XIX. század elején jelentkezik a német neoklasszicizmus gondolatisága, és igyekszik a magyar irodalomban kiszorítani a Sturm und Drangból származó hagyományt. A szlovák irodalom tájékozódásában a francia felvilágosodás kisebb szerepet játszik, az evangélikusok német egyetemi tanulmányai közvetlen Herder-, Schiller- és Goethe-ismeretet eredményeznek, jóllehet éppen a bibličinában rögződött (és a leglátványosabban az egyházi népénekekben érzékelhető) terminológia inkább racionalista–normatív, mint egy érzelmesebb, neoklasszicista poétikai elgondolásnak kedvezett.

Kisfaludy Sándor ezért a magyar Gessner-fordítás szókincséből, szemléletéből éppen úgy építhetett, mint egy megszelídített Sturm und Drangból, Kollár előtt viszont inkább a cseh nyelvű hagyomány egyháziassága, moralitása-didakszisa, illetőleg az ehhez a hagyományhoz idomított neoklasszicista poétika szempontjai lebegtek. Emellett Kisfaludy Sándor szinte készen kapta – a II. József évtizede nemzeti ellenállásának ideológiai örökségként – a magyar nemesi-nemzeti hagyományt; Kollár a Samuel Rožnaynál még élő hungarus-patriotizmustól való elszakadást, egy újípusú nemzet- és nemzeti költészet-eszmény megfogalmazását tekinti céljának. Kisfaludy élménye a Franciaország elleni háborúk egymást követő sora, a hagyományos (nemesi) életformát támadó új mentalitás, Kollár tanúja a német egységmozgalmak jelentkezésének, Herder nevezetes szláv-fejezetéből is levonja a tanulságokat, de tanúja Kollár a szlavisztika szláv tudósok által kezdeményezett szerveződésének és ideológiává válásának.

Nem külső formai jellegzetességekben látom a *Himfy szerelmei* és *A szlávság leánya* között fellelhető különbséget, hanem a költői magatartás, a nemzetivé stilizált és a versciklusokban körülírt mentalitás eltérő kifejeződésében. Nem hiszem, hogy az „arisztokratikus”, a „konzervatív” vagy a „demokratikus” jelzőkkel bármelyik művet minősíthetnők, hiszen ezek koronként változó és egyáltalában nem esztétikai–poétikai tartalmú értelmezést igényelnek, s emellett – jóllehet mindkét mű jellemezhető moralizálással és didakszissal – a följebb említett jelzőkkel nem értékelhetjük a két alkotás jelentőségét a nemzeti és a regionális irodalmakban. A *Himfy szerelmei* célzatossága nyilvánvalóan összefügg azzal a költői szerepvállalással, amely nemcsak Kisfaludy Sándor sajátja, hanem ennek révén egy szélesebb társadalmi elvárásnak igyekszik eleget tenni. De összefügg azzal a terminológiával is, amelyre Kisfaludy Sándor olvasói – mint sajátjukra – örömmel ismertek rá. Aligha tagadható Kollár esetében az egyházi hagyomány, illetőleg a szlovákságnak nemzetként való emancipációját igénylő papi-értelmiségi magatartás. Amikor Karol Rosenbaum „Lyrik a retor”³⁰ címszó alatt tárgyalta Kollár líriko-epikus művét, ak-

³⁰ Rosenbaum, Karol: Poézia národného obrodenia. Bratislava, 1970. 65–140. l.

kor arra a fajta retorizáltságra és retorizáltság-ideára is utalt, amely ennek az értelmiségnek közéleti megszólalásaiból kihallható. Valószínűleg alkalmazható a *langue* és *parole* Saussure-től való szembeállítás költőinkre, a kollektív nyelvrendszerben a *langue* statikus egységként jelenik meg (a költő által képviselt közösség nyelvrendszere ez), a *parole* az egyedi nyelvhasználat jelzése,³¹ amely a nyelvi-formai újításban érhető tetten.

Az eltérés okaiul – a magam részéről – azt a közösség által használt-sugallt szókinccset, frazeológiát, nyelvi elgondolást jelölöm meg, amelyet Kisfaludy és Kollár mintegy „megbízás”-ként megszólaltatott, amelynek képviselőjét vállalták. További megfontolást érdemel, hogy Kisfaludy szorosabb értelemben vett nemzeti költői attitűdje, illetőleg Kollárnak látszólag egyetemesebb „szlávság”-gondolata miképpen artikulálódik: Kisfaludy ugyanis a második kiadás előszavában és néhány strófában vallja meg csupán par excellence hazafias érzelmeit, Kollár *Slávy dcerájának* előhangja és már az 1832-es változat két teljes éneke – több más szonett mellett – ennek a szlávság-gondolatnak a jegyében készült.

Milan Pišút igen instruktívnak bizonyuló feltételezése a tematikai és részben gondolati hasonlóságra célzott; elemzésemben igyekeztem megvalósítani a Sőtér István által „komplex konfrontáció”-nak³² nevezett komparatistikai eljárást. Úgy gondolom, hogy Kollárt nem kizárólag az olasz, a német és a szláv irodalmak kontextusában lehet és érdemes bemutatni, hanem haszonnal járhat a magyar irodalommal való egybevetés is. Mint ahogy Kisfaludy Sándornak nemcsak utóélete lelhető meg a cseh irodalomban (például Čelakovskýnál),³³ hanem bizonyos párhuzamaira is rá lehet mutatni – például Kollárnál. Ne felejtjük: Kollár harminc esztendőn keresztül volt Pest-Budán lelkész. Akár akarta, akár nem, tudomást kellett vennie arról, mi történik közvetlen körülötte az irodalomban. Hogy nem maga mutatott erre rá, körülményeiből magyarázható. Ez azonban nem menti fel az irodalomtörténeti kutatást attól, hogy költőinket ne mutassa be kontextusukban.

³¹ Zima, Peter V.: *Komparatistik*. Tübingen, 1992. 65–67. l.

³² Sőtér István: *Comparaison–confrontation*. *Acta Litteraria Sc. Hung.* 1971. 463–474. l.

³³ Sárkány Oszkár: *Magyar kulturális hatások Csehországban (1790–1848.)* – In Sziklay László szerk.: *Válogatott tanulmányai*. Budapest, 1974. 39. l.

Christopher Marlowe drámáinak művészi üzenete

ROT SÁNDOR

Christopher Marlowe (1564–1593) – az angol felvilágosodás egyik legkiemelkedőbb képviselője – művészi örökségében már régóta foglalkoztatja az irodalomtörténészeket mindaz, ami a reneszánsz eszmék megszilárdításával kapcsolatos. Műveinek tragikus kiindulópontját azonban nem eléggé tanulmányozták és ellentmondásosan értékelték.

A reneszánsz burckhardti koncepciójához tartozó tanulmányok szerzői (Symonds, Havelock, Elis, Bous stb.) Marlowe-ban a „reneszánsz lélek” legkiválóbb kifejezőjét látták, darabjait ellenben hősdramának tekintették, nem pedig tragédiának. Ilyen vagy olyan formában ez a szempont napjainkban is létezik.

A tanulmányok másik csoportjában Marlowe késői darabjaiban megjelenő tragikumot az individualista eszmékben való csalódásként és a keresztény-egyházi szemlélethez való visszatérésként fogják fel.

A magyar irodalomtörténészek (Szenczi Miklós) számára mindig idegen volt annak felnagyítása, ami Marlowe-t a középkorral összekötötte, de a vulgár-szociológiai módszer is, amely rányomta bélyegét a 20–30-as évek elejének irodalomtörténeti munkáira, és egy másfajta túlzásnak felelt meg. Marlowe munkássága közvetlenül és egészében a nagypolgárság tevékenységével függött össze. Darabjainak tragikus tartalma emellett elkerülte a kutatók figyelmét.

A II. világháború utáni években új korszak kezdődött Marlowe tanulmányozásában. Olyan drámaíróként jellemezték, mint aki átélte a saját reneszánsz világnézetétől a „tragikus humanizmus” felé vezető fejlődés útját. Az ezen véleménynek megfelelő tragikus világszemlélet Marlowe-nál csak alkotótevékenysége második felében fejlődik ki, különösen tragikus tartalommal pedig csak a *II. Edward* rendelkezik.

Marlowe életművének elemzéséből kitűnik, valamennyi darabjában szerepel tragikus konfliktus. A jelenlegi kutatás középpontjában azok a kérdések állnak, amelyek a reneszánsz tragikus összeütközései visszatükrözésének művészi elveit érintik Marlowe tragédiáiban.

A tragikus általános előfeltétele, történelmi alapja a reneszánsz művészetében a középkorból az újkorba való átmenet. A reneszánsz a régi világregnd tragikus pusztulásának időszaka volt, amikor az még „[...] maga hitt és kénytelen volt hinni saját létjogosultságában”, és ugyanakkor az új, kapitalista világ megszületésének időszaka is. A hatalmas, progresszív fordulat és a kapitalista viszonyok fejlődésének talaján jöttek létre a szabad, szuverén és harmonikus személyiség eszméi (humanizmus), amelyek azonban nem korlátozódtak a kapitalista érdekek védelmezésére, a korlátolt individualizmusra.

Nem véletlen, hogy a későreneszánsz központi műfaja – a tragédia – éppen angol talajon virágzott fel. A régi rend pilléreinek összeomlása és a kapitalizmus ellentmondásainak kifejlődése időben Angliában esett egymáshoz legközelebb. A bosworthi csatát, melyben a régi angol arisztokrácia ügye végleges vereséget szenvedett és a Tudorok trónralépését az elszegényedett parasztság tömeges kisajátítása követte – a kapitalista fejlődés hatalmas ösztönző ereje. A történelmi fordulat során a kialakult új viszonyokkal összefüggésben el-

terjedt egy széleskörű humanista mozgalom, melyben fokozatosan különvált az udvari-arisztokrata és a népi irányzat. Éppen a népi-humanista irányzat képviselői érzékelték leginkább mindazt az angol valóságban, ami ellentétben állt a szabad, harmonikus személyiség ideáljával.

Marlowe műveiben rendkívül élesen rajzolódnak ki a reneszánsz humanista eszméinek sajátosságai, mindenekelőtt az egyén felszabadításának pátosza; a megismerés, az új feltárásának pátosza; a dogmák iránti szkepticizmus. Főként az életben és a művészetben megnyilvánuló esztétikai körülményeknek van kiemelkedő jelentőségük számára. Marlowe munkásságának középpontjában a személyiség kialakulásának, határtalan felfelé törekvésének folyamata áll. A reneszánsz esztétikai ideálnak éppen ez az oldala öltött testet legragyogóbban hőseiben.

Első tragédiáiban – *Didó, a Nagy Tamburlaine és Faustus* – Marlowe az egyénnek az önmegszilárdításra való törekvését, a felszabadult ember akarati és intellektuális erőinek, valamint magas hőfokú érzelmeinek kibontakozását ábrázolja. Ugyanakkor bemutatja a hős tragikus tévedésének elkerülhetetlenségét, fennkölt törekvésének bűnös és pusztító szenvedélybe való átcsapását, végül pedig teljes belső összeomlását.

Az ember önmegszilárdítására törekvés alkotja Marlowe azon műveinek tartalmát is, melyeket a *Doktor Faustus tragikus története* után írt. De megváltozik maga a marlowei hős is. „A felfelé törekvés”-t Barabassnál (*A máltai zsidó*), ifjabb Mortimernél (*II. Edward*), Geas hercegnél (*A párizsi mérszárlás*) antihumanista célok korlátozzák. Alapjában véve szatirikus szereplők. Mindazonáltal pusztulásuk a hazafias pátoszt, emberfölötti állami érdekeket megtestesítő hősökkel való összeütközésben tragikus színezetet is kap, mivel az egyén szabad fejlődése eszményének meghiúsulását tükrözi.

Ekként Marlowe tragédiái egyrészt a humanizmus első nagy művészi megnyilvánulásai a XVI. századi angol színházban, másrészt a humanista eszmék meghiúsulásának is első művészi igazolásai.

Az angol dráma történetében elsőként Marlowe szakít a poetika azon követelményével, hogy a tragédiában a legfelsőbb rend képviselőit kell ábrázolni, és tragédiája hőse a „szkíta pásztor” Timur Lenk lesz. A *Nagy Tamburlaine*-t követő, *Doktor Faustus tragikus története*nek bevezetőjében ezt mondja hőséről: „Egészen egyszerű családban született.” Barabas – *A máltai zsidó* hőse – vallási és faji indokok alapján kitaszított ember. Utolsó tragédiáiban is, melyekben az egyének sorsát a politikai problémákkal szoros összefüggésben dönti el, a főszereplőnek titulált személy mellett ott áll a jelentéktelen szerencsevadász (Geveston és az ifjabb Spencer a *II. Eduard*-ban) vagy a szegény tudós (Ramus *A párizsi mérszárlás*ban) gondosan megrajzolt figurája.

A *Nagy Tamburlainetól* kezdve Marlowe valamennyi drámájában bemutatja az alsó társadalmi osztályok nyomorúságát. Lehet az elszegényedett perzsa katona, gályarab, munkanélküli falusi legény, nyomorék angol katona, komor walesi arató, akinek vállára nehezdednek az országot ért csapások vagy a Szent Bertalan-éj egyszerű áldozata.

A legfontosabb tényezők, melyek részvétet váltottak ki Marlowe-ban az évszázados kapcsolatrendszerből kivetett emberek tragédiája iránt, akik nem találták meg helyüket az új, kapitalista világban – a lázadó vonások fejlődése humanista nézeteiben és a reneszánsz hős, valamint a reneszánsz egész lelkivilága sorsszerűségének felismerése, ami nála korábban jelentkezett, mint más angol humanista drámaíróknál.

Művei a reneszánsz kor művészi realizmusának legkiválóbb alkotásai. Első darabjainak realizmusát mindenekelőtt az jellemzi, hogy korának törekvéseit és tragikus ellentmondásait mintegy fókuszban gyűjtötte össze tragédiái központi alakjaiban. Dido, Tamburlaine, Faustus alakjaiban Marlowe különböző formákban jelenít meg egy állandó, abszolút törekvést: Dido a szerelmi boldogságot, Tamburlaine hatalmat, Faustus tudást igyekszik elérni. De nem annyira a konkrét jellemek, szenvedélyek, mint a valamennyinél közös erőteljes, dinamikus kezdet alkotja a drámaíró ábrázolásának tárgyát.

Az életigazság Marlowe első tragédiáiban relatív formákban jelenik meg. Fantasztikus mitológiai és keresztény-teológiai alakokban ölt testet; a XVI. sz. végi drámaíró-humanisták közül ő érezte leginkább a középkori színház hatását. Mindazonáltal az antik művészet és a szimbolikus középkori művészet – a misztérium, moralitás, közjáték – felé fordulást Marlowe aláveti az új életszemléletnek.

Marlowe realizmusát (különösen a *Nagy Tamburlaine*ban) át- meg átszövi a reneszánsz-humanista ideálok romantikája. Ez megmutatkozik a drámaíró vonzódásában a kivételesen erős jellemek és szokatlan szituációk ábrázolása, valamint az emelkedett, emocionális nyelvi stílus iránt. Ugyanakkor, minél későbbi művéről van szó, annál előrehaladottabb megrázó ironiája – a keserű, maró gúny a magasztos emberi szándékok hiábavalósága miatt. Ezen ironia forrása rendszerint a hősök elvakultságában rejlik, akik nem látják a törekvéseiktől eltérő valóságot.

Késői darabjainak – *A máltai zsidó, II. Edward, A párizsi mészárlás* – realizmusát az alakok individuális és szociális konkretizálása, a fantasztikum és szimbolikum elutasítása, a romantikus pátoz kialakvása, a szatíra kifejlődése jellemzi.

A *Dido, Karthago királynője tragédiája* minden bizonnyal Marlowe első darabja (Thomas Nash közreműködésével írta) – egyedülálló a művei közt. Nem nyilvános színház számára, hanem az udvari színház gyermekcsoportjának készült. A tudományos-humanista poetika követelményeinek megfelelően a *Dido* emelkedett, megrázó hangnemben íródott (szerzője csak egyszer szakítja meg az „alacsony származásúak ábrándjának” komikus intermezzójával), hősei istenek és királyok. De már ebben a darabban feltűnnek a reneszánsz tragikus ütközési pontjainak sajátosságai.

A tragédia hősnője reneszánsz személyiség, független bármilyen tekintélytől vagy külsődleges kötelezettségtől, érzéseiben szabad, tetteiben önálló. Ugyanakkor Dido egyéni tulajdonságai elválaszthatatlanok hősnői jellemétől, attól a végsőkéig kifejlesztett érzéstől, hogy egy és oszthatatlan Karthággal.

A darab a hősi individuumbukását ábrázolja az egoista érdekek ellenséges világával való összeütközés folyamán. Olimposz istenei, akik az erkölcstelen cselekedetek és az egoista szenvedélyek megtestesítői, szerelmet ébresztenek Didóban Aeneas iránt, miután pedig teljesen átadta magát e szenvedélynek, megfosztják kedvesétől. Így a szabad, egyéni érzelmekre való hajlam a reneszánsz hős szép, de pusztító jellemvonásaként jelenik meg, melynek felhasználásával az egoizmus és az egyéni érdekek körülveszik a hőst, majd megölik. Dido bukásával magával ragad más, vele kapcsolatban álló személyeket is, s elpusztul Karthago egész hősi világa.

Marlowe első tragédiájának főszereplője történelmileg korai, „fiatal” reneszánsz hős. A patriarkális múlttal összefüggő vonások az ilyen hősből még igen erősek és mérséklik az individuális szenvedélyek fejlődését. A tragédia főhőse harmonikus, kiegyensúlyozott és naiv egyénként jelenik meg, távol áll az élet ellentmondásainak megértésétől.

A szerelem Didót az ellenséges érületű istenek áldozatává teszi, de nem változtatja meg hős természete lényegét, amelynek idegen a belső konfliktus. Dido a maga nemében egyedülálló hősnő maradt Marlowe életművében.

A reneszánsz tragikus összeütközési pontjai a *Dido, Karthagó királynője tragédiájában* fantasztikus formában jelennek meg, amit a szerző antik forrásból – Vergilius *Aeneiséből* vett át. A tudományos-humanista poetika szűk keretei megkötik az író kezét, de már ebben a darabban, Dido és Aeneas monológjaiban, kifejezésre jut néha az egyéni törekvés pátosza, ami Marlowe érett műveinek stílusára jellemző.

Kétrészes tragédiája, a *Nagy Tamburlaine* jelentős szakasz a Timur Lenkről szóló nyugat-európai legenda fejlődésében, amely még a XV. sz. közepén jött létre. Timur Lenk eszményítése a humanista irodalomban egyrészt azzal függ össze, hogy a XV–XVI. századi nyugat-európai humanisták úgy festették le, mintha benne öltene testet a „bátor” ember reneszánsz ideálja, aki dicsőségét csak egyéni érdemeinek, nem pedig származásának vagy gazdagságának köszönheti.

Másrészt Timur Lenk győzelme a török hatalom – az európai államok legveszélyesebb ellensége – fölött hozta létre azt a legendát, melyben Timur Lenk „isteni csapása”, az isteni igazságosság eszköze.

Marlowe darabjában megőrizte a legenda alapvető vonásait. Ugyanakkor a tervezett hősdrama tragédiává alakult át; Marlowe ábrázolásában a nagy közép-ázsiai hódító élete végeredményben tragikus tartalmat kapott. A *Nagy Tamburlaine* keletkezésének története bizonyos mértékig magyarázatot ad ezen alkotás művészeti heterogenitására.

Tamburlaine-t számos Didóra jellemző vonással ruházta fel Marlowe; sok a közös benne Shakespeare nagy tragikus hőseivel is. Mint ők, Tamburlaine is elutasítja az egyén fejlődésének külső korlátait; akárcsak azok, Tamburlaine is kiemelkedő hősi jellem, az emberi lehetőségek „kvintesszenciája”. De a legalsóbb osztályból a hatalom csúcsára emelkedés közben Tamburlaine már az út elején meg van fosztva a viszonylagos béke illúziójától; ebben feltűnően elüt Marlowe első hősnőjétől, Didótól és a Shakespeare-hősöktől. Azok többsége bizalommal viseltetett a környező világ iránt. Magányosságukra csak a cselekmény folyamán döbbennek rá, nem azonnal támad fel tragikus szenvedélyük. Tamburlainet, alighogy színre lép, magával ragadja szenvedélye – az abszolút hatalomra való törekvés. A rabló-hős, a „szkíta tolvaj” Tamburlaine hatalomért vívott harca olyan, mint a renegát bosszúja a hozzá igazságtalan világ ellen; hozzá hasonlókat, elégedetlen, kismizmizett, kétségbeesett embereket gyűjt táborába.

Ily módon a *Nagy Tamburlaine*-ben a hős szenvedélyének kialakulása és jellege konkrét szociális okok függvénye. Ez az összefüggés idézte elő „az ifjabb testvér” házasságáról szóló tündérmese motívumainak megjelenését a tragédiában, minthogy „az ifjabb testvér”-ről szóló különböző mesék genetikailag a szociálisan kismizmizett eszményítései.

A *Dido, Karthagó királynője tragédiájában* a hősnő „bilincsektől való megszabadítása” kelepce; a szerelem Didónak mérhetetlen szenvedést és bukást hoz. A *Nagy Tamburlaine* hőséneke szabad szenvedélye is tragikus, de más oldalról ábrázolva – bűnt maga után vonó erő. Az egyéni fölemelkedés vágyától megszállott Tamburlaine hatalmas erő forrásává, óriássá válik, aki előtt nincsenek akadályok. Az abszolútumra törekvés azonban együtt jár a hős szörnyű átalakulásával. Tamburlaine-ben kifejlődnek a céltalan kegyetlenség és az egocentrizmus vonásai. Eltűnnek vagy háttérbe szorulnak azok, akikkel addig barátkozott, akiket szeretett. Tragikus elhagyatottságát, birodalmának sorsát

Marlowe a színdarab második részében azzal is kidomborítja, hogy gigantikus személyét szembeállítja félénk, szánalmas fiaival. Az elkeseredés aláássa Tamburlaine erejét és végül bukáshoz vezet. A tragikus hős, Tamburlaine alakjának felépítése – Didóéval összehasonlítva – észrevehetően megváltozott. A világ iránti gyűlöletének, a kezdeti „megszállottság” bűnös, mániákus szenvedéllyé válásának tudatosulása Tamburlaine-t az angol reneszánsz legsötétebb és „legválságosabb” hőseihez közelíti. Másrészt Tamburlaine még sokban rokon az angol tragédia ifjú hőseivel. A színdarab főszereplője nem képes reflexióra: a szkíta hős elfajulása nem rendíti meg természetének naivitását. A hős lelki konfliktusát Marlowe csak a következő darabjában, a *Doktor Faustus tragikus történetében* tudta bemutatni.

A *Nagy Tamburlaine*-ben a reneszánsz hős nagyságát és tragikus sorsát ábrázolván, Marlowe elsőként fordul a középkori népi színház tradícióihoz. A misztériumdrámának megfelelően a *Nagy Tamburlaine* tömegeknek szánt és utcai előadás; megmaradtak benne az „ég–föld–pokol” tradicionális misztériuma kozmikus sémájának nyomai, a középkori előadás szellemében a „Nagy Tamburlaine” a naturalista effektusok színpadi és tökéletes darabjai; a komoly, emelkedett cselekmény bohózati epizódokkal párosul. A középkori művészet tradíciói a részletek jelképeiben mutatkoznak meg, amit a szerző bőszégesen alkalmazott a szereplők absztrakt jellemzésénél.

A *Nagy Tamburlaine* középkorból származó műfaji és stílusbeli sajátosságai a reneszánsz-realista mű kontextusában jelentkeznek és Marlowe humanista eszméinek romantikájával vannak átszőve. A sok szereplő ellenére a darab cselekménye egy hős körül összpontosul. Többen vannak, akik kiemelik a hős jellemének egyik-másik oldalát, akik alakítják felemelkedése különböző szakaszainak hátterét, azután nyomtalanul eltűnnek. Ha a misztérium egységét Isten eszméje alkotta, akkor Marlowe drámájában ezt Tamburlaine hatalmas, hiperbolizált „én”-je valósítja meg, ami mindenekelőtt a hős szokatlan akaraterejében foglalható össze. Tamburlaine egyéni szándéka ja cselekmény fő mozgatórugója; átalakítja a világot – Ázsia, Afrika és Európa mozgásba jön becsvágyó elgondolásaitól. A hős akarat tulajdonságai felnagyításának az ábrázolásban a nyelvi stílus hiperbolizációja felel meg.

A *Nagy Tamburlaine*-ben a szabad személyiség eszméje még nem ölt testet individualizált jellemegekben, és maga Tamburlaine is csak az egyéni szándék szimbólumaként lép fel. Az individuális prológus művészi kifejtése a tragédia lírai légkörében mutatkozik meg. Marlowe szabadverset készített költői forma rugalmas eszközével. Verssorai az energia, az akarat erejét hordozzák magukban. Ahhoz, hogy ilyen hatást érjen el, Marlowe mindenekelőtt az angol szabadversben addig uralkodó monotóniától szabadul meg. Az „erőteljes verssor”, amelyben mint aforizmában gyűjti össze a korszak jelentőségét, megkoszorúzza költői fejlődését, annak csúcspontja. A rímek elhagyásával, hangzás alapján fogja egységre a verssorokat. Ennek érdekében széleskörűen alkalmazza az alliteráció különböző fajtáit. A vers „muzikalitásának” érzete, amit ily módon ért el, megfelel a kibontakozás–megerősödés–tetőzés–megoldás, azaz azon anyag effektusai átadásának, amelyből a vers egyéni jellege, energiája, ereje felépül.

Kifejezőeszközként jelenik meg a tragédiában a reneszánsz eszmény jellemző vonása is – az ismeretlenbe való behatolás pátosza, a Föld felfedezésének pátosza. A *Nagy Tamburlaine*-ben ritka a keleti országok leírása, de csaknem minden sorban előfordul egzotikus név, elnevezés. Igen gyakran használ három- vagy négyszótagú szavakat (többszó-

tagú szavak szokatlanok az angolban), s hogy még jobban kihangsúlyozza ezeket a hallgatók tudatában, rendszerint a sorvégen helyezi el őket. Költői stílusához példaképpül ez az „erőteljes” sor szolgálhatott: „*And ride in triumph through Persepolis!*” (És lovagolj győzedelmesen Persepolison keresztül!)

A *Nagy Tamburlaine* második részében a tragikus összeütközés kifejlődése mértékében a drámaszerző a hős szándékát már nem ábrázolja olyan mindenhatóan, mint előzőleg. A második rész kompozíciója már nem annyira „centripetális” és egy sor viszonylag önálló epizódot tartalmaz, amelyek kevésbé függenek össze Tamburlaine alakjával. A hős megvilágításában egyre kivehetőbbé válik a szerző drámai ironiája. A csúcspontot azzal a jelenettel éri el, amikor Tamburlaine a fogoly királyok vontatta kocsival jelenik meg a színen, valamint azzal, amikor a félőrült szkíta hódító háborút hirdet az istenek ellen.

Marlowe Faustusról szóló darabja a *Nagy Tamburlaine*-hez hasonlóan népi legenda feldolgozása. Spiess szűk lutheránus szemszögből megírt könyvétől, a Faustusról szóló legendák első nyomtatott gyűjteményétől eltérően azonban. Marlowe szabad reneszánsz szellemben dolgozta fel a népi legendát.

A *Nagy Tamburlaine* témája – a hódítás tragikumja – még közel állt a korai reneszánsz művészetéhez. A *Faustus* marlowei felfogása a késői reneszánszra jellemző; a drámaíró figyelmének középpontjába a belső lelki konfliktus története, a tudás tragédiája kerül.

Az új téma arra ösztönzi a szerzőt, hogy a moralitás tradíciói felé forduljon. E tradíciókkal összhangban a cselekmény legnagyobb részét a megtestesült lelkek világában játszódik, akik Faustus lelkének megszerzéséért harcolnak. E harc viszontagságai formálisan megfelelnek a varázsló sorsáról alkotott teológiai elképzeléseknek. Marlowe megőrizte a legenda összes demonológiai elemét; kiemeli Faustus eszméjének Isten ellen lázadó, istenkáromló jellegét. De ugyanúgy, mint a *Nagy Tamburlaine* esetében, a *Doktor Faustus tragikus történetének* reneszánsz tartalma is meghatározza a téma és a műfaj szabad felfogását.

Egyrészt, Marlowe a reneszánsz szkepticizmus szellemében elutasítja a pokolról, ördögről, világegyetemről alkotott keresztény-egyházi elképzeléseket; komikus háttérben, bizonyos egyetemes jelenségeként írja le Faustus „csodáit”. Másrészt, a vallási elképzelések és a moralitás műfaji tradíciói a szabad fantázia alapjául szolgálnak, melynek segítségével a kor tragikus összeütközéseit reálisan tükrözi.

Faustus a dráma első jeleneteiben optimizmussal teli reneszánsz hős; titáni szenvedély, tudásvágy hatja át, ami a világ feletti hatalom elérésének eszköze. Amíg ádázul igyekszik fölemelkedni, ezt a törekvést nem különíti el kora érdekeitől és követelményeitől; individualizmusa általános emberi pátoszt is hordoz magában. Az egyetemisták, városi kisemberek alkotják állandó környezetét. A hős sokoldalú kapcsolata a népi közeggel a tragédia egyik azon vonását hordozza, amely közelíti azt a Faustusról szóló népi legendához.

Marlowe valóság szemléletét a *Doktor Faustus tragikus történetében* is a középkori művészetrel összefüggő elemek és a reneszánsz „romantika” hatják át. A cselekmény alapvető irányvonalán belül a határozott kezdet romantikája – többek közt – abban jut kifejezésre, hogy az abszolútumra törekvő Faustus lelke „vezeti” az eseményeket; a különböző epizódok pedig, mintha Faustus pszichológiai állapotából „adódának”. Marlowe a témától függően mesterien variálja a lírai kifejezőeszközöket. A szabadvers expresszivitását a *Faustusban* egybeként az idegen nyelvű (főként latin) szövegek használatával nő

veli. Ugyanakkor a korábnál több romantikus pátosz jelenik meg a darabban. A hős útját az erejébe vetett magabiztos hittől a legmélyebb elkeseredésig és bukásig maró iróniával mutatja be, megvilágítva a korlátlan emberi törekvések hiábavalóságának érzését.

A konfliktus kifejlődésének kiindulópontja egy tragikus, de igen szűk, egyedi szituáció. A XV–XVI. sz. sok humanistája sikertelenül próbálta legyőzni kora tudományos elmaradottságát és az okkult „tudományok” felé fordulván egyenesen az abszolút tudásnál „teremni”. Marlowe Faustja a valóság ellenére megszerzi az abszolút tudást és tragédiája az abszolútum elérése után kezdődik. Drámája lényegében ugyanaz mint Tamburlainé: a reneszánsz hős korlátlan szenvedélye pusztulást von maga után.

A közös, korporatív talajon született középkori eszméknek a humanizmus oldaláról történő bírálatában Faustusnak igaza van. Előre látható a korlátoltság és a kapzsiság kritikája is. De gyakorlatilag az egyén középkori kötöttségeitől való menekülése a „szabadság” útján valósul meg: Faustus merész individualizmusa – tragikus tévelygés, minthogy elkerülhetetlenül át kell adnia helyét a szűk, korlátolt individualizmusnak. A dráma a fausti eszmék csődjét is ábrázolja. E csőd első foka az a pillanat, amikor úgy tűnik fel, Faustus megvalósíthatná eszméit (egyezsége Luciferrel). De a szabadság, az abszolút tudás és hatalom árán a hős cselekedetének általános emberi konfliktusa is megmutatkozik. A szituáció drámai, mert Lucifer birodalma, mely legyőzhetetlenül hívja Faustust, a démoni önkényt, az egyéni szeszély uralmát testesíti meg, s ez elpusztítja Faustus hősi természetét. Másrészt, a keresztény Isten, mint az egyén fölötti, általános emberi elvek megtestesítője, vonzza Faustust, de ő nem tud lemondani egyéni törekvéseiről: az individualista Faustus nem képes újra egyesülni Istennel.

A tragikus kibontakozása – a hős pszichológiai drámája, annak a mély szakadéknak a fokozatos felismerése, mely a társadalom és az ő démoni szenvedélyektől való függése közt keletkezett. Kezdetben Faustus nem hisz Mefisztó sötét jóslataiban, de később fokozódik a krízis: lelkiállapotának következetlensége és ellentmondásossága, a kettéosztottság érzete, a mindinkább elmélyülő magány. A darab fináléjában Faustus személyisége a teljes összeomlás határán van.

Az időnek igen nagy jelentőse van a *Doktor Faustus tragikus történetében*. Az idő Faustus ellensége, végzetes erő, amely gyorsítja pusztulását. A „könnyörtelen idő” az angol reneszánsz dráma történetében először ebben a darabban áll szükségszerű kapcsolatban a hős tragédiájával.

A *máltai zsidó* új korszakot nyit Marlowe drámaírói munkásságában. Faustus volt az utolsó reneszánsz hős-karakter művészetében. Darabjainak középpontjában ettől kezdve gonosz (mint például Barabas *A máltai zsidó*ban, ifjabb Mortimer a *II. Edward*ban, Guise herceg *A párizsi mézszárlás*ban), vagy gyöngé és perverz jellemek (*II. Edward*) állnak. Kicsinyes kívánságaik korlátlan kielégítését elérvén konfliktusba kerülnek a társadalommal és végül elpusztulnak. Marlowe utolsó darabjaiban absztrakt-hős jellemek lépnek fel, akik az állami érdekeket testesítik meg (*III. Edward, IV. Henrik*).

A szerző vallási nézeteiben fokozatosan felülkerekedik a racionalizmus és szkeptizmus. Az Isten elleni lázadás motívumait, melyek korai tragédiáira jellemzők, felváltja a vallás racionális kritikája (*A máltai zsidó*). A *II. Edward*ban és *A párizsi mézszárlás*ban a vallási problémák nem önmagukban érdeklők, hanem mint a társadalmi–politikai élet tényezői.

A reneszánsz hős életrajzi elutasítása a „romantikus” pátosz jelentős csökkenéséhez vezetett Marlowe műveiben. A konfliktusok és jellemek leírásában a szabad fantázia átadja helyét a reális valóságosságoknak. Művészi elveiben egyre kevésbé jutnak kifejezésre a középkori műfajok tradíciói: a kifejező eszközökben az elvontságot és szimbolikát felváltja a művészi gondolkodás konkrétsága. A tragikus elemek mellett egyre nagyobb szerephez jutnak a leleplező-szatirikus motívumok.

A *máltai zsidó*ban azt mutatja be, hogy az egyén és társadalom kapcsolatában bekövetkezett szakadás miként torzítja el mindkettő természetét és vezet végső soron a reneszánsz ember pusztulásához. A zsidó Barabas és Málta kormányzója, Farnese – a kettéosztott világ pólusai, Farnese az állam érdekében alkalmaz durva erőszakot az egyéni jogok felett. Barabas „becsületese ember” – tökéletesen hiányzik belőle a társadalmi kötelezettség érzete. Mindketten antihumanista eszközökhöz folyamodnak céljaik elérése érdekében.

Marlowe reálisan ábrázolja Barabas individualizmusát, mint a személyiséget formáló világnézetet, melyre jellemző az arany imádata és az egyéni kezdeményezés nélkülözhetetlenségének felismerése. A lélek rendkívüli ereje, ami a reneszánsz egyén sajátja, bizonyos ideig lehetővé teszi, hogy Barabas mindenki ellen harcoljon, de a harcban halálra van ítélve.

Bukásának tragikus árnyalatát a drámaíró azzal is fokozza, hogy halálát zsidó jogfosztottságával, kizsároltságával indokolja.

A *máltai zsidó*ban Marlowe lemond a legendából merített témáról és minden fantasztikumról. A mű reális történelmi eseményen alapul, a Földközi-tenger partvidékén játszódik. Az egyén és társadalom közti kapcsolat megszakadásának rajza egyidejűleg a *máltai zsidó* világában uralkodó patriarkális „külszín”, képmutatás leleplezése is. Barabas a darab leghazugabb, legcsalárdabb szereplője, ugyanakkor az álszenteskedés leleplezője is. Feltárja a nézők előtt saját és mások tetteinek titkos mozgató rugóit, nevet az emberek ostobaságán és álszenteskedésén. Marlowe reálisan okolja meg Barabas kettős szerepét a mű cselekményében a saját társadalmi rétegből kiszakadt ember helyzetével.

A *máltai zsidó*ban a leleplezés gyakran a reneszánsz hősiesség paródiájában nyilvánul meg. Parodisztikus vonásai főként magának Barabasnak vannak. A reneszánsz hős barátságát gúnyolja ki Barabas és szolgája, Itamor kapcsolatában; az a jelenet pedig, melyben Itamort elcsábítja egy kurtizán, a reneszánsz bukóliki költészetet parodizálja.

Marlowe drámai művei közül elsőként a *máltai zsidó*ban kerül előtérbe a kor tragikus összeütközéseinek szatirikus oldala. Ez a darab műfaji jellegének jelentős változásához vezet – „szatirikus tragédiának” nevezhetnénk.

A *II. Edward*ban a drámaíró először fordul nemzeti-történelmi téma felé, ám a darab inkább az egyéni tragédiája, mintsem történelmi krónika.

Első tragédiáinak témaválasztására a féktelen „romantika” volt jellemző, ami eszményeiben is megnyilvánult. Az a törekvés, hogy a bátor egyéniség határtalan lehetőségeit, sajátos szenvedélyei korlátlan fejlődését ábrázolja (“minden magasabb rangú, ami ember által megvalósítható”), arra készítette, hogy a Tamburlaine- és Faust-legendához forduljon.

Mínél határozottabban ismerte fel azonban a reneszánsz hős végzettségét, annál áthatóbban tekintett a konkrét körülményekre, amelyek akadályozták a személyiség szabad fejlődését. A *II. Edward*ban a régmúlt anyagának felhasználásával írta le a reneszánsz

ideálok felbomlásának különböző formáit képviselő személyek sorát, mutatta be ezek bukásának valós „mechanizmusát”.

Miként *A máltai zsidó*ban, úgy ebben a darabban is azt a situációt ábrázolja, melyben az egyéni és általános emberi érdek közti szakadék az emberi természet elferdüléséhez vezetett. II. Edward királyt, aki Angliáról volt hivatott gondoskodni, csak szeszélyei érdeklik, semmibe vesz mindent a kegyencei iránt érzett természetellenes rajongás miatt. Ifjabb báró Mortimer, aki csak egyéni céljai elérésére törekszik, „patrióta” és a „nép kegyeltje” képében jelenik meg. A király kegyencei, Geveston és Spencer is mentes minden hősies vonástól: egoisták és jelentéktelen kalandorok, haláluk megérdemelt. A *II. Edward*ban csakúgy, mint a *Doktor Faustus tragikus történetében* az idő múlásának motívuma az elkerülhetetlen korszakváltást jelzi.

Az egész darabot áthatja a reneszánsz végzetszerűségének érzete, ami valamennyi szereplő bukásának tragikus színezetet ad. Bármilyen züllött is Geveston és Spencer, haláluk előtt nemesebb emberi érzések ébrednek fel bennük. A könyörtelen, gonosz és cinikus ifjabb Mortimer elbukásakor reneszánsz lelkiérőről tesz bizonyosságot. A tragikum leginkább II. Edward körül koncentrálódik. A gyöngé és züllött életű király – humánus és vonzó egyén. Menekülése, lemondása, halála jeleneteiben Marlowe a tragikus pátosz magas fokát éri el.

A drámaíró első darabjaiban, főként a *Nagy Tamburlaine*-ben kifejezésre jut az állam iránti ellenszenv. A kötelesség, az uralkodó iránti hűség tiszteletben tartása idegen a hős szabadságától. Marlowe humanizmusának e lázadó vonása az alsóbb társadalmi osztályok iránti rokonszenvével kapcsolatos. Ezek a könyörtelen és cinikus Tudorok politikájának áldozatai voltak, és az angol abszolutizmus „érmének” túlsó oldalát látták.

*A máltai zsidó*ban az államhatalom gyakorlatát szatirikusan írja le. Mindazonáltal már megjelenik benne az állam viszonylagos igazságának felismerése. Minél kevesebb reményt fűz Marlowe hőséhez, annál világosabb számára az állami érdekek pozitív szerepe.

*A II. Edward*ban először jelenik meg az igazságos királyi hatalom eszméje. Ámde túlságosan nyilvánvaló volt a drámaíró számára az abszolutizmus szennyos politikája, ezért az ideális uralkodó alakját ábrándként: a jövő, a jobb világ szimbólumaként rajzolta meg. Az ifjú III. Edward király győzelme Mortimer fölött a darabban előforduló legmesterkéltbb, legutópisztikusabb megoldás.

A II. Edward fontos momentuma, hogy Marlowe újabb sikereket ért el a jellemelek fejlődésének realizisztikus ábrázolásában. Így Geveston és Spencer nem általános értelembe vett „kegyencek”, hanem különböző nemzetiségű, vérmérsékletű, műveltségű emberek. Nagy pszichológiai érzékkel jeleníti meg a szerző Isabella királynő átalakulását, aki II. Edward szerető feleségéből Mortimer képmutató cinkosa lett.

A reneszánsz „romantikus” pátosza kihunyásával Marlowe stílusában (*II. Edward*) előtérbe kerültek a történelmi körülmények, és a bennük cselekvő szereplők. *A máltai zsidó*ban a történelmi háttér és a hős tetteinek összekapcsolása még rendkívüli szituációkon, kalandos, időnként valószínűtlen tettein alapszik. *A II. Edward*ban a történelmi események mintegy magukban hordozzák a hősök tragédiáját: sorsuk a társadalom erőinek megosztásától függ. Innen ered a cselekmény törvényszerűségének és létszerűségének érzete.

A párizsi mézszárlásban (Marlowe talán utolsó drámájában) először játszik elsőrendű szerepet politikai esemény: az egyén és a történelmi esemény egyenrangúvá vált benne.

A darab nagyrészt a Szent Bertalan-éj aktuális politikai pamflet-krónikáját foglalja magában. A drámaíró rokonszenvez a francia hugenottákkal, Coligny admirálissal és Navarrai Henrikkel. A hugenottákat úgy mutatja be, mint közös cél érdekében összegyűlt tábort, ahová a társadalom plebejus rétegei is beléphetnek. Ellenségeiket arisztokrata gőg, kegyetlenség, vallási türelmetlenség, a politikusokat pedig bűnös „machiavellizmus” jellemzi.

A tragédia közeledése a politikai pamflet műfajához „publicisztikai” színezetet ad *A párizsi mészárlás*nak. Marlowe csoportképet alkot a hugenottákról, csak Guise herceget és Navarrai Henriket emelvén ki közülük. A darab sok tömegjelenetet tartalmaz és egy sor vázlatosan kidolgozott epizódra aprózódik szét, melyek közül kiemelkedik néhány „kulcs”-jelenet.

A politikai probléma azonban messze nem meríti ki *A párizsi mészárlás* tartalmát. Mint tragédia, közel áll a *II. Edward*hoz: középpontjában a védtelen tudós-humanista és hugenotta Ramus halála áll, aki a „machiavellista” Guise kezétől esik el. Ezt követi magának Guise-nak a katasztrófája az „ideális” uralkodóval, Navarrai Henrikkel való összecsapásban.

Akárcsak III. Edward, Navarrai Henrik sem reális abszolút uralkodó a darabban, inkább humanista, utópisztikus álomkép, Marlowe művészileg sikertelenül megrajzolt alakja. A legsikerültebb szereplő – Guise herceg. Jelleme tipikusan reneszánsz jellem, nem tagadhatja erőteljes hatalomra törekvését. Ugyanakkor Guise az angol reneszánsz drámairodalom „gonosztevő” típusának egyik legvalószínűbb alakja.

Marlowe tragédiái a Shakespeare előtti angol reneszánsz színműirodalom legkiválóbb alkotásai.

A XVI. sz. 80-as 90-es éveinek elején, amikor a reneszánsz még nem indult hanyatlásnak Angliában, a kortársak mindenekelőtt a humanista eszmények, a hősi-drámai motívumok szentesítését értékelték Marlowe műveiben. A népi-humanista színművek írói (Greene, Lyly) gyorsan elsajátították a *Nagy Tamburlaine* „romantikus” pátoszáát, a titáni főhős megteremtésének elvét, s szívesen fordultak nagy hódítók életrajzához és a keleti témakör felé. A *Tamburlaine* tragikus tartalma azonban nem talált visszhangra és továbbfejlesztésre ezekben az években.

Ezen időszak angol drámájának leginkább *Dido, Karthago királynője* tragédiája felelt meg. Hősnője eszményi, harmonikus személyiségként jelenik meg a színen: a korlátlan szenvedély nem változtatja meg, csak fokozza hős természetét: Dido ereje teljében hal meg. Mint „ifjú” hős, Dido közel áll Laviniához (Shakespeare *Titus Andronicus*). A *Dido* mindamellet, mint túlságosan „szabályos” és „tudományos” dráma, nem gyakorolt jelentős hatást a népi színművek dramaturgiájára.

Tamburlaine tragédiája, akit szenvedélye gonosztevővé változtat, és Faustus tragédiája, melyben a hősi jellem lezülése és meghasonlása megy végbe, sok közös vonást mutat a XVII. század elejének angol drámájával. Macbeth, Othello, Coriolanus, akárcsak Tamburlaine „érett” tragikus hősök. Az angol reneszánsz zárókorszakának drámaíróihoz – Webster, Tourneur, Ford – közel áll a keserű ironia, a démoni szenvedély, a reménytelenül tragikus érzelem, mely különösen Marlowe *Faustus*ában jut kifejezésre.

Marlowe utolsó tragédiáinak utópisztikus monarchiája kétségkívül összefügg az angol abszolutizmusnak azokban az években bekövetkezett fejlődésével. Ugyanakkor a reneszánsz tragikus összeütközéseinek szatirikus ábrázolása *A máltai zsidóban*, a *II. Edward*ban és *A párizsi mészárlás*ban minden eddiginél nagyobb hatást gyakorolt az angol

reneszánsz drámára. Barabas, Mortimer, Guise irodalmi előfutára lett Shakespeare, Chapman, Webster és mások nagy gonosztevő „machiavellista” alakjainak. Marlowe tragédiáinak szatirikus jellege közel áll a preklasszikus Ben Johnson drámafelfogásához, akinek szatírája már az abszolutizmus válságának idején mutatja be az angol társadalmat.

Marlowe művészetében a reneszánsz angol dráma fejlődésének útját járta végig. Ismeretes, hogy Shakespeare drámaírói munkásságában az angol, sőt az európai reneszánsz különböző korszakaira jellemző sajátosságok megtalálhatók. Szintetizálta a társadalom valamennyi csoportjának eszméit és művészi értékeit: műveiben a reneszánsz tragikus összeütközései realista módon valósultak meg. Marlowe vonzódása a társadalom alsóbb osztályainak képviselőihez élesítette ugyan tragikus világlátását, de bizonyos mértékig szűkítette is azt. Drámaírói tevékenysége szorosabban kapcsolódik a dráma fejlődésének előző periódusához, mint Shakespeare-é.

Az angol dráma fejlődési folyamatában Marlowe elődje marad Shakespeare-nek, és vele más vonatkozásban is összehasonlítva, az angol reneszánsz irodalom kiemelkedő képviselője.

Hány soros a Divina Commedia?

MURÁNYI LAJOS

A kérdés komoly, s közel hétszáz évvel a „poema sacro” keletkezése után aktuálisabb, mint korábban bármikor. Manfred Hardt tette azzá, aki 1973-ban megjelent könyvében¹ meglepő állítással hozakodott elő. Dante fő művének sorokban kifejezett hosszúsága minden korábbi számítás szerint 14 233 volt, ő ellenben határozottan közli az olvasóval, hogy 14 235: „Ha végigszámoljuk a költemény verssorait az elsőtől az utolsóig, a középső a 7118-as számot kapja [...], mind előtte, mind pedig utána 7117 sor található.”² A magyar szakirodalomban ez az állítás 1983-ban jelenik meg, Bán Imre tanulmányában,³ aki az adatot és a ráépített elméletet – számomra érthetetlen módon – ellenőrizetlenül átveszi, majd 1988-ban megjelent könyvében is változtatás nélkül hagyja, rögtön a második mondatban kijelentvén: „A három cantica sorainak száma 4722 + 4755 + 4758, együttesen 14 235.”⁴

A kérdéssel kapcsolatos legutóbbi fejlemény, hogy Tusnády László, Bán Imre könyvének méltatója felfedezi az ellentmondást,⁵ de mivel célja elsősorban a kötet érényeinak hangsúlyozása, jogos kritikai észrevételeit kizárólag Hardtnak címezi. Feltűnő ugyanakkor, hogy esszéje – a magyar dantológus tizenöt értékes tanulmányát és Király Erzsébet szép utószavát ismertetve – terjedelmének egyharmadában a Hardttól eredő tévedéssel kapcsolatos gondolatait adja közre. (Bán Imre a kétszáz oldalból mintegy ötöt fordít a német szerző izgalmas elméletének ismertetésére.)⁶ Tusnády írásának ez a sajátossága azt mutatja, hogy – akárcsak jómagam – meglepőnek és indokolatlannak tartja az újonnan felbukkant adatot.

De vajon honnan vette Hardt a 14 235-ös számot? Lehetséges volna, hogy talált valahol két elveszett sort? Nem tudhatjuk meg, hiszen ő maga sem fedi fel a titkot. A fent idézett kijelentéséhez fűzött lábjegyzetet elolvasva sem jutunk közelebb a rejtély megoldásához, mégis érdemes végig idézni, mert fölöttébb tanulságos: „A Divina Commedia összesen 14 235 soros, nem pedig 14 233, mint ahogy F. Mariotti (Dante e la statistica delle lingue, Firenze 1880. 25.) mondja. Miközben Mariotti a Purgatórium és a Paradicsom esetében a helyes értékeket nevezi meg, tehát 4755 illetve 4758 sort, az első cantica kapcsán két sorral (4722 helyett 4720-szal) elszámolja magát. Ugyanezt az összsorszámot, a 14 233-at nevezi meg (valószínűleg Mariottira hivatkozva) G. Lisio (L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante e del secolo XIII, Bologna 1902.), amint azt M. M. Rossi

¹ Manfred Hardt: Die Zahl in der Divina Commedia. Athenäum, Frankfurt am Main 1973.

² „Zählt man vom ersten Vers der Dichtung an durch, so erhält der Mittelvers die Zahl 7118. [...] und hat [...] 7117 Verse vor und ebenso viele nach sich.” Hardt: i. m., 167. l.

³ Bán Imre: Az Isteni színjáték szerkezete. – In: ItK, LXXXVII., 1983. 1. 7–22. l. Megjelent még: – In: Uő: Dante-tanulmányok. Szépirodalmi, Bp., 1988. 99–116. l.

⁴ Bán Imre: Dante-tanulmányok. 99. l.

⁵ Tusnády László: Gondolatok Bán Imre Dante-tanulmányok c. könyvéről. – In: Filológiai Közlöny, XX-XIX, 1993. 1. 77–82. l.

⁶ Bán Imre: i. m., 112–116. l.

művéből (Problematica della Divina Commedia, Firenze 1969. 198.) kivettem. Lisio munkája nem volt számomra hozzáférhető.”⁷

Az idézett jegyzetből két furcsa tény derül ki. Hardt egyrészt kinyilatkoztatja, hogy Mariotti két sorral *elszámolta magát*, de állítását semmivel sem bizonyítja, sem itt, sem máshol a könyvben. Másrészt Lisióról már nem is feltételezi, hogy megszámolta a Pokol sorait, hanem magabiztosan közli: *valószínűleg* Mariottitól vette át az adatot. Pedig őszintén elismeri, hogy Lisio munkáját nem is olvasta, csupán Rossi művének utalásából tud róla.

Vajon ő maga, tehát Hardt megszámolta-e az Inferno verssorait? Minden bizonnyal igen. Terjedelmes művének 90. oldalán, tehát az ominózus fejezet⁸ legelején közli az *Istenni Színjáték* mind a száz énekének hosszúsági adatait. A táblázat első – a Pokolra vonatkozó – oszlopának összege: 4720! Hihetetlen, de így van! (Saepe et magnus dormitat Homerus – a mondás nemcsak íróóriásokra lehet érvényes.) Úgy tűnik tehát, hogy Hardt – ha külön-külön ellenőrizte is az énekeket – az összegzésről megfélekedett. Ezt azért állíthatjuk a legteljesebb határozottsággal, mert – mint látni fogjuk – fejtegetéseinek további menetében, egész elméletének felépítésében végig a Pokol 4722-es hosszúságát veszi alapul.

Ennek a számnak az alapján igaz volna a kijelentés: „A Pokol 4722 sorának közepe a 18. ének 67. és 68. sora között van.”⁹ 4720 sor esetén viszont a közép a 66. és 67. sor között található. Ennek a középmentszetnek semmi jelentősége nincs a mű tartalmára nézve, mint maga Hardt is megállapítja.¹⁰ Rendkívül izgalmassá válik azonban a cantica közepeének kérdése, amikor alább – a *Divina Commedia* hagyományos felosztásának (1 + 33 + 33 + 33) kritikájaként – a következőket olvassuk: „A pokol leírása a harmadik ének első sorával (és nem az első vagy második énekkel) kezdődik. Amennyiben az Inferno sorszámából levonjuk a bevezetés 278 sorát, akkor a pokol tényleges bemutatására olyan számot (4444) kapunk, amely minden valószínűség szerint szimbolikus értékkel rendelkezik.”¹¹

Hardt idézett gondolatát nem értékelhetjük egészében, mert miközben vizsgálódásainak egyik legnagyobb szerűbb eredményét mondja ki benne, feltételezésünk szerint nagy tévedést is elkövet. Vegyük először a pozitív elemet! A Pokol újszerű felosztása (2 + 32) a nagy mű kezdő részének tartalmát hívebben fejezi ki, mint a szakirodalomban elterjedt 1 + 33-as csoportosítás, amely elsőre sokkal kézenfekvőbbnek tűnik, s amely vélhetőleg a

⁷ „Die Divina Commedia zählt insgesamt 14 235 Verse und nicht 14 233, wie F. Mariotti, Dante e la statistica delle lingue, Florenz 1880, S. 25, angibt. Während Mariotti für Purgatorio und Paradiso die richtigen Werte nennt, nämlich 4755 und 4758 Verse, verrechnet er sich bei der ersten Cantica um zwei Verse (4720 statt 4722 Verse). Eine gleiche Gesamtzahl von 14 233 Versen nennt auch (sich wahrscheinlich auf Mariotti beziehend) G. Lisio, L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante e del secolo XIII, Bologna 1902, wie ich aus M. M. Rossi, Problematica della Divina Commedia, Florenz 1969, S. 198, entnehme. Die Arbeit Lisios war mir jedoch nicht zugänglich.” M. Hardt: i. m., 167. l. 106. jegyzet.

⁸ Zum Aufbau der Divina Commedia. – In: M. Hardt: i. m., 89–192. l.

⁹ „Die Mitte der 4722 Verse des Inferno liegt zwischen dem 67. und 68. Vers des 18. Gesangs.” M. Hardt: i. m., 187. l.

¹⁰ „[...] an dieser Stelle gibt es nichts, was in irgendeiner Weise auf eine Berücksichtigung dieser Textstelle durch den Dichter deuten könnte.” M. Hardt: i. m., 187. l.

¹¹ „Die Beschreibung der Hölle beginnt mit dem ersten Vers des dritten Gesangs (und nicht im ersten oder zweiten Gesang). Zieht man die 278 Verse der Einleitung von der Gesamtverszahl des Inferno ab, so ergibt sich für die eigentliche Darstellung der Hölle eine Zahl von 4444 Versen, ein Maß, das aller Wahrscheinlichkeit nach symbolbestimmt ist.” M. Hardt: i. m., 188. l.

Purgatórium és a Paradicsom egyformán 33 énekének analógiájára jött létre. A pokolnak (a kárhozat színhelyének) tehát máshol van a közepe, mint a Pokolnak (a műalkotás első részének). Ez a gondolat logikus és indokolt, ezért teljes mértékben elfogadható.

Más a helyzet ugyanakkor azzal a feltevéssel, amely a 4444 szimbolikus értékére vonatkozik, egyszerűen azért, mert nem annyi, hanem 4442. Hardt abból indul ki, hogy a 4-es szám Krisztus keresztjének szimbóluma (négy vége van!), s Dante erre utal – nem véletlenül a 4. énekben! –, amikor Vergilius a következőket mondja neki a pokol tornácának erdejében bandukolva:

“...Hogy idejöttem, nem sok évvel
utóbb láttam leszállni egy Erőt
fején koronás győzelem jelével.”¹²

Arra céloz itt Dante (ill. Vergilius), hogy a hagyomány szerint Jézus a feltámadást követő pokolraszálláskor – amelyre egyébként az Újszövetségben csak utalások találhatóak,¹³ de amelyet apokrif ókeresztény iratok (pl. a Nikodémus-evangélium) részletesen leírnak – megbilincselte a Sátánt, majd fölvitte a mennybe Ádámot, Évát, Ábelt, továbbá az Ótestamentum pátriárkáit, királyait és prófétáit. A Megváltó pokol fölött aratott győzelmének eszköze illetve jele („segno di vittoria”) pedig a kereszt. Ennek volna számszerű és hangsúlyos kifejezése Hardt koncepciójában a 4444: a démonok megbénítását Dante a lehető leghatásosabban azzal fejezheti ki, hogy költeményének a pokolról szóló részét pontosan annyi sorba zárta be, amennyinek a száma négyszer egymás után tartalmazza a kereszt szimbolikus számát. (Az elképzelés szerint a 4444 kiemelkedő jelentőségére utal az különlegessége is, hogy a számjegyek összege a 4 négyzete.)

A 4444 valóban bűvös szám lenne, de egyetlen kivonást követő egyetlen osztás meggyőzően bizonyítja, hogy a *Divina Commedia* első nagy egysége 4720, az örök szennvedés birodalmának *tényleges* leírása (3–34. ének) pedig (4720 - 278 =) 4442 soros.¹⁴ A véges-végig hármas sorkompozíciókból álló mű kivétel nélkül mind a száz énekében ún. ráütő sor követi az utolsó tercínát. (Az énekek sorhosszúsága a $3x + 1$ képlettel fejezhető ki, ahol x az adott ének tercínáinak száma.) Ha a Hardt által feltételezett 4722-ből levonjuk az Inferno 34 énekének ráütő sorait, 4688-at kapunk, ami elharmadolva: 1562,666667. Ez bizony nem lehet a Pokol összes tercínáinak száma. Ugyanakkor 4720-ból kivonva 34-et 4686 lesz az eredmény, ami már ránézésre is megfelel a követelménynek, hiszen a számjegyek összege (24) osztható hárommal.

Ha már itt tartunk, ki kell térnem a Hardt elméletének lényegét ismertető Bán Imre említett tanulmányára¹⁵ is, mert vitathatatlan értékei mellett az itt tárgyalt témába vágó tévedéseket is felfedezni véltem benne. Az Inferno szerkezetéről azt olvashatjuk: „Ha a Pokol énekeinek száma 32 (= 3 + 2 = 5, azaz a bűn), akkor a cantica valóságos közepe a XIX.

¹² Dante Alighieri: Isteni Színhjáték. Ford. Babits Mihály. Európa, Bp., 1971. 19. l.

¹³ „Amint ugyanis Jónás próféta három nap és három éjjel volt a hal gyomrában, úgy lesz az Emberfia is három nap és három éjjel a föld szívében.” (Mt. 12,40.) „[...] sírok nyíltak meg és sok elhunyt szentnek feltámadt a teste.” (Mt. 27,52.) „Mert Krisztus is meghalt egyszer a bűnökért, az Igaz a bűnösökért, hogy az Istenhez vezessen minket. A test szerint ugyan megölték, de a lélek szerint életre kelt. Így ment el a börtönben sínylődő lelkekhez is, és hírt vitt nekik.” (1Pét. 3,18. és 3,19.) „Meghaltam, s lám, mégis élek, örökké. Nálam van a halálnak és az alvilágnak a kulcsa.” (Jel. 1,18.) Biblia. Szent István Társulat, Bp., 1991.

¹⁴ Tusnányi László – más megközelítésben – erre már rámutatott említett munkájában.

¹⁵ Bán Imre: Dante-tanulmányok. Ld. 3. jegyzet.

énekben, ennek 67. sorában van [...]”¹⁶ Hogy honnan bukkan fel ez a 67-es, számomra ugyanolyan rejtély, mint a 4444, amelynek egyébként e 67 alapjául kellene szolgálnia. A 4444 páros szám, tehát középverse nem lehet a 67. sorban, másrészt azt sem tudhatjuk, Hardt (és Bán Imre) melyik énekben helyezné el a „hiányzó” két sort, ezért csak a 4442-vel kapcsolatban állapíthatjuk meg, hogy ennek fele 2221, így a 3–34. ének sorszám szerinti középmetazete a 19. ének 69. és 70. sora közé esik.

Rögtön ezután arról olvashatunk, hogy a 19. énekben (a 8. kör 3. bugyrában) „a szimoniákusok (az egyházi javak pénzért áruló), a nepotizmus bűnösei szenvednek, s képviselőjük, az 1280-ban meghalt III. Miklós, az Orsini pápa (a »figliuol dell’orsa«), a medvefi beszél. Ismeretes, hogy ez az ének Dante első nagy politikai *invektívá*-ja a világ és Itália romlását okozó pápai kapzsiság és hatalomvágy ellen [...]. Dante forró indulatát személyes balsorsa is fűti: maga szintén a pápai politika áldozata volt.”¹⁷ Nagyon jó meglátás, hogy Dante nem akárkiket helyezett el – természetesen szándékosan – a pokol közepén, amely igen „előkelő” hely azoknak, akik élete döntő fordulatát, a száműzetést végső soron kikényszerítették.

Ugyanakkor egy kis elbizonytalanodást érezhetünk Bán Imrében a költő számszimbolikai precizitásába vetett hitre nézve, mivel a 19. ének 67. sorára vonatkozó, fent idézett mondathoz a következő jegyzet kapcsolódik: „E számítás érthetőleg csak akkor lehet pontos, ha megállapítjuk, hogy a XIX. ének 67., ill. 70–71. sorai a 4444-es szám felének (2222) *tájára* esnek.”¹⁸ A zavart nyilvánvalóan a 4444 okozta ellentmondás váltja ki: ezért is áll kiemelve a *tájára* szó. Az említett sorok (67. és 70–71.) sehogyan sem illettek abba az elképzelésbe, amely Dante tudatos alkotómódszeréről – teljesen érthetően és joggal – kialakult.

De vajon tényleg elnagyolta a szerkesztést a *divino poeta*? Aligha. A 4442 középmetazete (a 19. ének 69. és 70. sora között) hajszálpontosan kettévágja azt a 12 tercínát, amely a pápa megszólalásától elhallgatásáig terjedő részletet tartalmazza, s éppen e metaszet előtt illetve után áll az a két szakasz, amelyben az Orsini pápa egyértelműen közli kilétét a pokol vándoraival. Hogy a 12 tercínát nem pusztán az említett formai szempont (a pápa beszédének eleje és vége) teszi egységessé, azt azzal bizonyíthatjuk, hogy III. Miklós szenvedélyes szónoklatát két utódjának említése is keretbe foglalja: VIII. Bonifác szidalmazásával kezdődik és V. Kelemenre vonatkozó jóslattal zárul. Dante sorsának alakulásában e két utóbbi egyházfőnek sokkal nagyobb szerepe volt, mint annak, aki a költő gyermekkorában, 1277-től 1280-ig ült Szent Péter trónján. Alighieri tehát itt is rendkívüli pontossággal jár el.

Szólnunk kell még egy merész feltételezésről, amely ugyanarra az ingoványra épül, mint a 4444 szimbolikája. Ha az *Inferno* mégsem 4720, hanem 4722 sorból állna, akkor az egész *Commedia* sem 14 233, hanem 14 235 soros volna, s így Hardtnak dolgozatomban elején idézett mondata szerint a 7118. sort tekinthetnénk a középsőnek. Ennek a számnak a német tudós rendkívüli fontosságot tulajdonít, s azt állítja, hogy az utolsó három számjegy Dante Alighieri teljes nevének rejtjelezése. A középkori számszimbolikában valóban bevett gyakorlat, hogy a betűknek az ábécében elfoglalt sorrend szerint számértéket tulajdonítanak: a = 1, d = 4, e = 5, n = 13, t = 19. Az egész név számokkal leírva pedig: (4 + 1 +

¹⁶ Uo. 113. l.

¹⁷ Uo. 113. l.

¹⁸ Uo. 244. l.

$13 + 19 + 5) + (1 + 11 + 9 + 7 + 8 + 9 + 5 + 17 + 9) = 42 + 76 = 118$. Az elől álló 7-es szám „a Szentlélek hét ajándéka: ezek teszik lehetővé számára azt a *privilegium*-ot, hogy élőként járhatja végig a túlvilág három országát.”¹⁹ Mindez nem is hatna erőltetettnek, ha számításaink szerint nem a 7117. sor lenne a középső, amely egyébként gyanúsán szimmetrikus szám... Miért is ne volna elképzelhető például, hogy a Szentlélek hét ajándékát jelképező szélső számjegyek közrefogják s ezáltal mintegy „rabul ejtik” a bűnt jelképező 11-es számot! Vagy hátha azért választotta Dante középsőnek a 7117-est, mert ez szimmetrikusan tartalmazza azt a számjegyet, amely műve mindhárom részének központi énekét jelzi!²⁰ Tusnády Lászlónak feltűnik, hogy a 14 233 számjegyeinek összeadásával „megdöbbenően dantei számot kapunk (mint láttuk, az 1 és a 3 dantei szám)”.²¹ Ennél talán még megdöbbentőbb véletlent (?) is találhatunk: ha *egyenként* összeadjuk a 4720, a 4755 és a 4758 számok számjegyeit, majd az így kapott 13, 21 és 24 számjegyeit összegezzük, 13-at kapunk!

Végül is megkockáztathatjuk, hogy amíg valaki hitelt érdemlően be nem bizonyítja az Inferno 4722-es (illetve az egész mű 14 235-ös) hosszát, addig az általunk is megszámlolt 4720-at (és 14 233-at) kell igaznak tartanunk, s bármily szomorú, a fent idézett gyönyörű elméletek némelyike helyett újakon kell gondolkozni. Olyanokon, amelyek kellőképpen megalapozottak. Ma már senki nem vonja komolyan kétségbe, hogy Dante fő műve a világirodalom mértani pontossággal megalkotott gótikus katedrálisa. Az aprólékos megtervezettség számos bizonyítékát sikerült eddig kimutatni, de úgy tűnik, a „középkor enciklopédiájának” gematriai talányai az idő előrehaladtával sem fognak, s mindmáig joggal izgatják a kutatói fantáziát. Azt azonban semmiképpen nem volna szabad szem elől téveszteni, hogy a költő által tudatosan létrehozott rejtélyek megfejtéséhez az intuíción kívül türelemre, pontos számolásra, a prekoncepciók mellőzésére és bizonyítási készségre is szükség van.

¹⁹ Uo. 112. l.

²⁰ Hardt részletesen kimutatta (i. m., 92–93. l.), hogy a Purgatórium és a Paradicsom középső 13-13 énekének gematrikus szerkezete annyira szimmetrikus, hogy az nem lehet véletlen. A feltűnő szabályosság úgy vehető észre, hogy a számjegyek összeadásából adódó számoszlopokat figyeljük. A Pokol esetében ez csak a 15–19. énekre érvényes, de a 17. ének így is a középpontban van:

	Pokol	Purgatórium	Paradicsom
Az ének sorszám	A sorok száma	A sorok száma	A sorok száma
11.		142: 7	139: 13
12.		136: 10	145: 10
13.		154: 10	142: 7
14.		151: 7	139: 13
15.	124: 7	145: 10	148: 13
16.	136: 10	145: 10	154: 10
17.	136: 10	139: 13	142: 7
18.	136: 10	145: 10	136: 10
19.	133: 7	145: 10	148: 13
20.		151: 7	148: 13
21.		136: 10	142: 7
22.		154: 10	154: 10
23.		133: 7	139: 13

²¹ Tusnády László: i. m., 80. l.

Válságban a humán műveltség? – Nemzetközi konferencia az ELTE Anglisztikai Tanszékén (1995. október 2–3.)

SARBU ALADÁR

Ez a konferencia több szempontból elütött a modern filológia, de kivált az anglistika-amerikanisztika területén az elmúlt másfél-két évtizedben rendezett hazai, illetve külföldi tudományos tanácskozásoktól. Elütött először is a témájával, amely aktuálisabb, „életközelibb” volt, mint a hagyományos filológiai témák, de elütött azért is, mert e témát nem csupán szűk szaktudósi körben, hanem széles, egyetemi oktatókat, közép- és általános iskolai tanárokat egyaránt felölelő közönség előtt, annak bevonásával kívánta megvitatni. Nyelve éppen ezért az angol és a magyar volt (a folyamatos kétnyelvűséget a magas színvonalú szinkrontolmácsolás biztosította). A szervezők (Péter Ágnes, Szalay Krisztina és e sorok írója) személyesen kérték fel az előadókat, rájuk bízva a választást a témából kibomló kérdések között. Nem az történt tehát, ami többnyire történik, hogy – noha a meghirdetett konferenciának van deklarált vezérgondolata – az előadók (akiknek számát csak a szervezők, illetve a jelentkezők anyagi lehetőségei korlátozzák) azzal lépnek fel, ami éppen kéznél van, és csak a véletlenül vagy a programkészítők leleményén múlik, hogy a heterogén anyagból mennyire szerves tematikai egységek jönnek létre. A „válság”-tanácskozás egymással érintkező kérdései arra a – nálunk még éppen csak felismert – helyzetre irányultak, amelybe a humán tudományok, mindenekelőtt a nyelvi alapú művészettudományok (irodalomtudomány, esztétika), kisebb mértékben a filozófia, vagy a nyelvi képzés kerültek a képi kultúra friss keletű mindenhatóságának következtében. Itt nem arról van szó csupán, hogy a vizualitás elsorvasztja a betűt, a könyv kultúráját, és elhódítja a közönséget, hanem arról is, hogy a fogyó közönség gyengülő kontrollt is jelent, ami az említett diszciplínák művelőiből szélsőséges és gyakran önpusztító reakciókat vált ki. Az egyik kezében Shakespeare műveit, a másikban egy buszjegyet lobogtató angol egyetemi oktató nemcsak saját (dekonstrukcionista) meggyőződését fogalmazza meg, amikor hallgatóságának kijelenti: a buszjegy hátára nyomtatott szöveg nem értékesebb, mint Shakespeare tragédiái (magyarán, megvédi a költészetet az utazási információtól); anekdotikusan bár, az irodalomtudományt fenyegető értékközömbösségre, relativizmusra, a funkciótlanná válásra is riasztó példával szolgál.

A hazai és külföldi előadók az „irodalomtanítás”, „az irodalmi kánon”, „a könyv és olvasója”, „a tudós felelőssége” és a nyugati egyetemeken mind népszerűbb (a felsőoktatáspolitikai által anyagilag is erősen ösztönzött) „kulturális tanulmányok” témakörében fejtették ki gondolataikat. Mint szinte minden konferencián, a tökéletes program összeállítását bizonyos technikai kényszerek most is megakadályozták (nem mindenki volt elér-

hető éppen akkor, amikor a tematikai csoportosítás szempontjából ez kívánatos lett volna), a koherenciát ennek ellenére sikerült biztosítani.

A magyar olvasó figyelmét e ponton azonban fel kell hívnom egy idehaza még nagyrészt ismeretlen háttérkörményre. Nyugat-Európában, de még inkább Amerikában ma erősen ideologikus töltete van a kultúráról és a humán tudományok állapotáról folyó vitáknak. Ahogy mondani szokták, „kulturális háborúk” (culture wars) dúlnak, amelyekben a vitatkozók, roppant sematikus leegyszerűsítéssel, a politikai jobb- vagy baloldalt képviselik. Szűkebb szakterületemről véve példát: az irodalomtudományt az utóbbi két évtizedben gyökeresen átalakító elméleti forradalom, amely Franciaországból kiindulva előbb Amerikában diszkreditálta a „liberális humanizmus” gyűjtőkategóriába tartozó iskolákat, majd erős pozíciókra tett szert ideát is, hívei szerint egyértelműen baloldali. (Hogy is lehetne más, amikor a hagyományos irodalomtörténetírás és irodalmi értékrend – a kanonizált szövegek – elutasításával nemcsak az uralkodó osztályok kulturális hegemóniáját, hanem gazdasági kiváltságait is támadja?) Azok, akik azt vallják, hogy a teljes relativizmus, a műalkotások értékhierarchiájának tagadása, az érték, az igazság fogalmának elvetése, az irodalmon kívüli szempontok (osztály, etnikum, biológiai nem) túlhangsúlyozása vagy kizárólagossága csődbe viszi a tudományt, jobboldalinak minősülnek.

Az anglistikai tanszék konferenciája ebben az értelemben politikamentes volt. A címhez tartozó kérdőjel nemcsak arra utalt, hogy a szervezőket nem a divatos kulturális apokalipszis-látomások vezérlik, hanem arra is, hogy nincsenek előítéleteik, és ténytisztelő, szakszerű elemzéseket várnak. A kétnapos tanácskozás kielégítette e várakozást: zömmel színvonalas, lényegretörő és néhány esetben igencsak gondolatébresztő előadásokat és vitákat hallhatott az Ajtósi Dürer sori Professzorok Háza előadótérmeinek közönsége. Edna Longley (The Queen’s University, Belfast) és J. C. C. Mays (University College, Dublin) – az angol irodalom tanítása körüli mai viták, illetve az Írországból beszélt angol, valamint az Anglián és Amerikán kívüli angol nyelvű irodalmak kapcsán – azt hangsúlyozták, hogy a válságként megélt jelenségek angol és amerikai közegben keletkeztek, hatásuk is főleg erre a közegre korlátozódik, indokolatlan tehát globalizálni őket. E vélekedést akaratlanul is alátámasztották a soron következő magyar előadók. Nem azzal, hogy a válság tényét tagadták, hanem azzal, hogy annak speciális magyar elemeire irányították a figyelmet. Abádi Nagy Zoltán (KLTE) a humán tudományok intézményesített hazai elnyomórításának megakadályozására mozgósította hallgatóságát, Dávidházi Péter (ELTE) a vindicatio irodalmának magyar és nemzetközi példáival, Margócsy István (ELTE) pedig az egyetemi magyar irodalomoktatás történetének tanulságaival közelített hazai gondjainkhoz.

A már említett szervezési kényszerek miatt, a gondolati logikát némileg megtörve, a kánon és az irodalomértelmezés kérdéseinek megvitatására a konferencia második napján került sor. Az angolszász törekvések ismeretében nem lett volna meglepő, ha elhangzik néhány bálványdöntőgető proposíció; ehelyett, szerencsére, a mértéktartás jellemezte az előadásokat. Marinovich Sarolta (JATE), Alistair Davies (Sussex) és Kálmán C. György (Irodalomtudományi Intézet) a kánonformálás mikéntjét, a benne érvényesülő értékorientációkat elemezték különböző összefüggérendszerben; kánon-konceptióik közös jellege a nyitottság volt, azaz annak elismerése, hogy van minőség, de nincs állandó, egyszer s mindenkorra érvényes minőségrend, mert a világ változásaihoz való alkalmazkodás a minőség folyamatos átértékelésével jár. Balassa Péter (ELTE az irodalomtanítás aggasztó

állapotának néhány tünetét (túlhajtott önreferencialitás, a jelentés tagadása, stb.) leírva egy korszerű, a világra is figyelő, a személyiséget nem tagadó egyetemi irodalmi képzés igényét fogalmazta meg. Hasonló szándék hatotta át Bacsó Péter (ELTE) filozófiai és filológiaiilag egyaránt gazdag, és a humán tudományok egészét érintő előadását. S egy olyan konferencián, amelynek egyik vezérszava az érték, üdítően hatott Egri Péter (ELTE) értékelméleti szempontú, az elmélet a (művészi) gyakorlattal szembesítő elemzése Beckett *Act Without Words* című némajátékáról. Bókay Antal (JPTE) és Christopher Butler (Oxford) a „kulturális stúdiók” képviselőjében többek között azzal borzolták a kedélyeket és az érdeklődést, hogy homlokegyenest ellentétes személyiségkoncepciók alapján közelítették meg tárgyükat: Bókay a meglehetősen elszigetelten felfogott *én* instabilitásából fakadó természetes önismeret-bővülés újabb (posztmodern) fázisát látja ott, ahol a legtöbben kulturális válságot emlegetnek; Butler ezzel szemben egy kooperációt, kölcsönös megértést, a „kultúra mint életmód” koncepciót is integráló liberális értelmezés híve.

Az eredeti elképzelés szerint a konferencia záróaktusa, mintegy csattanója lett volna az olvasáskultúrával, az író–olvasó viszonytal, az olvasóvá neveléssel foglalkozó ülészek. Az említett okok miatt az első nap végére került, de „csattant” így is. Pála Károly (Apáczai Csere János Gimnázium) magyartanári és tankönyvszerzői tapasztalatait felhasználva érvelt egy olyan pedagógiai stratégia mellett, amely az életkori sajátosságok, a modern élménykincs figyelembevételével, nem pedig történeti megfontolásokat erőltetve, fokozatosan vezeti be a középiskolás fiatalokat az irodalomba. Spira Vera (Trefort Ágoston Gimnázium) és Arató László (Radnóti Miklós Gimnázium) nemcsak az előadáshoz fűzött megjegyzéseikkel, esetenkénti egyet nem értésükkel, de a hallgatóság hozzájárulásra serkentésével is nagyban élénkítették az eszmecserét. Kamarás István (Országos Közoktatási Intézet) az igényes irodalom visszaszorulásáról, az olvasásra ösztönző tényezők gyengüléséről, és nem utolsósorban az elmúlt évek politikai változásainak olvasáskultúránkra gyakorolt hatásáról készített szociológiailag pontos és sajnos, elszomorító látletetet. Géher István (ELTE), az író–mű–olvasó viszony természetéről gondolkodva fejtette ki, milyen szerep játszik az irodalom létezésében a befogadó. S ha ez az írott szó művészetébe vetett hit erősítésére szolgált, Gergely Ágnes (ELTE) műalkotásként ható felszólalása tovább erősítette ezt a hitet.

A résztvevők számából, az előadások visszhangjából, az oldott légkörű vitákból talán nem szerénytelenség arra következtetni, hogy a konferencia elérte célját. Jobban (és többen) értjük, hogy miként változtak meg századunk utolsó évtizedeiben az egyetemi és középiskolai nyelvi–irodalmi, esztétikai képzés és vele kapcsolatos kutatómunka feltételei külföldön csakúgy, mint idehaza.

A teljes anyag megjelenik az Eötvös József Kiadónál.
(A konferencia megrendezését a FEFA támogatása tette lehetővé.)

Ariosto – magyarul

PÁL JÓZSEF

A magyar fordítás-irodalomnak nagyon kevés annyira jelentős adóssága van, mint Ludovico Ariosto *Orlando furiosó*jának teljes magyar nyelvű kiadása. Az idén a Nemzeti Tankönyvkiadó Felfedezett Klasszikusok sorozatában végre megjelent a régi olasz nyelven írt lovagi eposz, poema cavalleresco Simon Gyula fordításában. Így az olaszul nem tudó olvasó is megismerheti az irodalmi reneszánsz egyik csúcsteljesítményét, részese lehet a szerző furcsa, reális-irreális világának, fantáziaszülte, valóságosnál valóságosabb birodalmának.

A hagyományos olasz irodalomtörténeti kánon a művet alig helyezi Dante *Commedia*ja mögé, s egy sorba állítja a későbbi, hanyatló reneszánsz egyik szomorú emberének, Torquato Tassónak az eposzával, a *Gerusalemme liberatá*val (1575), s jobbnak tartja, mint a *Furioso* töredékben maradt modelljét, Matteo Boiardo *Orlando innamorat*óját (1486) vagy Luigi Pulci *Il Morgante Maggioré*-jét (1483). A végső változatban negyvenhat énekes eposzon szerzője közel harminc évig dolgozott, s mivel a kompozíció sokkal kevésbé zárt, mint Dantéé, gyanítjuk, hogy Ariosto még újabb és újabb epizódokat szőtt volna „in-tarziás” költeményébe, ha 1533-ban a halál kényszerűen nem fejezte volna be a később általában két kötetben megjelenő művet. (A legrövidebb canto 72 nyolcsoros strófából, ottávból áll, a leghosszabb 199-ből, Danténál ugyanez az adat 115, illetve 160.) Egy időben készült Leonardo és Michelangelo festményeivel, szobraival, a Sixtusi kápolna mennyezet-freskójával, valamint a Mózessel. Ámbár Ariosto viszonya ellentmondásos volt II. Gyulához, Michelangelo végül is korrekt mecénásához, a költőnek viszont, amikor a pápánál járt ura, Alfonso d'Este ferrarai herceg követeként, menekülnie kellett előle Rómából.

Az eposzok vagy inkább az eposzi külsőségekbe öltöztetett regények a reneszánsz középkor iránti érdeklődésének és középkor-szemléletének a dokumentumai. A keresztény Európa iszlámmal szembeni küzdelme történetének eseményeit dolgozzák fel, a lovagok harcát a szaracénokkal, mórokkal szemben. A téma két fontos tematikai egységre, mondakörre oszlik. A „karoling” mondavilág a VIII. századra nyúlik vissza, főleg Martell Károly és Nagy Károly vitézeinek a Pireneusi félsziget pogánytalanítását célzó küzdelmeit jeleníti meg, míg a „breton” mondakör Arthur királynak, a kerekasztal lovagjainak, a Krisztus vérét felfogó szent Grál keresésének történetét mutatja be. A történeti témák azonban kikerültek a kolostorok falai közül, a historiográfusok celláiból. A megjelenítendő történeti anyag nem a XI. században meginduló kereszteshadjárat volt, hanem az Európán belüli korábbi küzdelmek, a kereszténység önvédelme. A fantázia-teremtette világban a szaracénok még Párizs falait is ostromolták, s Nagy Károly pogány fogságba esett. Az események többé-kevésbé pontos leírásának igényét felváltotta az irodalmi világ teremtésének a szándéka.

A geszták többnyire szóban terjedtek. Főleg a nagy zarándokutak környékén jelentek meg énekmondók, vándordiákok, jokulátorok, akik a pellegrinus hívőknek meséltek pedagógiai céllal arról, hogy miféle hőstettet hajtottak végre ezen a vidéken az egyko-

ri harcosok. A Compostellába vezető úton Roland utolsó csatájáról és haláláról szóltak az énekmondók, sőt Roncisvalléban meg is mutatták a sírját. Róma felé, ahol a frank királyt a pápa császárrá koronázta, inkább Orlandóról szóltak a rímek, akinek az apja Károly főembere volt, s beleszeretett Bertába, az uralkodó nővérébe és el is csábította őt. Ezért menekülniük kellett, s hová? Természetesen Itáliába. Orlando Romagnában vagy Lazióban született és minden kétséget kizáróan olasz volt. Az Appennin félszigeten a XIII. században létrejött szövegek Orlando teljes életpályáját mutatják be, egyre nagyobb hangsúlyt fektetve a természetes indulatokra, emberi vágyakra. Ez a frank–venét–toszkán irodalom (az utóbbi főleg az adekvát formát, az ottávát adta hozzá) hamarosan igen népszerűvé vált. Míg a korszak reprezentatív eszmei irányzata, a humanizmus a művelt elit „magánügye” volt, addig a regények széltében-hosszában terjedtek a művelt körökön kívül is, s mivel egyre többen tudtak olvasni, egyre többen olvastak Roland/Orlando csodálatos bátorságáról, ha éppen félretették a *Legenda aurea* kegyes, de unalmas szent-történeteit. A siker érdekében a „karolingba” beleolvasztották a „breton” használható elemeit, a metafizikai absztrakciókat, a mágikus hangulatot, a csodálatost, a titkost és megfejthetlent, Merlin varázslót vagy a természetfölötti erők evilági konkrét – és nemcsak pozitív – manifesztációit. Ez az átalakulási folyamat a XV. századra végbement, Boiardo művében már készen áll a „nyersanyag” ahhoz, hogy világirodalmi jelentőségű remekművet lehessen írni belőle. Ennek elkészítésére Ariosto volt képes.

A *Furioso* ezer szállal kötődik ugyan ehhez az epikus hagyományhoz, mégsem szükséges a forrásokat és a források forrásait elolvasnunk ahhoz, hogy lássuk, értsük és élvezzük a műből reánk tekintő embereket, érzelmeket és helyzeteket. Ariostoé különbözik minden korábbi feldolgozástól: „önálló univerzum, amelyben széltében és hosszában lehet utazni, oda be és onnan ki lehet lépni és elveszni benne” – ahogyan a XX. századi szellemi utód, a mesében szintén organikus irodalmi világot teremtő Italo Calvino írja. A műben beutazzuk egész Európát, Ázsiát, sőt még a holdra is eljutunk János evangélistával és Astolfóval, a francia szolgálatban lévő angol származású nemes lovaggal, akik ott találják meg a földről felkerült tárgyakat, s így közöttük, a legnagyobb ampullában Orlandónak az Angelica iránt érzett őrült szerelem következtében elveszett esztét.

Az *eszeveszett Orlando* fordításán Simon Gyula valamivel több ideig dolgozott, mint ameddig az eredetin Ariosto. A recensens az 1960-as évek derekán elsős gimnazista korában Monoron már hallotta, hogy a tanár úr Ariosto eposzát költi át magyarra. S így egy olasz remekmű régen időszerű hazai megjelenésén érzett öröme mára meghatottsággal egészül ki, amit a sivár jelenben a régi lovagok hősiességének láttán érez. A kései lovagok, mint Cervantes Don Quijotéja is két világban élnek. Az egyik a külső, a másik a képzeletben létrehozott, s úgy tűnik, ez az utóbbi a fontosabb, olyannyira, hogy néha ellentét is feszül ember és műve között. Goethénél harmóniában volt a kettő, a művész célja a „spirituális-organikus” létrehozása, a külső élmény, például az itáliai utazás során látott antik és reneszánsz művészet és természet, vagy az ott megtapasztalt mediterrán élet nagymértékben segítette őt költészetének kiformálásában, mintegy szükséges kellékei voltak a művészi inspirációnak, amely a külső és belső szerencsés találkozása. Mások mozdulatlanul utaznak, az élet nagy utazás: önmaga, a benne lévő teljes ember és lét felfedezése. Ariosto inkább ez utóbbiak közé tartozott. Horribile dictu: még Budára sem kísérte el új urát, Ippolito d’Este kardinálist 1517-ben, s egyik szatírjában meg is adja a visszautasítás okát, a magyar kulináris „nehézségekben” jelölve azt meg.

A hatalmas utazásokat tevő, színes valóban élő fantáziaszülte hősokeket egy olyan ember teremtette, aki legjobban otthon szeretett ülni Ferrarában, a Via Mirasolén lévő nem túl nagy házában. Az óriási földrajzi távolságokat hőseivel megtétető író inkább csak szükségéből utazott, ha követségbe kellett mennie vagy egyéb külszolgálatot kellett tennie az uralkodó családnak. Ariostónak egyszerűen nem volt szüksége a külvilágra, a konkrét és mindig változó nagy élményekre ahhoz, hogy világot teremtsen, tudata mélyrétegeiben. A belső úton az ember minden formáját, a lét minden megcsillanását megtalálta. A különböző létformákat, helyzeteket anélkül is a legnagyobb hitelességgel tudta megjeleníteni, hogy különösen gazdag külső élményekre lett volna szüksége. Orlando pusztító, vad szerelmének szerzője rendkívül diszkrét, szinte titkos szerelmi életet élt, az irodalomtörténészek mindössze két nőről, két csendes szerelemről tudnak. A másodikat titokban vette el, s a nő később sem költözött hozzá. A költő mindvégig fivérével és az első kapcsolatból származó fiával élt együtt.

Nem ő személyesen vándorolta keresztül-kasul a világot, mint Amerika-felfedező nagy kortársai, nem ő élt át lángoló, pusztító szerelmi szenvedélyeket, mint Don Juan vagy Casanova, amiről beszámolhatott volna: nem ő, hanem hősei gyűjtötték a „nagy élet” élményeit.

A művé vált tudat, maga a mű vándorolt, élt s tette külsővé a belsőt. Kettős értelemben is: a hősokekkel és hősokeken keresztül leírt valóság formájában, illetve önmaga egészében, mint Mű. A negyvenhatodik és utolsó ének legelején, talán már halálra is készülve, azt írja le, amint költészete hajója kikötőbe ért. A mólón várják már az olasz városok legszebb asszonyai, lovagok, tudósok és költők. Ariosto barátai és egy általa elképzelt ideális társadalom polgárai. A költemény kilép önmagából és olvasóin keresztül határozza meg önmagát. A költemény emblémája és szervezője jelenlegi és jövőbeli olvasói társadalmának, amelynek tagjai mindazok, akik részt vesznek a játékban és felismerik magukat benne.

Nincs már, ha a valót mutatja mappám,
nincs messze, hogy a rév előnkbe bukkan,
s a part, hol annak a hálát megadnám,
ki tengereken át kísért utunkban,
melyen, hogy ép marad, s nem vesz-e sajkám
irányt, gyakran szorongtam elfakultan.
De már fölsejlik, látom is, a földet,
a partot és megnyitva kikötőmet.

(...)

Kivehetően látom azok arcát,
kik a parton ujjongva özönölnek,

Simon Gyula igen nehéz feladatra vállalkozott, hiszen nem véletlen, hogy nagyon kevesen mertek hozzálátni a mű fordításához, a végére pedig senki sem jutott. Először Arany János kísérletezett, de hamar abbahagyta, majd az irodalomtörténész Radó Antal a múlt század legvégén, de ő is csak részletekig jutott el. Az új, teljes magyar változatban szerencsésen találkozunk a fordítói invenció s a filológusi pontosság. Az elkészült magyar szövegen érződik, hogy a fordító munkáját folyamatosan kísérte az irodalomtörténészé. Si-

mon Gyula a modern szakirodalom ismerete alapján teszi magyarul világossá azt, ami az eredetiben néha csak a filológusi kutatások és magyarázat után válik érthetővé. Ariostodiumai, megjelent tanulmányai ismeretében érthetetlen, hogy Simon Gyula miért nem jelentette meg jegyzeteit, ami nagymértékben segítette volna a nem szakember olvasót a mű megértésében. A végig színvonalasan és helyenként igen szépen lefordított oktavák olvasása közben hiába szeretnénk megtudni rengeteg fontos és mellékes dolgot. A szerzőről szóló, kimerítő bevezető, a szöveghez szorosan kapcsolódó jegyzetek, az epizódokkal teli történet megértését segítő összefoglaló és a különféle mutatók hiányoznak a két kötetből. Ez, ismerve a fordító szakmai felkészültségét, és már meglévő jegyzetapparátusát, irodalomtörténeti anyagát, különösen fájdalmas hiány.

Ami elkészült és megjelent, joggal tart igényt arra, hogy a széles magyar olvasóközönség olvassa, általa autentikus módon ismerje meg az olasz irodalom történetének egyik legérdekesebb és legszebb alkotását. Az újabb – jegyzetekkel ellátott – kiadás előtt célszerű lenne, ha a szerző néhány helyen változtatna azon az általános tendencián, hogy az olasz nyelvben annyira természetes participiumos vagy *che / chi* szerkezeteket általában vonatkozó névmással bevezetett mellékmonddal fordítja le – mint a fenti idézetben is többször –, s ezzel egy picit „megdöccenti” a folyamatos olvasást. S zavaró a nyilvánvalóan a túlzottan gyors nyomdai-szövegszerkesztési munkából eredő betűhiba, például rögtön a harmadik sorban *mór* helyett – mint maga a fordító is észrevette – *már* van. Ugyanakkor nagyon szerencsések és szépek az *enjambement*-ok.

Vallás és filozófia az életműben és az életúton

Második nemzetközi Csehov-szimpozium
(Badenweiler, 1994. október 20–24.)

REGÉCZI ILDIKÓ

Az 1994 októberében megtartott Csehov-konferencia az író halálának kilencven éves évfordulójáról a Csehov-kutatás új irányba mozdításával, az életmű eddig kevésbé feltárt, illetve egyoldalúan kezelt részei vizsgálatának ösztönzésével emlékezett meg.

A szimpóziumnak – a négy évvel korábbihoz hasonlóan – Badenweiler adott otthont, ahol az író utolsó hónapját töltötte. A résztvevőknek lehetőségük volt az író tartózkodásának emlékhelyeit felkeresni, és a Csehov-archívumba is betekinthettek.

A Tübingeni Egyetem gondos rendezése azonban nem csak a külsőségekre korlátozódott, hanem jól irányított, ugyanakkor nem korlátozó tematikus javaslatuk érdekes vitát is előlegezett.

A konferencia témája *A. P. Csehov – Vallás és filozófia az író életében és alkotásában* volt. A résztvevők négy szekcióban szólhattak a témához (*Filozófiai–világnézeti aspektus Csehov művészetében; A csehovi emberkép; Csehov művészetének irodalmi hatása; A vallás szerepe Csehov életében és művészetében*).

A diszkusszió mégsem kizárólagosan e kereteken belül zajlott, ugyanis a témák egymást keresztezték, így – szerencsés esetben – egy-egy szekció tapasztalata, kérdésfeltevése más szekcióban is megjelenhetett a hallgatóság közreműködésével. Ez történt például *A fekete barát*ról szóló elemzések esetében is, mivel az elbeszélés több aspektusú megközelítésével találkozhattunk: Peter Henry (Nagy-Britannia) V. M. Garsin *A piros virág* című művével párhuzamban tárgyalta, a mindkét alkotásban jelenlevő zseni-örület témára koncentrálna; Mirosław Mikulašek (Csehország) szerint az elbeszélés „misztikus” narrációs technikája az emberi létezés egzisztenciális kérdéseit, az örök igazságra vonatkozó kérdéseket közvetíti, az alkotó lélek és a pragmatikus világ „nyájösztöne” közötti differenciát tárja fel. Az Újszövetség kontextusában (és a *Cseresznyeskert*tel párhuzamban) szólt a *Fekete barát*ról Elena I. Strelcova (Oroszország), apokaliptikus látomásként értelmezve azt, és ugyancsak a hit oldaláról közelített a műhöz Vladimir Ja. Linkov (Oroszország) is, aki a pszeudovallás és hamis hitek megszemélyesítőjének, vagyis egyfajta „lelki betegség”, a nagyság kísértete (mint kórjelenség) áldozatának mutatta be Kóvrint. Natalija Ju. Grjakalova (Oroszország) előadásában pedig *A fekete barát* hőse a kettős tudatú (normális/abnormális), a létezés titka előtt álló герой – маргинал (határhelyzetben lévő szereplő).

A határok/korlátok, és azok meghaladásának lehetősége több felszólalásban volt központi gondolat. Szilárd Léna arra utalt, hogy a probléma ironikus-parodikus megformálásáról van szó Csehovnál. Véleménye szerint a szimbolizmushoz közel álló író műveinek filozófiai–kultúrtörténeti vonatkozásai (legfőképp a „vezeklés etikájának” szembeállítás a törvény etikájával) Ny. Bergyajev perszonalizmusához vezetnek.

Az eszmetörténeti hatásra vonatkozó kutatások nagyobb része a Csehov–Kierkegaard párhuzammal foglalkozott. Maria Senderovich (Amerikai Egyesült Államok) a két

gondolkodó közti mély rokonságot, Kierkegaard szimbólumainak, valamint filozófiai értekezésmódjának a Csehov prózájára (különösen az 1887-89 közöttire) gyakorolt hatását filológiai tényekkel, Kierkegaard írásainak 1885-86-ban történt orosz nyelvű publikálásával támasztotta alá.

A Kierkegaard írásaiból levezethető paradigma hatását – mely az „etikai ember” – „esztétikai ember”, „a világ mint hierarchikus rend” – „a világ mint káosz”, „hagyományos normák” – „az individuum autonómiája”, „idea/illúzió” – „élet/realitás” stb. ellentétpárokban nyilatkozik meg – és az ehhez kapcsolódó irodalmi konstrukciós lehetőségeket vizsgálta Rudolf Neuhäuser (Ausztria) Csehov 1888 utáni művészete alapján, valamint a századvég meghatározó irodalmi témáinak és motívumainak viszonyában. A filozófiai–világnézeti aspektusokra koncentrálnó szekcióban szó esett A Prédikátor könyve szerepéről Csehov filozófiai felfogásában. (Anatolij S. Szobennyikov (Oroszország) Szolomon alakján keresztül érintette a kérdést.)

A fenti témavázlatok is jelzik, hogy többen alátámasztották azt a vitathatatlan tényt, miszerint Csehovot érdekelték a metafizikai problémák: a világegyetem rejtélye, élet és halál titka, test és lélek antinómiája. Rév Mária dolgozatában Csehov alkotásait a személyiségkoncepció újragondolása, a hősök egyéni léthelyzete – a szereplők részéről történő – értelmezési kísérleteinek szempontjából tárgyalta. A különböző szekciók előadói egyaránt szem előtt tartották, hogy Csehovtól távol állt a szélsőségek, végletességek elfogadása, így a vallásnak az életműben betöltött szerepét tanulmányozó szekcióban többnyire arra a konklúzióra jutottak a résztvevők, hogy Csehov művészi világában a „van Isten” és „nincs Isten”, Krisztus és Darwin „tétélei” is megszólalnak (Alekszandr P. Csudakov (Oroszország), Vladimir B. Katajev (Oroszország), Zinovij S. Papernij (Oroszország)). A csehovi tűrés és megbékélés gondolat vallásos, pravoszláv gyökerei mellett a keresztény és a tudományos alapú világfelfogás antinómiáját vélték megnyilatkozni a felszólalók Csehov művészetében, mindannyiszor hangsúlyozva az író adogmatikus világszemléletét.

A konferencia egy másik „vonala” a hagyományos tipizálással polemizált, azaz Csehovot az irodalmi struktúra dehierarchizálásában, így az orosz realizmus szétbomlásának folyamatában jelentős szerepet játszó íróként mutatta be (Aleksander Flaker (Horvátország) *A kutyás hölgy* című elbeszélés elemzésével). A Belijjel és Mandelstammal való rokonságot fejtegette Aleksander Skaza (Szlovénia) és Pavel Nerler (Németország).

Az ún. realista koncepciók lassú elhalása a drámák újraértelmezésében és színpadvitelében is megfigyelhető. Ezt emelte ki többek között Lars Kleberg (Svédország), aki az abszurd színházból ismert eljárások ljubimovi felhasználását (1981-es rendezés, moszkvai Taganka Színház) alkalmasnak vélte az „üresség/tartalomnélküliség témájának” bemutatására; Maria Deppermann (Ausztria) pedig a maeterlincki szimbolista színház Csehovra gyakorolt hatásáról értekezett.

Összefoglalva elmondható a szimpózionról, hogy sokszínűsége ellenére is gyakran azonos irányba tartó eszmefuttatásokat eredményezett, amelyek remélhetőleg hamarosan – egy kötetbe foglaltan – a szélesebb szakmai közönség körében is visszhangra találnak.

Maár Judit–Ádám Anikó: *Nyelv, költészet, titkok. Válogatás a francia szimbolisták elméleti írásaiból*
Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995. 238 l.

A századforduló az országhatárokon messze túlsugárzó korszaka a francia költészetnek, mely ekkor jut ismét európai, sőt egyetemes – más nemzetek versíróira is nagy hatással bíró – vezetőszerpéhez. Időrendben 1883-tól – Verlaine *Elátkozott költőitől* – 1928-ig terjedően – Maeterlinck *Az élő tér* című művével bezáróan – a korszak miszticizmusáról, zene- és költészetesztétikájáról, verstanáról, szimbólum-értelmezéseiről olvashatunk.

Bár a francia szimbolizmus fogalma közismertnek tűnik a magyar olvasó számára is, némi időbeli eltolódás figyelhető meg ezen irodalmi irányzat kétféle értelmezése között. Míg a francia nyelvterületen kívül francia szimbolistákon általában a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud (esetleg Mallarmé) hármast (négyest) értjük, a franciák szemében az első három csupán előfutárnak tekinthető, s az „igazi” szimbolisták – Mallarmé mellett – olyan kevésbé ismert költők vagy szépírók, mint Laforgue, Moréas, Huysmans vagy Verhaeren. A szóbanforgó szöveggyűjtemény is ez utóbbi beosztást követi, így a „XIX. század végi, XX. század eleji Franciaország irodalmi életébe és a korszak gondolkodásába” ad betekintést.

A szerkesztő-fordítók külön érdeme, hogy megbirkóztak ezen elméletinek szánt szövegek legkevésbé sem elvontan száraz, hanem gyakran kifejezetten költői stílusával. Így például a *Tannhäuser nyitánya* című Huysmans-írás átültetése halmozottan előrevetett jelzős szerkezeteivel igazi műfordítói bravúr, és lényegtelen rövidítések árán magyarul is élvezhető szöveget kap az olvasó.

A kötet bevezetője érzékelteti a romantikus, parnasszista, dekadens és szimbolista iskolák összefonódását. Így nem véletlen, hogy a szimbolizmus szó éppen Moréas-nak *A dekadensek* című cikkében jelenik meg először 1885-ben. Ugyancsak szoros kapcsolatban áll a szimbolizmus Schopenhauer akarat-filozófiájával és a Wagner-féle zeneesztétikával. A német hatás szembefordulást is jelent a Franciaországban akkor uralkodó pozitivistá filozófiával.

Az első fejezet a XIX. század 80-as és 90-es éveinek megváltozott szellemi életét a miszticizmus és az okkultizmus térhódításán keresztül szemlélteti. Ezen írásokat olvasva szembeötlik hegeli történelemszemlélettel vegyített vallási szinkretizmusuk, amikor Ráma, Krisna, Hermész, Mózes, Orfeusz, Püthagorasz, Jézus Krisztus láncolatot tételeznek fel a lélek megvilágosodásának útján. Jellemző a kor pozitivistá tudományos beállítottságára (amely ellen egyébként a szóban forgó írók maguk is lázadnának), hogy az „elektromos áramhoz hasonló anyagból lévő asztrális fluidumokat” a fényképezés analógiájának segítségével mutatja be Edouard Schuré. Maurice Maeterlinck *Álomművelés* című írása Freud elébe helyezi D’Hervey márki „sokkal rendszerezőbb” és következtetéseiben „sem annyira merész” kutatásait.

A második fejezet a *Gondolatok a költészetről, a művészetéről* címet viseli. Jean Thorel a német romantikusok és a francia szimbolisták közötti kapcsolatokról írva rámutat a fichteai idealizmusnak a franciákra gyakorolt hatására. A csak az Én által létrehozott gondolat határozatlansága a költői nyelv szintjén a német romantikus ironiára emlékeztető műveket ad például Laforgue-nál. A francia szimbolisták némelyikének vallásossága szintén inkább a német, mintsem a francia romantikával rokonítja őket. A belga Albert Mockel a léleknek a harmónia nyelvén történő őszinte megnyilatkozásában látja a költészet lényegét. Mindenfajta túlzott virtuozitás „csupán komédiázás, mint a zenében az olcsó, olaszos futamok”. Mallarmé *Irodalmi szimfóniája* költőkről szól költői nyelven – magyar fordításban is kiválóan. Mallarmé fogalmazza meg már 1862-ben a művész és a tömeg szükség-szerű elválását, amely valóban be is következik, és éppen a francia szimbolista iskolának „köszönhetően”. Százegynéhány évvel később teljesült a költő álma, ma már nem kell a „többségnek meddő órákat Vergilius felett bóbiskolva” eltölteni „ahelyett, hogy valamilyen gyakorlati cél megvalósításán tevékenykedne”. Mallarmé azt is kimondja, hogy a Jó és a Szép már korábbi különválása hozza magával a művészet és a tömeg szükség-szerű, sőt számára kívánatos szétválását.

Ezzel némileg ellentétes Wagner elgondolása a zenedráma szerepéről a zenével foglalkozó harmadik fejezetben. Csökkenteni kívánja az előadások számát, hogy ne pusztá szórakozás maradjon a művészet, hanem a nemzeti színház által a „közszellem minden megnyilvánulásának” összefogója. Azért is van szükség Gesamtkunstwerke, mert önmagában „minden művészet végtelenre akarja tágítani önnön hatáskörét” és ezáltal „abszurdá” válik. Jó példa erre René Ghil tudományos köntösbe bújtatott cikke a színes hallásról, ahol minden egyes magán- és mássalhangzót színei és akusztikai felhangjai alapján táblázatok segítségével rendszerez.

Szimbolista kiáltványokat tartalmaz a negyedik fejezet. Jean Moréas 1886-os írásában a szimbolista iskola apológiáját találjuk drámai feldolgozásában. A „Becsmérlő” Théodore de Banville-nak veti szemére az új költői iskola prozódiai újtásait a sormetszet, a hím- és nőrímek váltakozása vagy a hiátus kérdésében. Moréas szerint azonban a költészet újjászületésének záloga éppen „a különleges metaforák, az újszerű szóhasználat, melyben zene, szín és vonal egymásra talál”. Ezt elérendő a XVII. században megcsontított és túlzottan szabályozottá vált idióma helyett a Rabelais, Villon és Rutebeuf által használt „nagyszerű, ékes, eleven francia nyelvhez” szükséges visszatérni. Jean Royère jóval későbbi 1909-es *Szimbolista kiáltványa* a szimbolizmust a francia „nemzeti fejlődés leg-szebb vívmányának” tekinti. Való igaz, hogy a Romantika óta Franciaország a költészetben jobbra csak követte az európai irodalmi áramlatokat, a századfordulóra azonban egészen Amerikáig hatott újtásaival, sőt több amerikai származású költő (köztük Francis Vielé-Griffin) is Franciaországban francia nyelven alkotott. Mockel egy másik írása a ma is gyakran idézett Peirce-hez hasonlóan finom megkülönböztetéseket tesz jelkép, allegória és szimbólum között. Ez utóbbi képes egyedül természetes módon összekapcsolni a különböző formákat és tartalmakat, megmutatván rejtett értelmüket. A keresztény hagyomány is termékenyítőleg hatott a korra gazdag szimbólumrendszerével, amint arról Huysmans *A Katedrális* című regényének itt közölt részlete tanúskodik.

A költői nyelv és a verstan kérdéseit taglalják az V. fejezet írásai. Mallarmé gondolata a szó kettős természetéről, amely egyszerre behatárol és fogalomként elvonatkoztat, a

szabad vers és a prózavers közötti különbségtétel Dujardin írásában, vagy Gustave Kahn történeti vázлата a szabad vers kialakulásáról egyaránt máig aktuális kérdéseket vet fel.

Arcképek, visszaemlékezések a hatodik, utolsó fejezet címe. André Fontainas mutat rá, hogy a francia szimbolizmus kulturálisan mennyire kevert talajon jött létre. Nemcsak francia nyelvű belgák és svájciak vagy amerikaiak, hanem bevándorlók gyermekei, sőt a franciát idegen nyelvként tanuló költők is részt vettek e mozgalomban. Ez valószínűleg meggyorsította a hagyományaihoz egyébként erősen ragaszkodó francia költői nyelv fellazulását, modernizálódását. Verlaine rajongó sorait a sivatagba elvándorolt Rimbaud-ról Maurice Barrès 1884-ben írt, meglehetősen szigorú bírálata követi Baudelaire-ról és a szimbolistákról. Barrès Mallarmét átgondolt és mindig tudatos „szenzualista” művésznek nevezi, akinek azonban „csak néhány külön olvasó ízlelgeti sorait”. Verlaine „ellentmondásos korunk megnyilatkozása”, Baudelaire pedig „talán csak egy szorgalmas mesterember volt”. Senki nem vonja azonban kétségbe e költők hatását a költészetre és általában a nyelvre. Jules Huret-nek Mallarméval és Charles Morice-szal folytatott beszélgetése zárja a kötetet. Itt található a „sugallni, nem megnevezni” költői kívánalma, valamint az a felismerés, hogy a modern korban már az stílusretentív eszköz, ha egy fellazított, szabálytalan formájú versben hirtelen visszatér a költő a klasszikus versformához, hasonlóan „a zenekarokban váratlanul felharsanó” rézfúvósokhoz.

A kötetet a fordítás alapjául szolgáló művek jegyzéke, valamint francia nyelven olvasók számára összeállított ajánlott irodalom zárja.

Palágyi Tivadar

Klaudy Kinga: A fordítás elmélete és gyakorlata. Angol, német, francia, orosz fordítástechnikai példatárral.
Budapest, 1994. Scholastica. 383 l.

A nyelvtudomány szakirodalmá öröndetesen gazdagodik, noha egyes – egyes? – elfogult szakemberek szerint még mindig nem a kívánt mértékben. Lám, immár nemcsak az Akadémiai Kiadó és a Nemzeti Tankönyvkiadó jelentet meg újabb köteteket, hanem más, jószemű, azaz a fizetőképes keresletre felfigyelő magánvállalkozások is. Persze, mégsem a piacé a főszerep.

Jelen könyvünk létrejöttét ugyanis egy olyan szerzőnek köszönhetjük, aki írott változatban teszi közzé az ELTE Fordító- és Tolmácsképző Tanszékén, valamint a Miskolci Egyetem Alkalmazott Nyelvészeti Tanszékén tartott előadásainak, illetve szemináriumainak lényegét.

A könyv terjedelme 383 lap. Első fele – két részben – a fordítás elméletének és gyakorlatának arányos bontásban szentel mintegy 90-90 lapot; ezt követi a 3. és a 4. rész: a lexikai és a grammatikai műveletek példatára. Ezután található az irodalomjegyzék, végül pedig egy tömör angol nyelvű összefoglaló.

A munka fogantatása elsősorban elméleti. Még akkor is, ha Klaudy Kinga anyagának jóformán minden sorát hiteles szövegek, konkrét fordítások tapasztalatai sugallják, s tételeinek igaz voltát következetesen ellenőrzi és bizonyítja amazokkal. Közhely, de nem árt elismételni: a filozof-kutató szintén a tudomány szolgálatában vállalkozik arra, hogy jelensé-

geket figyeljen meg, s ennek során válassza ketté a fontos és a másodlagos tényezőket. Csakis ezeket rendszerezve-magyarázva juthat el a szellemi aktivitás titkához: ezért nem riad vissza az aprómunkától, amely segít kinagyítani a szubjektív döntések mögöttes szövevényének sokszínű és egyszersmind szabályos-szabályozható-szabályozott (de néha szabálytalan) mintázatát.

E tudományos megközelítés igényessége menten kiderül, amikor megbizonyosodunk róla, hogy a szerző igenis rendelkezik a 'jól kérdezni tudás' adottságával. Így keresi a fordítói tevékenység fő tartópilléreit, azaz „a” rendszert és annak objektív építőelemeit. Emiatt veszi sorra az idevágó segédtudományokat, evégett válogat a különféle módszerek között.

Tudja azonban, hogy a kétely sem zárható ki a tudományos vizsgálódásból. Nem szabad hinnünk mindenkorra érvényes receptekben, részmegoldások egyedül üdvözítő erejében. Számomra különösen rokonszenves – és korrekt! – az egyik vissza-visszatérő gondolata: fel- és beismeri, hogy számos esetben nincs szabály, nem is lehet szabályhoz kötni; vannak dilemmák, el nem döntött helyzetek. Egy-egy sikeres eredmény csupán a lehetséges változatok egyike. Mesterségbeli tudás és alkotói lelemény emiatt készíti a fordítót arra, hogy látszólag azonos feladatoknak esetenként más-más megoldását válassza. Következetlenséggel mégsem vádolható.

Úgy hiszem, itt a helye a kötet címében is főhelyet elfoglaló 'fordítás' szavunk ismert kértarcúságára utalnom. A többi -ás, -és képzőjű deverbális nomenhez hasonlóan óhatatlanul két értelmezést érzünk jogosultnak. Az egyik magát a tevékenységet, a másik pedig ennek termékét idézi elének. Amikor Klaudy a fordítói munka sokféleségéről, vagyis a fordító alkalmazta fogásokról értekezik, akkor a személyes „energiaráfordítás” felé fordul: magának az eljárásnak a menete érdekli, az e folyamatban bennerejlő döntéshozatal gondolati, nyelvi, esztétikai stb. szempontja(i).

Hogy mit, mikor, miért, hogyan választ a két adott nyelv közegében feltétlen biztonsággal mozgó egyéni fordítói alkat (szívesen nevezném fordítói személyiségnek!), hogy miképpen mérlegel – elgondolkoztató például az ún. konverzív szerkezetek esete –, az bizony komplex, olykor meglehetősen bonyolult működési mechanizmusra vezethető vissza. A jelen kötetnek éppen az az egyik főérdeme, hogy ebbe az összefüggéshálózatba világít be, s hogy képes megláttatni mind az összességet, mind az azon belüli tagolást.

Ami pedig a fordítást, mint produktumot illeti, annak szemléltetése helyesen került a fordítástechnikai példatárnak nevezett fejezetekbe (ámbar e megjelölést a szükségesnél szerényebbnek, mintegy 'understatement'-nek érzem). A szerző – tanítványai gyűjtését is felhasználva – itt veszi sorra az ún. átváltás (értsd: átalakítás, módosítás) típusait, a lexikai és grammatikai műveleteket. Az ellentétes előjelű csoport-párok logikus rendben állnak elének. Részletes ismertetésüktől el kell tekintenem, de néhányra emlékeztetni kívánok; ilyenek a következők: felemelés–lesüllyesztés, bővítés–szűkítés, összevonás–felbontás (valamint az ehhez közeli betoldás–kihagyás), általánosítás–konkretizálás. A hol kötelező, hol fakultatív megoldásokat ezekben a csoportokban mutatja be sorra-rendre.

E méltán kiemelt, hasznos szembeállításokat tanulságosnak tartom. Magát az 'átváltás' szakkifejezést Klaudy a fordítók egyik leggyakoribb, alighanem nélkülözhetetlen eszközének jelölésére alkalmazza. Indokoltan hívja fel rá tanítványai és olvasói figyelmét, hiszen valóban számos okból kell a fordítónak valamelyest átalakítania az eredeti szöveget. Hogy aztán a változtatások nyomán (vagy ellenére) a tartalom emelkedjék át az új nyelvi

közegbe, – ezt minden bizonnyal megszívlelik a szerző diákjai, éppen a világos érvek és a jellemző példák segítségével.

A szerző finom megfigyelései arról is tájékoztatnak, hogy e változtatásokat mi teszi elkerülhetetlenné. Olykor a szóbanforgó két nyelv szerkezeti különbségei, olykor pedig a mögöttes társadalmi, gazdasági, környezetbéli, művelődéstörténeti hagyományok eltérő volta. Gondoljunk csak a szórendre, az ige szerepére, a genus meg a passzívum „megfeleltetéseire”. Miképpen boldoguljon a fordító a személyes névmások aszimmetriájával (az indoeurópai nyelvek sápadt fényű – nem informatív, mert nem eléggé alanyjelölő – ige-rajjai miatt)? Hogyan bánjon a birtokos névelő kiküszöbölését célzó kínálattal és/vagy kényszerrel? Gazdag a megoldások tárháza; színes a szókincsben, az idiómákban rejlő ötletek megjelenítő ereje. Csak helyeselhető például az a tétel, amelyet Klaudy is kifejt, hogy ugyanis nem változtató az irodalmi, képzőművészeti, zenei alkotások már elfogadott, ismertté vált címe.

Hadd utaljak még az ún. teljes átalakítás körébe tartozó reáliák indokolta teendőkre (kihagyás, magyarázó kiegészítés, esetleges veszteségek kompenzálása). Abban viszont kételkedem, hogy egyes fordítók itt mintha valamiféle kiegyenlítő-kiegyensúlyozó elszámolást éreznének kötelezőnek; vagyis az emitt mellőzhetőnek tartott információ helyébe, amazt mintegy pótolva, a szöveget amott netán nyereségként elkönyvelhető új adatokkal óhajtának teljesebbé tenni.

Vélhetően jelzi az eddigi összefoglaló, hogy Klaudy Kinga e munkája az alkalmazott nyelvészet tapasztalt művelőjének tollából származik. Remélem, működni kíván majd azokon a kutatási terepeken, amelyekből néhányat említ. Ezekhez ajánlható még akár a szövegnyelvészet, kommunikációelmélet további vizsgálata, akár a beszélő nevek, a forrásnyelvi tévedések, a játékos formák elemzése.

Egy későbbi kiadásban remélhetőleg sort kerít majd egy tömör magyar nyelvű összefoglalóra; kár, hogy ebből a műből az hiányzik. Ne kerüljék el figyelmét a sajtóhibák és a nyomdai kivitelezés apróbb következetlenségei se.

A kötet joggal számíthat széleskörű érdeklődésre, hiszen alapos erudíciójú szerzővel van dolgunk. Klaudy nagyszámú szakirodalmi felfogást vet össze, egyaránt megláttat ellentmondásokat és ígéretes változatokat. Figyelemreméltó érveléssel szól az ekvivalencia és a célnyelvi elfogadhatóság közös követelményéről. Ez az az emlékezetes felfogás, amellyel annak idején – az 1810-es években – Márton József professzor ilyenképpen ismerteti meg az érdekelteket: „Minden jó Fordítónak az a’ fő tzelja, hogy az eredeti Munkának, mellyet fordít, valóságos értelmét igazán előadja, még pedig ezt annak a nyelvnek, a’ mellyre fordít, természeti tisztaságában adja elő. Ehezképest, a’ Fordítónak mind a’ két nyelvet tudományosan kell érteni; sőt azon, a’ mellyre fordít, elmulthatatlanul szükséges annak mind jól beszélteni, mind jól írni. A’ Fordítás Regulái, a’ Nyelvek igaz esméréten fundálódván, felette számosak, és a’ nyelvek természetének grammatikai előadásával szoros egyességben vannak.”

Mikó Pálné

Barbara Hayley–Christopher Murray (eds.): Ireland and France, a Bountiful Friendship (Írország és Franciaország, egy termékeny barátság)
Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe, 1992. 221 l.

Írország és Franciaország között számos, régi keletű kapocs munkál, földrajzi elhelyezkedésük, érdekeik, vallási és kulturális hagyományaik, részben kelta gyökereik okán. Anglia, a nagy szomszéd évszázados gyarmatosító politikájá természetesen arra ösztönözte az íreket, hogy a kontinensen keressenek barátokat, s leginkább az ellenségük ellenségeiben. A nemzetközi szerzőgárda által írott tanulmányokat közreadó jelen kötet az alkotó életének kiteljesedése idején elhunyt, ír–francia származású, az *Etudes Irlandaises* periodikát alapító írlandista, a két kultúra kapcsolatait szintén fáradhatatlanul kutató Patrick Rafroidi professzor emléke előtt tiszteleg.

A könyv sok irányba viszi olvasóját, az ideológiai, filozófiai kapcsolatok és hatások területén át irodalmi párhuzamok felidézéséig. Időben a késői 16. és 17. századig megy vissza, amikor F. X. Martin kellően dokumentált tanulmánya szerint ír kapucinus barátok missziója vezetett Észak-Franciaországba. A kronológiát követő rendben közölt írások közül szerzőik felkészültsége, témájuk izgalmassága révén kiemelkednek azok, amelyek a Felvilágosodás és a Francia Forradalom Írországban kelt visszhangjára reflektálnak. Az ír Edmund Burke forradalomellenessége közismert *Töprengések a Francia Forradalomról* című munkájából. Seamus Deane fejtegetése azonban rámutat, hogy Burke merített a francia szellemiségből. Különösen Montesquieu-t csodálta, akinek a korábbi Franciaországot jellemző despotizmusba hajló állapotokról adott elemzésének tanulságait paradox módon keltette új életre saját, a forradalmat bíráló művében. Deane tanulmánya egyúttal példa a szövegköziség lehetséges ideológikumának feltárására.

A forradalmi republikanizmus öröksége az írek számára Richard Kearney kellő történelmi keretbe ágyazott tanulmányának témája, amely a Theobald Wolfe Tone vezetett Egyesült Írek mozgalmában és 1798-as, eltiport felkelésük megszervezésében fejeződött ki közvetlenül. Az ígért és remélt, de nem számottevő francia segítség későn érkezett. E sikertelenség az írek egyik nagy történelmi megrázkódtatása lett. A republikanizmusnak nem volt igazi vonzereje a többnyire Felvilágosodás-ellenes gondolkodású katolikusok számára, a protestánsokat reprezentáló Egyesült Írek univerzalista irányultsága pedig túl korán akart túllépni a szeparatista érdekeken az egyöntetűen „emancipált írség” (43. l.) megteremtésével, amely szándékuk ellenére a szektáriánus érdekek kiélesedéséhez vezetett. A nemzeti problémákat felszínre hozó korról nagyon sok irodalmi alkotás született. Kearney-t kiegészítve egyről legalább érdemes itt megemlékezni, nevezetesen Stewart Parker belfasti protestáns író *Északi csillag* című drámájáról (1984), amely a republikánus mozgalom egyik kisebb vezérlakját, Henry Joy McCrackent állítja középpontjába. Kivégzése előestéjén a főhős képzeletében lepergeti a felkelést megelőző időszak jellemző fáziisait. A tragikus vonások mellett a korabeli idealista protestáns republikánusoknak a katolikusokkal szemben tanúsított ambivalenciája történelmi hitelességgel tükröződik magatartásában. Mindez virtuóz intertextuális keretben, ugyanis az *Ulysses* 14. fejezetében megjelenő stílusparódia mintájára Parker az angol–ír drámaírás kiemelkedő alkotói stílusaival jellemzi az egyes szakaszokat. Az irodalmi szellemek köre Farquhartól Beckettig terjed, s mindig komédiákból, tragikomédiákból merít Parker, a történelem mint „ször-

nyűségek komédiája” aláfestéseként. McCracken maga is szerepet játszik, mert meghasonlottságában és a determináló körülmények miatt nem tehet mást, s sorsa a nemzet máig érvényes múltjának kérdéseit veti fel. Visszatérve Kearney tanulmányához: a 18. század végi egyoldalú, protestáns republikanizmus és a rákövetkező szeparatista, katolikus nacionalizmus következményeinek tudatában mára megérett az idő az univerzalist és a lokálist együttesen értékelő republikánus gondolat megújítására...

Korábbi ír szerzők és irodalmi művek francia kapcsolatait emeli ki néhány további tanulmány, Bernard Escarbelt a romantika vonzásában alkotó John Banim franciákkal is foglalkozó történelmi regényeire irányítja a figyelmet, Jacqueline Genet pedig Yeats egyik öregkori maszkjának, Bolond Jane figurájának rabelais-i vitalitására. James Stephens, a Joyce által elhomályosított kortárs párizsi éveiről, a francia milió műveiben megnyilvánuló ihletéséről emlékezik meg Birgit Bramsbäck. A mához érve Rüdiger Inhof tanulmánya többek között a *nouveau roman* hatását kutatja a kortársi ír regényirodalomban, amely Joyce hatalmas árnyékából kibújva próbál egyre újabb vizeken járni. A költők közül Denis Devlinről szól Robert Welch, akinek kételyt megfogalmazó verseiben a sokat tanulmányozott Montaigne szelleme kísért.

Derek Mahon (1941-), a Seamus Heaney után egyik legjelentősebb, s talán leginkább kozmopolita mai ír költőnél a francia orientáció többoldalú, az életműve egészét tekintve aligha figyelmen kívül hagyható megnyilvánulásaival találkozunk, amint esszéjében Terence Brown tárgyalja. A költő Molière-átdolgozásai az újabb fordítással/újraolvasással értelmező írországi irodalom és színház sikeres darbjai. Francia tájakat, művészeket (pl. Corbière-t) és mestereket (pl. Rimbaud-t) megidéző művei – a francia nyelvhez forduló Beckett-tel összevethetően – az örökölt és olykor tehernek érzett nemzeti meghatározottság képzeletbeli kitágítását teszik Mahon számára lehetővé. Különösen érdekes *A halál és a nap* című, Camus-nek dedikált verse, amely analógiát láttat a francia szerző „koloniális dilemmái” és saját hazájának összetett helyzete között. (147–148. l.) Végül Brown Mahon Philippe Jaccottet-fordításait méltatja, a másságban önmagára találó művészet beszédes eredményeként.

Keretet adva a kötet kompozíciójának, az utolsó tanulmányok a társadalmi, ideológiai kérdésekhez térnek vissza. Pierre Joannon a posztkoloniális viszonyok között különösen sokat vizsgált ír identitást a franciák és mások hasonló feszültségei felől közelíti meg. Ilyen vagy olyan formában, az identitáskeresés ma szinte világjelenség. Egy biztos, a romantikából örökölt Volkgeist-koncepció ideje lejárt, újfajta nacionalizmusra van szükség. Két politikus-karakter között von párhuzamot Maurice Goldring írása: a francia Jean-Marie Le Pen és az ulsteri Ian Paisley különböző nemzetiségük, vallásuk ellenére szűkítő-kizáró érveléseik folytán közel állnak egymáshoz.

A tanulmányok között tapasztalható némi színvonal- és relevanciabeli különbség mellett a hasonló kötetek egészséges heterogenitása jellemzi ezt a munkát is, bár joggal kevesellhetjük a francia kultúrában jelentkező ír hatásokra történő utalást. A szerkesztők munkáját dicséri, hogy anyagukkal mégis többoldalú betekintést kapunk a két kultúra áthallásaiba. Elsősorban az ír irodalom és a komparatiztika iránt érdeklődők számára nyújt a kötet értékes olvasmányokat.

Kurdi Mária

D. Zöldhelyi Zsuzsa, Hollós Attila (szerk.): Жизнь, творчество, традиции. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1994. 250 l.

Az 1993 késő nyarán lezajlott Turgenyev-konferencia anyaga hozzáférhetővé vált immár könyv formájában. A kiadvány vonzó külsejét szerencsésen eltalált folyóirat-formátumának köszönheti, melyben a tíz országból érkezett harminc előadó harmincegy (kettő angol s egy francia, egyébként orosz nyelvű) tanulmánya kiválóan elfér. Ízléses a borító, amelyet Pauline Viardot rajzának felhasználásával Zelenyiánszky Zoltán tervezett. A fehér és a szürke árnyalataival a „lenyomat” és „tükröződés”-fogalmakat életre keltő, betűkből és az író portréjából montírozott fedőlaprajzolat szépen harmonizál a pontosan a szöveg megkívánta környezetben elhelyezett (*A felesleges ember tárgyi világa* c. tanulmányt illusztráló) egyetlen grafikával. (Az említett, igen érdekes írás szerzője R. Casari Olaszországból.) Az anyag sokfelől közelít Iván Turgenyev életművének szinte mindegyik szegmenséhez. A „felesleges ember” mint megkerülhetetlen turgenyevi kérdéskör új vetületeiben is megnyilatkozik; XX. századi továbbélésében Nabokovnál és Kazakovnál (P. Barta, Anglia), a legkevésbé konvencionális előfordulásában a névadó műben (Ju. Mann, Oroszország), sokban ellentétes magyar párhuzamában (Hetesi István). Jurij Mann rámutat *A felesleges ember naplójának* azon jegyeire, melyek *nem* a köztudatban élő (bár mára differenciálódó) egységesnek tételezett „felesleges ember” – képzethez társíthatók. Jóval több rokonságot fedez fel a szerző a *Feljegyzések az egérlyukból* hőisével, s érzékelteti az 1860-80-as évek titokzatos elbeszélései felé mutató sajátosságokat már a viszonylag korai Turgenyev-műben is.

Hetesi István írása kirajzolja Turgenyev magyar követőinek s interpretálóinak körét. Polemizálva is velük rámutat azokra a „magyar” sajátosságokra, amelyek szembetűnőek mint különbségek a dzsentri és az orosz „felesleges ember” között. Sokatmondó észrevételek ezek a magyar recepciót illetően, rámutatnak prózairodalmunk olyan jegyeire, melyek folytán az nem tudott általánosabb érvényű emberi mondanivalót megformálni. A durvaság, önostorozás mint konfliktusmegoldó aktus ha nem is, de a pozíciómegtartás kényszerének s a külső rendbe való akár látszat-beékelődés szükségességének érzete talán rokonítja irodalmunk eme alakjait (például Gozsdu regényhőseit) a *nyugat*-európai kallódó egyén egyes XIX. századi irodalmi megfogalmazásaival.

A „felesleges embert” új aspektusból látatja Szántó Gábor András kellemesen provokatív című tanulmánya (*Mi a „dobroljubovizmus”*), mely az életrajziség, a személyesség, az önreflexió oldaláról helyezi meglepő megvilágításba a kíméletlen tollú kritikust. Dubroljubov ugyanis naplójegyzeteiben önnönmagát is kellőképpen felesleges hősnak tekinti – annak irodalmi attribútumaival együtt, magára véve, vállalva a turgenyevi megformálás számos vonását (egészen Csulkaturin kínos viselkedéséig a bálon). Szántó Gábor András „lelete” és leleménye lassan már nem megy újdonságszámba – legalábbis eleme lett a hazai orosz irodalomról folyó diskurzusoknak, megtalálója ugyanis több ízben s apropóból tárta nyilvánosság elé.

A személyiségek, a személyesség, a magán-én és irodalmi alteregók közti kölcsönhatások okán rokon gondolatmenet bontakozik ki Dukkon Ágnes *Kétszer kettő – négy vagy öt?* című írásában. A szerző a könyvében is – ott elsősorban Belinszkij és Dosztojevskij kapcsán – körüljárt plasztikus metaforáját bontja ki. (Jurij Mann is feltételez egy hasonló kört.) E „képlet” – a cím – valóban kiválóan alkalmas realizmus-romantika, racio-

nalizmus-irracionalizmus stb. ellentétpárjainak tömör jelzésére – Turgenyev vonatkozásában is.

D. Zöldhelyi Zsuzsa („mellesleg” a konferencia fő szervezője) cikkében (*Sejtelmes elemek I. Sz. Turgenyev és V. J. Brjusov műveiben*) megtalálja azt a láncszemet, amely az ismert Hoffmann–Poe–Brjusov és Poe–Turgenyev sorokban összekapcsolja egymással magának Turgenyevnek és Brjusovnak titokzatos, félmisztikus-félracionális novelláit. Turgenyev e műveitől az ifjú Brjusov valamilyen okból elhatárolódik, megtagadja tőlük saját elbeszéléseinek velük való esetleges hasonlóságát, a hatásról nem is beszélve – de még értékük immanens elismerésére sem méltatja őket. Zöldhelyi Zsuzsa azonban rámutat szöveganalíziseiben a kétségtelen analógiákra. N. Mosztovszkaja (Oroszország) is a titokzatos elbeszélésekkel, azok közül is az egyik „legtitokzatosabbal”, a *Klara Milics* című késői írással foglalkozik, s fedi fel benne az allúziók egész rendszerét, többek közt a Puskin allúziókat. Komparatív jellegű M. Ledkovsky (USA) írása (Turgenyev és Borisz Zajcev), A. Vishevsky (USA) pedig egy ismeretlen levelezésre irányítja a figyelmet Turgenyev és O. D. Nyelidova között.

Kroó Katalin tanulmánya szerkezeti parallelizmusok (mitológémák-lexémák-morfémák-fonémák) szemantikai mezejét tárja fel egy-egy Turgenyev-műben. E. Wedel (Németország) szintaktikai és szemantikai alapú címklasszifikációjának hozadéka, miszerint az aktánsokat tartalmazó személyneves szerkezet dominál Turgenyev műveiben, s ezzel is nyomatékot kap Turgenyev hőscentrikus szemlélete – az előrevetített komparatív szempont bevonásával, bízunk benne, tovább bővül.

I. Velicskina (Oroszország) Turgenyev tér- és időszerkezetéről tesz találó, pontos megállapításokat. Fried István a tőle megszokott alaposággal, koncepciózussággal bontja ki a zenei vezérmotívumot a *Rugyin* című regényben. A zene és a képzőművészet mint a turgenyevi művészet formateremtő elvei s a velük analóg rendszerek több előadás témája voltak. Spengler Katalin a *Nemesi fészek* különböző szintjein mutatja ki a zene szerkezet-képző szerepét, D. Kšicová (Csehország) pedig a szecesszió szintetikus művészeteszményének jelenlétét elemzi *A diadalmas szerelem dala* c. elbeszélésben, amelyet ilyen szempontból még nem vizsgáltak. *A fausti, hamleti és don quijotei* modell mibenléte ihlette M. Turjan (Oroszország) tanulmányát: a szerző többek között egy ismeretlen (Tytov–Odojevskij) levélváltás bevonásával helyezi filozófiai megvilágításba e típusokat. A Zviguilsky (Franciaország) terjedelmes anyag alapján (egyebek közt csak tervezett, de el nem készült művekre, recenziókra is utalva) mutatja be Turgenyev és a pozitívista francia filozófus, H. Taine mindkettőjük számára jelentős kapcsolatát. Turgenyevnek a nagy francia forradalomhoz való viszonyát L. Balikova (Oroszország) vizsgálta meg.

N. Žekulin (Kanada) érzékenyen, pontosan követi Bazarov útját személyiségének tudatos feladása felé, határozottan kijelölve annak állomásait. Azt bizonyítja, hogy nem a hős karaktere változott; *materializmusa* válik elégtelenné ahhoz, hogy feldolgozza a közönyös, szenttelen Természet ellenállását saját öntudatos (de éppen a Természet által jelentéktelenné tett) lényével, akaratával, vágyával, intellektusával szemben. H. Brzoza (Lengyelország) a filozófiai regénnyé válás folyamatában helyezi el Turgenyev műveit Tolsztoj és Dosztojevskij regényei mellett. Alaposan körüljárja a nihilizmus oroszországi „hőstörténetét”, s ezen belül a Bazarovot alkotó, feuerbach materializmusba forduló anyag–szellem–dominancia-vitát.

Turgenyev prózaverseivel két tanulmány foglalkozik. Szőke György (*I. Sz. Turgenyev prózai költeményeinek struktúrája*) e kis miniatűrök kezdő és záró sorainak finom elemzésével mutat rá a leíró elemektől a líraiság felé vezető mozgásra, Szilágyi Zsófia pedig *A rózsá virága be szép s üde volt...* című miniatűrben vizsgálja az anagramma szerepét. Az *Egy vadász feljegyzéseinek műfaji hibriditását* A. Kahn (Anglia) elemzi (*A paródia és a műfajok hibridizációjának szemantikája az „Egy vadász feljegyzései”-ben*), az eddigi álláspontokhoz képest új szempontokkal gazdagítva e probléma megvilágítását.

Rév Mária és H. Chalacinska-Wiertelak (Lengyelország) akaratlan vitába keveredett a turgenyevi és csehovi dramaturgia eltérő, illetve rokon vonásainak kapcsán. Az európai vígjátéki hagyományban találta meg a turgenyevi „komikus” szerelem gyökereit J. Grossmann (USA).

Az egyes szám első személyű narráció lehetséges funkcióiról szól A. Coneva (Bulgária) írása. Nagy István Gersenzon Turgenyev-olvasatával kapcsolatban érdekes következtetéseket tár elénk a kultúra–civilizáció–személytelenség problémájáról a turgenyevi antropológiában. Megállapítja, hogy Gersenzonnal összhangban Turgenyev ideálja is az „amorális” azaz „morálon kívüli”, a „személytelen”, vagyis a személyesség, a személyiség feloldódása, amely felé azonban csak a kultúra személyességén át visz út.

A kötet W. Szcukin (Lengyelország) nagyívű átfogó írása zárja Turgenyev kozmoszáról, majd N. Mosztovszkaja közleménye olvasható a Turgenyev-életmű második kritikai kiadásának számos, eddig ismeretlen levelet tartalmazó készülő kötetéről.

A tanulmánygyűjteményt, amelynek szerzői a Turgenyev-életmű több ismeretlen vonatkozását tárták fel, kutatók, tanárok, egyetemi hallgatók minden bizonnyal haszonnal forgatják majd. Használatát megkönnyíti az áttekinthető szerkesztés. Csak helyeselhető, hogy a névmutató előtt a szerzők nevét az eredeti írásmód szerint olvashatjuk, s hogy országukat és pontos címüket is feltüntetik, ami lehetővé teszi a velük való esetleges kapcsolatfelvételt.

Gilbert Edit

CONTENTS

Studies

László Gergye: On Pontopiddan's <i>Lucky Peter</i>	1
István Fried: Ján Kollár and Hungarian Literature	21
Sándor Rot: The Artistic Message of Christopher Malowe's Plays	31
Lajos Murányi: How Many Lines Are There in the <i>Divina Comedia</i> ?	42

Articles

Aladár Sarbu: Crisis in the Humanities?	47
József Pál: Ariosto in Hungarian	50
Ildikó Regéczi: The Second International Chekhov Symposium	54

Reviews

Maár Judit–Ádám Anikó (szerk.): Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták elméleti írásaiból (Tivadar Palágyi)	56
Klaudy Kinga: A fordítás elmélete és gyakorlata (Mariann Mikó)	58
Barbara Hayley–Christopher Murray (eds.): Ireland and France, a Bountiful Friendship (Mária Kurdi)	61
D. Zöldhelyi Zsuzsa–Hollós Attila (szerk.): I. S. Turgenev: Zhizn, tvorchestvo, tradicii (Edit Gilbert)	63

SOMMAIRE

Études

László Gergye: Sur le <i>Pierre Heureux</i> de Pontopiddan	1
István Fried: Ján Kollár et la littérature hongroise	21
Sándor Rot: Le message artistique des drames de Christopher Malowe	31
Lajos Murányi: De combien de vers la <i>Divina Comédie</i> est-elle composée?	42

Communications

Aladár Sarbu: Les humanités sont-elles en crise?	47
József Pál: Ariosto en hongrois	50
Ildikó Regéczi: Deuxième colloque international sur Tchekov	54

Revue

Maár Judit–Ádám Anikó (szerk.): Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták elméleti írásaiból (Palágyi Tivadar)	56
Klaudy Kinga: A fordítás elmélete és gyakorlata (Mikó Pálné)	58
Barbara Hayley–Christopher Murray (eds.): Ireland and France, a Bountiful Friendship (Kurdi Mária)	61
D. Zöldhelyi Zsuzsa–Hollós Attila (szerk.): I. Sz. Turgenyev: Zsizny, tvorchesztvo, tragycii (Gilbert Edit)	63

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Ласло Герде: О „Счастливом Петере“ Понтопинддана	1
Иштван Фрид: Ян Кольар и венгерская литература	21
Шандор Рот: Художественное послание драм Кристофера Марлоу	31
Лайош Мурани: Сколько строк в „Божественной комедии“?	42

Сообщения

Аладар Шарбу: Гуманитарное образование в кризисе?	47
Йожеф Пал: Ариосто по-венгерски	50
Илдико Регеци: Второй международной чеховский симпозиум	54

Обзор

Maár Judit–Ádám Anikó (szerk.): Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták elméleti írásaiból (Тивадар Палади)	56
Klaudy Kinga: A fordítás elmélete és gyakorlata (Мико Палне)	58
Barbara Hayley–Christopher Murray (eds.): Ireland and France, a Bountiful Friendship (Мария Курди)	61
D. Zöldhelyi Zsuzsa–Hollós Attila (szerk.): I. S. Turgeniev: <i>Жизнь, творчество, традиции</i> (Эдит Гилберт)	63

INHALT

Studien

László Gergye: Über <i>Peter im Glück</i> von Pontopiddan	1
István Fried: Ján Kollár und die ungarische Literatur	21
Sándor Rot: Die künstlerische Botschaft der Dramen von Christopher Malowe	31
Lajos Murányi: Wie viele Zeilen hat die <i>Divina Commedia</i> ?	42

Mitteilungen

Aladár Sarbu: Humane Bildung in der Krise?	47
József Pál: Ariosto – in ungarischer Sprache	50
Ildikó Regéczi: Zweites internationales Tschechow-Symposion	54

Rezensionen

Maár Judit–Ádám Anikó (szerk.): Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták elméleti írásaiból (Tivadar Palágyi)	56
Klaudy Kinga: A fordítás elmélete és gyakorlata (Mariann Mikó)	58
Barbara Hayley–Christopher Murray (Hrsg.): Ireland and France, a Bountiful Friendship (Mária Kurdi)	61
D. Zöldhelyi Zsuzsa–Hollós Attila (Hrsg.): I. S. Turgeniev: <i>Schisny,</i> <i>twortschestwo, tradizii</i> (Edit Gilbert)	63

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa. Bt. végezte
Felelős vezető László András
Megjelent 6,07 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015–1785

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

Gergey László: Pontopiddan <i>Szerencsés Péter</i> éről	1
Fried István: Ján Kollár és a magyar irodalom	21
Rot Sándor: Christopher Marlowe drámáinak művészi üzenete	31
Murányi Lajos: Hány soros a <i>Divina Commedia</i> ?	42

K ö z l e m é n y e k

Sarbu Aladár: Válságban a humán műveltség?	47
Pál József: Ariosto – magyarul	50
Regéczi Ildikó: Második nemzetközi Csehov-szimpózium	54

S z e m l e

Maár Judit–Ádám Anikó (szerk.): Nyelv, költészet, titok. Válogatás a francia szimbolisták elméleti írásaiból (Palágyi Tivadar)	56
Klaudy Kinga: A fordítás elmélete és gyakorlata (Mikó Pálné)	58
Barbara Hayley–Christopher Murray (eds.): Ireland and France, a Bountiful Friendship (Kurdi Mária)	61
D. Zöldhelyi Zsuzsa–Hollós Attila (szerk.): I. Sz. Turgenyev: Zsizny, tvorcsestvto, tragycii (Gilbert Edit)	63

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

1996

XLII. ÉVF. 2. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF,
SARBU ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

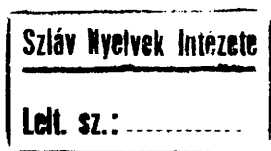
SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT



E szám munkatársai: Angyalosi Gergely tud. főmunkatárs (MTA Irodalomtud. Intézet), Balogh András egyetemi tanársegéd (ELTE), Bényei Tamás egyetemi adjunktus (KLTE), Dabolán Katalin tud. munkatárs (ELTE), Kappanyos András tud. munkatárs (MTA Irodalomtud. Intézet), Karafiáth Judit egyetemi docens, igazgató (ELTE–CIEF), Komjáti-Gálóczy Krisztina egyetemi adjunktus (ELTE), Nagy Levente tud. ösztöndíjas (JATE), Pajorin Klára tud. főmunkatárs (MTA Irodalomtud. Intézet), Pál József egyetemi docens, igazgató (JATE–Római Magyar Akadémia), Papp Andrea egyetemi docens (ELTE), Regéczi Ildikó egyetemi tanársegéd (MBI), Szabics Imre egyetemi docens (ELTE), Tverdota György tud. főmunkatárs (MTA Irodalomtud. Intézet), Zilahi Lilla egyetemi adjunktus (ELTE).

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Balassi Kiadó Kft. 11991102-02120733 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó Rt *Magiszter* (Budapest, V., Városház u. 1. sz). és a Balassi Kiadó könyvesboltjában (Budapest, II., Margit u. 1.)

Előfizetési díj egy évre: 480 Ft

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

Megjegyzések A. P. Csehov írói törekvései és a korai egzisztenciabölcselet hasonlóságairól

REGÉCZI ILDIKÓ

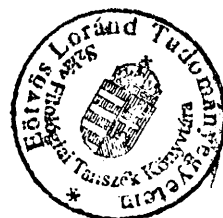
Napjainkra az egzisztenciabölcselet mint filozófiatörténeti kategória meglehetősen kérdésessé vált. Egyesek a fogalomhasználat jogosságát is megkérdőjelezzik, de a legenyhébb megjelölések is „sokrétű” vagy „sokszínű” filozófiai áramlatról beszélnek. Jelen írás természetesen ebben a vitában nem kíván részt venni, a fenti megjelölés két rokon gondolkodó – Sören Kierkegaard (1813–1855) és Lev Szesztov (1866–1938) –, valamint munkásságuk vonatkozásai körének megnevezésére kölcsönözött a filozófiatudomány területéről.

Merész vállalkozásnak tűnhet a csehovi művészetet az 1860-70-es évek eszméletleni változásaira adott visszhangként bemutatni, hiszen ismert Csehov ellenérzése, mellyel mindenfajta eszme és világnézet iránt viseltetett. (Ide kívánczok Szesztov megjegyzése: „A művészeknek nincs «eszméjük», ez igaz, de éppen mélységük miatt nincs.”¹) Csehov sem törekedett semmilyen „rendszer” átültetni a művészet nyelvére, ezért nem nevezhető egy irányzat szellemi ősenek, méginkább nem követőjének. Viszont a prózai és drámai műveiben megnyilvánuló világérzékelés a nagy filozófiatörténeti fordulóponthoz jelentkezősére emlékeztet. A számos aspektus bemutatás közül itt csupán néhány, a kérdésfeltevés jogosságát bizonyító tényre kívánok rámutatni.

A hasonlóságok egy részét maga Szesztov tárja elénk. Részben a Kierkegaard filozófiájáról szóló könyvében (Киркегард и Экзистенциальная философия, Париж 1939.),² részben Csehovról írott cikkében. Szesztovot foglalkoztatják Dosztojevszkij írásai, bennük véli felfedezni a tragédia morálját és a tragédia hőseit, akik egyben szesztovi hősök is, lévén hogy szakítottak a hétköznapiasággal, és elindultak az ismeretlen, a természeti és emberi törvényeken túli felé. De hasonló „tendenciát” lát Csehov alkotásaiban is: Творчество из ничего (Teremtés a semmiből) című tanulmányában néhány elbeszélés (Unalmas történet, A 6-os számú kórterem, A párbaj, A fekete barát) és az általa legjellegzetesebbnek tartott Csehov-drámák, az *Ivanov* és a *Sirály* illusztrálásával kifejti, hogy Csehov műveiben nyoma sincs az idealizmusnak, ezért is nevezhető Csehov a reménytelenség énekesének, amely meghatározás a szesztovi gondolatrendszerben semmilyen negatív tartalmat nem hordoz, ellenkezőleg, Szesztov a semmivel való szembenézést és a semmivel való szembesítést szükséges lépcsőfoknak tartja ahhoz, hogy metafizikai távlatok nyíl-

¹ Lev Szesztov: Dosztojevszkij és Nietzsche. Bp. 1991. 22. l.

² Szesztov elég későn, csak Husserlrel való megismerkedése után és az ő tanácsára (!), tehát a húszas évek végén kezdi tanulmányozni a dán gondolkodó műveit.



janak.³ (Később Heidegger tárgyalja még a jelenvaló létünket alapján meghatározó semmit.)⁴ Sesztov elemzésében – mint más esetben is, mikor az irodalom területén kalandozik – nem feltétlenül törekszik objektivitásra: néha elfogultságában túloz, néha túlságosan kategorikusak a kijelentései (pl. az író Kátyához (*Unalmas történet*), illetve minden kezdetben reményekkel teli, majd céltalanul létező szereplőjéhez való viszonyáról mondottak), néha pedig a szerzőt egyenesen az elbeszélővel vagy a főhőssel azonosítja (ez történik például az *Unalmas történet* értelmezésekor). Nyilvánvalóan Sesztov Csehovnak azt a sajátosságát érzi meghatározónak, hogy az emberiség reményeit pusztítja, ezért hangsúlyozza: „Mintha szüntelenül *lesben állna* (Sesztov kiemelése) és emberi reménységekre vadászna (ti. Csehov) [...] Művészet, tudomány, szerelem, ihlet, eszmények, jövő – minden fogalom, amellyel csak vigasztalta és szórakoztatta magát az emberiség a múltban és ma –, alighogy Csehov hozzájuk ér, azonnal megkopik, elhervad, elpusztul.”⁵ S mindezt az elragadtatás hangján közli. Azonban inkább Sesztov világnézetére igaz, hogy a remények csak hamis remények lehetnek, vagyis illúziók, melyek a mögöttes igazságok elfedésére szolgálnak. Ilyen alapállásból már érthető, Sesztov mely elvárásának nem felelnek meg Lev Tolsztoj nagyregényei. Ott ugyanis a szereplőknek még vannak pozitív eszményeik, számukra még – a valóság állítása ellenére is – élhető az evilág. (A schopenhaueri létfilozófiával egyeztethető még mindez össze.) De Csehov sem annyira kegyetlen, mint Sesztov gondolja. Ugyan valóban nem hatnak termékenyítőleg a remények egyik Csehov-műben sem, de Csehov nem kizárólagosan az álmodozások, célok objektumát negligálja, sokszor a szereplők maguk elégtelenek a beteljesítésre azért, hogy a verbális szintű lázadásnál tovább nem jutnak, vagy csupán a lázadás külsőleges formájával próbálkoznak – elutaznak megszokott környezetükből, hogy új, tartalmasabb életet kezdjenek –, ezért az élet minőségi javulása nem következik be. (Csehov prózájából *A menyasszony* című elbeszélést említhetnénk, melyben Nágya, a huszonhárom éves menyasszony tesz kísérletet az életformaváltásra, a drámai munkák közül pedig a *Sirályban* a színészet iránt elhivatottságot érző Nyina.)

Sesztov nem véletlenül foglalkozik éppen azokkal a művekkel, melyekben egy viszonylag magas tudatszinten álló szereplő jut el a reménytelenség fázisába, és a földi valóság nyomására a szabadság valóságával kényszerül számot vetni. Ezekben az esetekben valóban úgy érzi az olvasó, hogy a tragikus helyzet megrajzolása a poétikai okon túl abból a meglátásból is ered, ami egyben Sesztov filozófiájának is alaptézise: „A fájdalom, a szenvedés az ébredés kezdete.”⁶ Vagyis, ami a többség felől tragédiának tetszik, az nem pusztulás, hanem a morál és a tudomány túllépése magasabb szempontok érvényesítése érdekében. A tragédia immár nem tragikus. Az új szempont a szenvedésben, az örületben, a banalitás világa felől nézve abnormálisban nem a bánat, a szomorúság, hanem az öröm jelenlétét érzékeli. Ugyasformá ez a „lenthez” való viszony, mint a középkori népi kultúrában, illetve még régebbről, a hellén idők Dionüszosz-ünnepségeiben gyökerező és a szá-

³ Bár a Csehov-esszében ez a perspektíva még nincs kézzelfoghatóan jelen, de érezhető Sesztov szimpátiája az idealizmus „ellensége” iránt, az általános tagadás már itt is egyértelműen értelmes cselekedetnek számít.

⁴ Vö. Martin Heidegger: *Lét és idő*. Bp. 1989. Legfőképpen 40. §. – A szorongás alapdiszpozíciója mint a jelenvaló lét egyik kitüntetett feltárultsága és 62. §. – A jelenvaló lét egzisztens tulajdonképpeni egészlenni-tudása mint előlegző elhatározottság.

⁵ Lev Sesztov: *Teremtés a semmiből* (A. P. Csehov). – In: *Medvetánc* 88/4–89/1. 272. l.

⁶ Lev Sesztov: *Vakmerőség és alázatosság*. Az orosz vallásbölcselet virágkorai I. Bp. 1988. 268. l.

zadforduló táján is újra feléledő⁷ ambivalens, az uralkodó igazságok alól fölszabaduló szemléletmód. A karnevalizmusban ugyanis kifejezésre jut a „fönt és lent fölcserélhető voltának logikája”,⁸ így létezhet az, hogy a tagadás nem egyszerű pusztítás, hanem új élet forrása is. „A karneváli paródia úgy tagad, hogy egyszersmind új életre kelti, meg is újítja azt, amit tagad. A pusztító tagadás általában idegen a népi kultúrától.”⁹ Ezt fedezte fel korábban a fiatal, még filológus Nietzsche is, az egzisztenciabölcselek elődje, aki már első jelentős művében (*A tragédia születése*) új görögségképet formált, de a dionüoszosi világerzékelés a továbbiakban is érezhető tanításaiban. Az „örök visszatérés” gondolatáról jegyzi meg Szesztov: „az örök visszatérésben nem a jelzett szó a fontos, hanem a jelző, tehát nem a visszatérés, hanem az örök. Bármilyen mély a bánat, múltnia kell, és át kell adnia helyét az örökké tartó örömnek.”¹⁰ A folytonosan változékony világegészben tehát éppúgy helye van az élet (Nietzsche számára a legnagyobb érték) feletti örömnek, mint a tragédiának.

A tragédia, az ébredés kezdetét jelentő fájdalom – ellentétben a karnevál össznépi, egyetemes jellegével – csak teljes elhagyatottságban élhető át. A magány a romantika kora óta hangsúlyozottan is a különös tettere való kiválasztottság attribútumaként szerepel az irodalomban. De Kierkegaard és Szesztov (majd követőik) számára is kitüntetett létezési mód volt az elkülönültség, a hangsúlyozottan is egyesként levés a világban. Ez az állapot zavartalanságot kellene hogy biztosítson a maga igazságait védelmező külvilággal szemben. De a kereső lénynek nem ezekre a többség által elfogadott igazságokra van szüksége. Emlékezzünk a Kierkegaard által oly igen csodált Ábrahám alakjára, aki a hit mozdulatának megtételekor teljesen magára marad, mivel döntésével túllép az etikum szféráján. Az etikum felől nézve bűn, örültség, amit tesz. E két szó – bűn, örület – kulcsfontosságú Dosztojevszkij regényeiben is, az etikummal viaskodik Raszkolnyikov és Iván Karamazov, ezért is szimpatikusak Szesztovnak. Aki a hétköznapiak morálját megtagadja, bűnt követ el, aki valamilyen, a ráció feletti hatalmasságnak kíván engedelmeskedni, örülnek nyilvánítatik. Csehov alakjait is jellemzi a magány, s nem egyszer a környezet rosszállásával, vádjával kell szembenézniük. Ez mondható el az *Unalmas történet* idős professzoráról, Nyikolaj Sztjepanovicáról is, aki egyre elviselhetetlenebbé válik családja számára, s aki már az álmatlan éjszakák kezdete óta önmaga is tisztában van magatartásának az átlagostól elütő módjával: „Éjszaka nem aludni annyi, mint szakadatlanul tudatában lenni annak, hogy nem vagyunk normálisak, ezért türelmetlenül várom a reggelt, a nappalt, amikor *jogom van*¹¹ nem aludni.”¹² (Az oroszban a *npavo* = jog szó etimologikus kapcsolatban áll a *npавда* = igazság szóval, így a nyelvhasználat önkéntelenül is a földi rendszer helyesége (és talán kizárólagossága) szerinti gondolkodásmód felé vezet, ami a fent idézett szövegből is kiolvasható.)¹³ A professzort egyre inkább a bűnösség érzése keríti hatalmába.

⁷ Ld. erre vonatkozóan: Szilárd Léna: A karneválelmélet. Vjacseszlav Ivanovtól Mihail Bahtyinig. Bp. 1989.

⁸ Mihail Bahtyin: François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Bp. 1982. 17. l.

⁹ Uo. 17. l.

¹⁰ Lev Szesztov: Dosztojevszkij és Nietzsche. Bp. 1991. 281. l.

¹¹ Kiemelés – R.I.

¹² A. P. Csehov művei. Bp. 1960. III. kötet 29. l. (Devecseriné Guthi Erzsébet ford.) A Csehov alkotásai-ból vett idézeteket a továbbiakban is erre a kiadásra hivatkozva adjuk meg.

Korábbi életét a megbocsátás jellemezte („Látod, a királyok legmagasabb, legszentebb joga az, hogy megkegyelmezhetnek. És én mindig királynak éreztem magam, mert korlátlanul éltem ezzel a joggal. Sosem ítéltem el senkit, elnéző voltam, szívesen megbocsátottam fűnek-fának. Olyan helyzetekben, amelyekben mások magukból kikelve méltatlankodtak és tiltakoztak, én csak a tanácsadás és a meggyőzés eszközeit alkalmaztam. Egész életemben csak azon iparkodtam, hogy társaságom elviselhető legyen családom, tanítványaim, kartársaim, cselédeim számára.”),¹⁴ most Dosztojevszkij „bűn nélküli bűnözőihez”¹⁵ válik hasonlatossá. Sorsa párhuzamos Andrej Vasziljevics Kovrinéval. „Kézírása a borítékon eszébe juttatta, milyen igazságtalanul és kegyetlenül bánt vele két évvel ezelőtt, mennyire kimutatta mit sem vétő emberekkel szemben a maga lelki ürességét, noottságát, magányát és élettágadását.”¹⁶ (*A fekete barát.*) Kovrin ugyancsak álmatlanságban szenved, és viselkedése felesége és az apósa számára az őrület szimptomáit mutatja. Őrülete azonban a szent őrülethez hasonlatos, ami elválasztja a békések, a látszatra egészségesek világától („Ő nem jó, hanem jó lelkű. A te apádhoz hasonló vígjátéki bácsikák jóllakott kedélyes arculata, vendégszeretete, eredeti kedveskedése, valamikor tetszettek nekem, elbeszélésekben is, bohózatokban is, az életben is, de most ki nem állhatom. Ezek mind ízig-vérig egoisták. A legellenszenvesebb bennük a jóllakottságuk és ez a tiszta állati bendő-optimizmusuk.”¹⁷ – mondja egy alkalommal Kovrin Tányának). Kovrin a téboly nélkül közönséges, unalmas és boldogtalan ember.

Az etikum, az általános emberi értékelés korlátoltságára vall, hogy a környezet részéről hasonló megvetés, mint ami a tudós professzort vagy Kovrint sújtja, nem jut osztályrészéül azoknak a hősöknek, akik az etikum törvényei, a mindennapi morál ellen ugyan vétenek (sőt sokszor valóságosabban és kézzelfoghatóbban, mint az előbbi alakok), de nem szándékoznak annak meghaladhatóságát bizonyítani. Az ilyen, lélekben gyenge, zsarnokiségükben mégis félelmetes alakok környezetük fölött despotákká is válhatnak. Példa rá *A tokba hújt ember* című elbeszélés főszereplője, Belikov.

Maradván a hagyományos meghatározásnál, az egzisztenciálfilozófia gondolkodóihoz és hőseihez hasonlóan az a különös „hangoltság”, ami hatalmába keríti a fizikai kínoztól is gyötört professzort vagy Kovrint, nem írható le egyszerű pesszimizmussal, több annál: végletes elutasítása mindennek, a semmi határához való eljutás, a tátongó úr nyomasztó érzékelése, és a végső határvonal – a „bátrak” számára szükségszerű – átlépése.

Az cvilág egyik „igazságáról”, a morál túlhaladásáról már esett szó. A másik, létérzékelésünket meghatározó, személyes tapasztalataink pótlására is szolgáló földi „igazság” a tudomány. Fontos szerepe van az *Unalmas történet* című elbeszélésben az idős egyetemi tanár tudományhoz való viszonyának, ez ugyanis fokozatos átalakuláson megy át. A változás legfontosabb mozzanatai: a professzor – szakmája folytán is – nagy tisztelettel viseltetik a tudomány iránt. Szent dolog számára annak művelése, hiszen hite szerint a tu-

¹³ Ld. A. Г. Преображенский: Этимологический словарь русского языка, Москва 1959. том II. А правь (права, право, правый) címszó alatt: правда илина, правдивый; праведный святой; праведникъ; оправдать, оправдывать; правота; справедливый, справедливость и мн. др.

¹⁴ III. kötet 57. l. (Devecseriné Guthi Erzsébet ford.)

¹⁵ Sesztov kifejezése.

¹⁶ III. kötet 544. l. (Lányi Sarolta ford.)

¹⁷ III. kötet 542. l. (Lányi Sarolta ford.)

domány „a legfontosabb, legszebb és legszükségesebb dolog az ember életében [...] mindig a legmagasztosabb megnyilvánulása volt – és lesz – a szeretetnek [...] az ember csak is a tudomány segítségével képes legyőzni a természetet és önmagát.”¹⁸ Nyikolaj Sztjepanovics családja érzéketlensége elől menekülve az estéket gyakran nevelt lányánál, Kátyánál tölti, ahol rendszerint kedélyes társalgásban vesz részt Mihail Fjodoroviccsal, anekdotázó kollégájával. Annak tudományellenes kifakadása lényegét érdemes idéznünk: „A tudomány, hála istennek, leélte a maga idejét [...]. Eljátszotta a szerepét. Igen, kérem. Az emberiség kezdi szükségét érezni annak, hogy valami mással helyettesítse. A tudomány az előítéletek talajából nőtt, azokból táplálkozott, a mostani állapotában az előítéleteknek ugyanaz a kvintesszenciája, mint ősei voltak: az alkímia, a metafizika és a filozófia. És tulajdonképpen mit nyújtott az emberiségnek? Hiszen a tudós európaiak és a tudománnyal nem rendelkező kínaiak között elenyészően csekély, pusztán külső különbség van. A kínaiak nem ismerték a tudományt, és mit vesztek vele?”¹⁹ Nyikolaj Sztjepanovicsot ez alkalommal már nem az sérti, hogy számára fontos ügy ellen lázadtak fel jelenlétében, hanem az bosszantja, hogy szembesülnie kell a ténnyel, miszerint a tudományellenes gondolatok immár tőle sem idegenek: „Lelkemben olyan érzések ütöttek tanyát, amilyeneket azelőtt nem ismertem: gyűlölet és megvetés, méltatlankodás és felháborodás és *félelem* [...] Megváltozott a logikám is [...] Mit jelent ez? Ha az új gondolatok és új érzések a meggyőződés változásából származtak, mi idézhette elő ezt a változást? Talán a világ elromlott, én meg jobb lettem, vagy azelőtt tán vak és közönyös voltam?”²⁰ A vallomás nemcsak a ráció iránti bizalom megrendüléséről ad számot, hanem annak pszichés kísérő jelenségéről is: félelem ütött tanyát a lelkemben – mondja a professzor. A félelem az első, még nagyonis evilági reakció az ismeretlen felé vezető út kezdetén. „Félelem és reszketés” – ezt érzi az etikum rabja az Abszolútra áhítóza.

A német egzisztencialisták fő filozófiai kategóriái közé tartozik a félelem és a szorongás. Többségük kategorikusan elválasztja e két fogalmat. A kettő közötti különbség az érzés irányultságában ragadható meg. A félelemnek tartozéka a „valamitől” és „valami miatt” való határoltasága,²¹ a szorongást ellenben a meghatározhatatlan váltja ki. A csehovi figurák közül az „alsóbb stádiumban”, a félelem kötelékében néhány konzervatív szemléletmódot képviselő, óvatosságot megtestesítő tanár áll. Sziszojevben (*A tanító*) például erős gyanú él, hogy ellenségei, feljelentői vannak a városban („Ő tudja, ki az ellensége, ismeri a feljelentőket”),²² Belikov (*A tokba bújt ember*) félelmének is paradox módon az szab irányt, hogy „csak valahogy a főnökség meg ne tudja”. Örökös rettegése az általa közvetlenül jelenlévőnek képzelt ellenséggel szemben, ugyanakkor a jövő és az elmúlás iránti éretlensége (ez utóbbiról győz meg a halála jelene) betegesnek tűnik. Kétségtelen, hogy közvetlenül az igazgatótól és a főigazgatótól való függés irányítja Belikovot, hiszen ők a hivatalos szerv, „gondolatai” és cselekedetei megszüljének képviselői. A velük szemben érzett félelem azonban csak kivételése a kaotikus létet értetlenül fogadó, azt még részleteiben sem ismerő ember rettegésének. Az érthetlentől félni pedig természetes. Ezt

¹⁸ III. kötet 39. l. (Devecseriné Guthi Erzsébet ford.)

¹⁹ III. kötet 62. l. (Devecseriné Guthi Erzsébet ford.)

²⁰ III. kötet 58. l. (Devecseriné Guthi Erzsébet ford.) Kiemelés a szövegben – R.I.

²¹ Martin Heidegger: A létezés, a semmi és a szorongás. – In: Az egzisztencializmus (szerk.: Kőpeczi Béla) Bp. 1984. 166. l.

²² II. kötet 311. l. (Rab Zsuzsa ford.)

példázza a *Félelem* (1886) három rövid története még didaktikus fokon, valamint a *Félelem* 1892-es változatában Dmitrij Petrovics Szilin monológja is. Az egzisztenciabölcselek a szorongást az ártatlanság (= tudatlanság) állapotával hozták kapcsolatba, ami a szellem által meghatározott. E meghatározottsága nélkül a természeti létezéssel lenne azonosítható, amennyiben a jó és a rossz közötti különbség ismeretét, valamint az ezek közötti választás lehetőségét (és szükségességét) kizárja magából. Belikov sem képes a jó és rossz közötti választásra, mégsem szorongást, hanem félelmet érez, hiszen a választás, amibe kényszerül, a banalitás világára vonatkozik, „inautentikus”. Éppúgy nem képes dönteni etikai értékek felett, akárcsak a *Félelem* (1892) Szilinje: „Képtelen vagyok megkülönböztetni, hogy tetteimben mi az igazság, mi a hamisság, s ezért izgatnak; elismerem, hogy életkörülményeim és nevelésem a hazugságok szűk körébe zártak, s egész életem nem egyéb, mint egyetlen gondom, hogy áltassam magam, s ne vegyem ezt tudomásul, s elborzaszt az a gondolat, hogy halálomig nem szabadulok meg ettől a hazugságtól.”²³ Belikov még ennek felismeréséig sem jut el, hanem öntudatlanul az utasítások és törvények világába menekül, ahol megtalálni véli a feloldást.

Szükségszerű kiemelniünk, hogy Sziszojev és Belikov is (s e figuráknak több előképe is található Csehov prózájában) a „tudomány szolgái”. Kierkegaard tanítóknak nevezi azt a „népes fajt”, amely tagjainak „biztos állásuk és biztos kilátásaik vannak egy jól szervezett államban, évszázadok vagy akár évezredek választják el őket a létezés megrázkódtatásaitól, nem félnek, hogy az ilyesmi megisméltódnak, hiszen mit szólnának az újságok és a rendőrség?”²⁴ Sesztov – ugyan kevésbé nyíltan, és nem is feltétlenül a szó konkrét jelentésére értve – de szintén mély ellenszenvet táplál a tanítók, az önmagukat nagyoknak és szentnek képzelő emberek iránt, lévén hogy ők találják ki mindig „a vasárnapi tyúkokról és az általános boldogságról szóló ideálokat”,²⁵ mely ideálok és igazságok csekély vigaszt jelentenek a talajtalanná vált, a létezésre kérdező emberek számára. A tanítók – mint a fenti példák is érzékeltetik – Csehov írásaiban is a gondolatok szabadságától megdermedő kisember szintjére degradálódnak, akik szomjúhozzák az eligazító, tiltó rendeleteket. Egyenes a kapcsolódás: a korlátozás leprimitívebb formája a tilalom, mely leghűségesebb szolgálójává a félelmet teheti. S ez megfordítva is igaz. A kisember számára végre valami világos, egyértelmű a meghatározhatatlan egészben: „meg van tiltva – és kész!”. Így a tokba bújó emberek számára az egyik legfőbb fogalom a kötelesség. Olyannyira, hogy az a benyomásunk támad, a görög tanárnak nemcsak a „kollegiális jó viszony” fenntartása, az iskola és a város ügyeinek figyelemmel kísérése, hanem az élet is ilyen kötelességszámba menő dolog. Legszívesebben meghátrálna a társadalmi valósággal szemben, s ez a meghátrálás a menekvés kívánásával függ össze.

Csehov norvég kortársa, Henrik Ibsen drámáiban hasonló nyomatékokat kap a kötelességeiknek élő és az életörömtől áthatott szereplők konfliktusa. A szerző álláspontja egyértelmű: a kötelezettségek görcsös figyelembevételével lehet a legnagyobb rombolást elkövetni. (A *Kísértetek* című drámából Manders és Alvingné sorsa vagy Solness építőmester feleségéé példázhatja mindezt.) A kötelesség, a szükségszerűség törvényéhez ragaszkodás Nietzscheknél is a gyengék menedéke, akik a boldogokat, az élet lényegével kapcsol-

²³ III. kötet 418. l. (Lányi Sarolta ford.)

²⁴ Sören Kierkegaard: *Félelem és reszketés*. Bp. 1986. 107. l.

²⁵ Lev Sesztov: *Dosztojevszkij és Nietzsche*. I. kiad. 324. l.

latba kerülőket nem érthetik meg. Ezért már ő is a törvény ellenében az én érvényességért emel szót, ahogyan az időben és térben egyszeri létező lesz Kierkegaard és Sesztov filozófiájának is a tárgya. Hiszen a közvélemény által, a „produktum” alapján jónak ítélt egyedeket éppen ellentétes erők mozgatják, mint amik az egyetemes titkok iránti döbbenethez közelíthetnék. Így nem emelkedhetnek fel a – Kierkegaard elnevezése szerinti – hitfázisának közelébe sem. Balassa Péter írja a *Félelem és reszketés* kapcsán: „a félelem [...] az etikai és a hitbéli közötti feloldhatatlan ellentmondás érzékeléséből következik”.²⁶ Ellenben, ha érvényesül az emberi szenvedély, azaz megpróbál valaki egyesként viselkedni, a bensőségesség magasabbrendűségét elismerni a külsőlegessel, a látszattal szemben, akkor a szabadon választás képességével is rendelkeznie kell. Ebből fakad a szorongás is, amit Kierkegaard és Heidegger a semmi kinyilatkoztatásaként, a szabadság valóságaként fogott fel.

„A szorongás az álmodozó szellem meghatározottsága [...]. Az ébrenlét állapotában tételezve van a köztem és a számomra más között fennálló különbség, az alvás felfüggeszti ezt, míg álmodozás közben e különbség az imént jelzett semmi.”²⁷ Csehov hőseit az alvás többnyire csak elgyötri, és csak néhányan tudnak álmodozásaikban más világokkal érintkezésbe lépni. *A tokba hújt ember* mindent tudó mesélője tájékoztat bennünket Belikov éjszakáiról is, melyeket még a nappalinál is nagyobb félelem és rettegés uralt, hiszen „egész éjszaka rémséges álmokkal küszködött”.²⁸ Az álomban az én leplezett, titkolt világa, a lélek „alvilága” nyilatkozik meg. A torz léttel szemben a tudattalan egyik ellenállási formája, a félelem éjjel már fizikai kínokat is okoz Belikovnak. Ez az ellenállási forma azonban éppen a cselekvés, a szellemi nyomorúságon felülemelkedni tudás ellen hat. A hős tudata mozdulatlan marad: az étellel való elégedetlenség megfogalmazásáig nem jut el. *A fekete barát* fiatal magántanára a fantázia világában érzi otthon magát. Az álmodozás, a képzelet létrehozza számára az égiek küldöttjének figuráját, akivel mindenről lehet beszélgetni, de a végső igazság mibenlétét ő sem fedi fel. („Mintha belémlátnál, vagy halanád legtitkosabb gondolataimat. De ne beszéljünk énrőlám. Mit tartasz te örök igazságnak? A barát nem válaszolt, Kovrin nézte és nem látta arcát: vonásai elködösültek, szétmosódtak. Azután lassan eltűnt a feje, karja; törzse beleveszett az esthomályba, a fák közé, majd teljesen eltűnt.”²⁹) Csehov tisztában van vele, hogy ennél többet nem mondhat. „[...] az igazság rejtve van előlünk. S ismétlem: az istenek döntése megmásíthatatlan. És a legkülönfélébb eszközökkel élnek. Mindig találnak olyan embereket mind a tömegben, mind a kiválasztottak között, akik készek rá, hogy mindenféle módon üldözzék az igazságot. S ez könnyen sikerül is nekik, mivel minden új igazság az első szempillantásra rémisztő. És ezért az istenek úgy rendezték – csak istenek agyalhattak ki ilyet! –, hogy a végső igazság mindig olyan ellentmondásokba öltözzék, melyek elfogadhatatlanok és fűlünk számára egyenesen kibírhatatlanok, s a legvakmerőbb kutatókat is elriasztják.”³⁰ A Sesztov által emlegetett ellentmondások csak a bátor kevesek által beláthatók, tehát semmiképpen sem diakrón természetűek, vagyis az idealisták által remélt „boldog jövő” nem feltétlenül hoz-

²⁶ Balassa Péter: Utószó. – In: S. Kierkegaard: *Félelem és reszketés*. I. kiad., 229. l.

²⁷ Sören Kierkegaard: *A szorongás fogalma*. – In: *Az egzisztencializmus* (Köpeczi Béla szerk.) Bp. 1984. 83. l.

²⁸ III. kötet 1006. l. (Lányi Sarolta ford.)

²⁹ III. kötet 533. l. (Lányi Sarolta ford.)

³⁰ Lev Sesztov: *Vakmerőség és alázatosság*. Az orosz vallásbölcselet virágkora I. I. kiad. 277. l.

za meg a feloldást. Csehov is csak iróniával viszonyul a jövő humanitárius alapon történő megújulásáról szóló elképzelésekhez. Asztrov doktor vagy Versinyin filozofálása merő utópia, hiszen a megváltásért ők maguk egy lépést sem tesznek („Azok, akik utánunk majd száz vagy kétszáz esztendő múlva élnek, és akik majd lenéznek bennünket azért, mert ilyen ostobán és ilyen ízléstelenül éltük le az életünket – azok talán megtalálják a módját, hogyan lehetnek boldogok, de mi [...]”³¹ – Asztrov */Ványa bácsi/*; „Két-három évszázad múltán az élet bámulatosan szép lesz a földön. Az embernek ilyen életre van szüksége, és ha az eddig még nincs meg itten, meg kell sejttenünk, várnunk kell, álmodnunk kell róla, készülnünk kell rá. Ezért kell mindig többet látnunk és tudnunk, mint apánk és nagyapánk tudott és látott.”³² – Versinyin */Három nővér/*.) A megváltás közelébe igazán egyik Csehov-hős sem kerül.

Kierkegaard és Sesztov filozófiája, az eszmetörténet tanúsága is azt mutatja, hogy a XIX. század második felére az idealizmus által felmutatott hősök érvényessége megkérdőjeleződött, igazi individuumok pedig nem léteznek a korban. Az író, a gondolkodó vagy ennek bemutatására vállalkozhat, mint Csehov teszi, vagy az ősidőig nyúlík vissza, hogy a „hit lovagjait” meglelje, ahogyan Kierkegaard és Sesztov, s ahogyan a századforduló művésze is cselekszik, aki a mítoszok felé fordul.

Az orosz szimbolista irodalom – Csehovhoz hasonlóan – szintén tartalmaz érintkezési pontokat az egzisztencializmus gondolatvilágával. Itt csak utalni kívánunk rá, hogy nemcsak Vlagyimir Szolovjov, a századvég nagy teoretikusa törekedett a művészi alkotást a filozófiával egyesíteni,³³ hanem Szologub vagy Remizov³⁴ életműve is demonstrálhatja, miként lehet a létfilozófia titkaihoz mítosszal közelíteni. Sesztov írja Szologubról, aki mágiikus kört vont maga köré, hogy „gyönyörűséges legendát” alkothasson: „A külvilággal való mindenféle érintkezés kínzó fájdalmat hív benne elő. Egyetlen kiút van – az egérlyuk.”³⁵

³¹ IV. kötet 351. l. (Makai Imre ford.)

³² IV. kötet 372. l. (Kosztolányi Dezső ford.)

³³ V. Szolovjov írásai közül leginkább utolsó könyve, a *Három beszélgetés* (1900) volt rokonszenves Sesztovnak, mivel az Apokalipszis ígéretével foglalkozik (*Az Antikrisztus története*) – mindez Sesztov Szentírás-értelmezéséből következik.

³⁴ Ld. ezzel kapcsolatban: Szőke Katalin: *A talajtalanság apoteózisa: Lev Sesztov és Alekszej Remizov.* – In: *Filológiai Közölny*, 1990. 1–2. sz. 53–59. l.

³⁵ Лев Шестов: *Поэзия и проза Федора Сологуба* (fordítás – R. I.). О Федоре Сологубе. Критика /Статьи и заметки/ (szerk.: A Csebotarevskaja.) Ardis, Ann Arbor 1983. 69. l.

Az angol regény a huszadik század első felében

PAPP ANDREA

1895 jelentős dátum az angol regényben. Ebben az évben hagyja abba Hardy a regényírást és ugyanebben az évben jelenik meg Wells első regénye *Az időgép*. Bizonyos fokú folyamatosság megfigyelhető Hardytól Lawrence-ig, de a *Jude the Obscure* és a *Szüllők és Szeretők* (Sons and Lovers 1913) között egy hiányzó nemzedék található. Ugyanakkor ami 1895 és 1914 között történt, az igen fontos a regény szempontjából. Történelmi szempontból átmeneti kor ez, a késő hetvenes években a második ipari forradalom következtében, társadalmilag, kulturálisan, gazdaságilag, politikailag új korszak kezdődik Anglia életében, mely egészen az első világháborúig tart.¹ Az urbanizációs folyamat egyre erősebb, megváltoznak a társadalmi kapcsolatok, nincs már olyan egységes, erős angol középosztály, nincs már olyan egységes közösség, „amely általánosan elfogadott értékrendszer alapján ítélte meg az emberi dolgok jelentőségét”.²

A búr háború, a liberálisok nagy győzelme, a nők választójogért folytatott harca, mind zavarja azt a nyugodt tartós közösségi érzést, amelyre az elbeszélő műfajoknak szükségük van.

A tizenhetedik, tizennyolcadik és bizonyos fokig a tizenkilencedik század regényírói a megfigyelő posztjáról szemlélik hőseiket; úgy vélik, az, amit ők ábrázolásra, megörökítésre érdemesnek tartanak, feltétlenül az olvasó egyetértésével találkozik. De a „közösségi háttér nyilvánvaló összeomlása nem mindennapi próbára hívja a regényírókat”.³ Nincs kézenfekvő megoldás, minden írónak magának kell megkeresnie azt a kifejezési formát, amellyel a lehető legjobban tudja ábrázolni az új és bonyolult társadalmat. Különösen jellemző ez a folyamat a húszas-harmincas évekre – gondoljunk Virginia Woolfra, James Joyce-ra; de a század elején is súlyos ez a probléma – hiszen Wells is kínlódik a kifejezési formákkal, foglalkozik a regény helyével, szerepével.

Wells észreveszi, és a *Tono-Bungay*ban kitűnően ábrázolja a közösségi háttér összeomlását. Szerinte „az angol regényt biztonságos, tartós légkörben olyan megállapodott emberek mulattatására írták, akik szerették biztonságban érezni magukat. Törvényeit ez a látszólagos tartós keret állapította meg és a kritika ingerlékennyé vált, amint az új bizonytalanság folyamán a széthulló és szétrepedő keret darabkái behullottak a képbe. Azt hiszem, egy ideig az angol regényírók között én voltam a kiemelkedő példa erre a képbe hulló szilánkra.”⁴

A Wells és James közötti vita, mely 1911 és 1914 között éri el a csúcspontját, két teljesen ellentétes nézetet mutat be, a művészet lényegét illetően.

Wells a „*A kortárs regény*”⁵ című előadásában két alapvető nézetét fejti ki: egyrészt, hogy nem lehetséges elfogadott minta a regény számára, másrészt, hogy a regény eszköz

¹ Vö. Raymond Williams: *The English Novel (from Dickens to Lawrence)*. London, 1973. 119. l.

² David Daiches: *A regény és a modern világ* (Ford. Zombory Erzsébet). Európa, Bp. 1978. 5. l.

³ Uo. 9. l.

⁴ H. G. Wells: *Önéletrajz* (Ford. Pálóczi Horváth Györgyi). Bp. 1935. 305. l.

⁵ H. G. Wells: „*The Contemporary Novel*.” Idézi: L. Edel and Gordon N. Ray. – In: Henry James and H. G. Wells. London, 1958. 131–156. l.

és nem cél. Szerinte a regénynek az a feladata, hogy társadalmi közvetítő legyen, a megértést kell közvetítenie, az önvizsgálat eszközének, az erkölcsök, az életmód, a szokások bemutatásának, a törvények és intézmények, a társadalmi dogmák és elvek bírálatának kell lennie. Úgy gondolja, hogy a regényíró az összes művész közül a leghatékonyabb, mivel életmódot akar bemutatni, meg akarja azt vitatni, elemezni, magatartásformát akar javasolni. Éppen ezért, szerinte a regényírónak teljesen szabad kezét kell kapni a témaválasztásban és a téma feldolgozásában.

„Mi (regényírók) politikai, vallási és társadalmi kérdésekkel akarunk foglalkozni. Nem tudunk embereket bemutatni, ha nem kapunk szabad kezét. Mi értelme van elmondani emberek életének történetét, ha nem foglalkozhatunk szabadon, vallásos meggyőződéseikkel és olyan szervezetekkel, amelyek ellenőrzik őket? Mi értelme van úgy tenni, mintha az ember szerelemről írna és a férfiak és nők hűségéről, árulásairól és veszekedéseiről, ha az embernek rá sem szabad pillantania a különbségekre fizikai vérmérsékletükben, szervezetükben, ha nem szabad foglalkozni azokkal a mélységesen szenvedélyes szükségletekkel és kétségbeesésekkel, amelyekből az emberi élet legtöbb vihára támad? Mindezzel foglalkozni akarunk és ennek megakadályozására kevés a vidéki könyvtárosok haragja, néhány befolyásos londoni ember ellenségessége, egy lap támadása, egy másik lap mélységes hallgatása. Mi mindenről írni akarunk. Írni fogunk üzletről, pénzügyekről, politikáról, az élet minden vonatkozásáról, amíg csak ezer előítélet és tízezer buta gátlás el nem oszlik a világos állásfoglalás hideg szélviharában. Addig fogunk írni elpocsékoló alkalmakról és lappangó szükségletekről, amíg az emberek előtt ezer újfajta életre nem nyílik mód. Harcukban az elhelyezkedettekkel, a méltóságteljesekkel és a védekezőkkel a fiatalokhoz, a reménykedőkhöz, a kíváncsiakhoz fogunk folyamodni. És mielőtt végeztünk volna, az egész élet benne lesz a regény keretében.”⁶

Henry James nem ért egyet ezzel a felfogással, mint az a „*The Younger Generation*”-ben⁷ ki is fejti. Legfőbb fenntartással Arnold Bennettet és H. G. Wellset illeti. Szerinte ők a legfőbb képviselői a túlzásfolt alaktalan regénynek, amelyből hiányzik a fegyelem és gazdaságosság. Wellsben és Bennetben olyan írókat látott, akik azzal próbálták meg elkerülni a szentimentalizmust, hogy mindennapi dolgokkal telítődtek.

Miután elolvasta James véleményét, Wells megsértődik és visszavág a *Boonal*.⁸ Ezen a művén 1901 óta dolgozik, 1905-ben három fejezetet ír meg, és időről időre időre visszatér hozzá, de csak az I. világháború éveiben gondol arra, hogy be is fejezze. „A fiatalabb nemzedék” megjelenése után egy új fejezetet ír – „Of Art, Of Literature, Of Mr. Henry James”. Ebbe a fejezetbe mindent beleírt, ami hosszú éveken át bosszantotta, mulattatta és zavarta Jamesben. James választékos és bonyolult beszédmodorát parodizálja először. Szembeállítja saját irodalomról alkotott nézetét Jamesével, végül felvázolja a jamesi regény cselekményét. Ez szerinte olyan, mint egy kivilágított templom, de gyülekezet nélkül, ahol minden fény a fő oltárra összpontosul és az oltáron nagyon tiszteletteljesen oda helyezve egy halott macska, egy tojásbéja, vagy egy darab spárga található.⁹

⁶ Önéletrajz. 306. l.

⁷ H. James: „The Younger Generation.” – In: The Times Literary Supplement. 1914. Márc. 19. 133–134. l.; 1914. Ápr. 2. 137–158. l. Idézi: L. Edel, G. N. Ray: i. m., 178–215. l.

⁸ H. G. Wells: Boon. Idézi: L. Edel, G. N. Ray: i. m., 234–260. l.

⁹ Vö. i. m., 248. l.

Henry James a *Boon* elolvasása után mélységes sajnálkozását fejezi ki, mivel ennek a műnek a megjelenése véget kell, hogy vessen barátságuknak, és így adja meg a végső választ Wellsnek: „It is art that makes life, makes interest, makes importance [...]”¹⁰

Virginia Woolf egyrészt a „*Mr. Bennett and Mrs. Brown*”¹¹ másrészt a „*Modern Fiction*”¹² című esszéiben fejti ki nézeteit a Wells–Bennett–Galsworthy hármadról. A „*Modern Fiction*”-ban materialistának nevezi ezeket az írókat és meg is mondja, hogy mit ért ezen: „We mean by it that they write of unimportant things; that they spend immense skill and immense industry making the trivial and transitory appear the true and the enduring.”¹³

A másik esszében pedig kifejti, hogy ezen írók regényei a befejezetlenség és elégedetlenség érzését hagyják maguk mögött. Szerinte őket nem érdekelte a jellem, vagy a regény, hanem valami más, valami külső dolog. V. Woolf igen jó hasonlattal érzékelteti, mire gondol. Úgy véli, ha például Wells utazna együtt azzal a pici, valószínűleg műveletlen asszonnyal Richmond és Waterloo között, akit ő Mrs. Brownnak hív, minden bizonnyal az elemi iskolai oktatás nem kielégítő voltáról írna, és egy boldogabb, vidámabb, kalandozóbb, szebb világot vázolna fel, ahol az ilyen piszkos, füstös vasúti kocsik és öregasszonyok nem léteznek, ahol óvodák, könyvtárak, ebédlők, fogadószobák vannak, ahol minden állampolgár nagyszerű, tiszta, nyíltszívű, férfias, nemes és leginkább olyan, mint maga Wells. De senki sincs, aki olyan lenne, mint Mrs. Brown. Utópiában nincsenek Mrs. Brownok. Wells azon való igyekezetében, hogy olyannak ábrázolja, amilyennek lennie kellene, egy szót se veszteget az igazi Mrs. Brownra. Glasworthy a gyárakat figyelné, Bennett észrevenné Mrs. Brown is, de elsősorban a vasúti fülkét írná le, pedig Mrs. Brown ott ül a fülke sarkában, abban a fülkében, amely nem Richmondtól Waterloo-ig megy, hanem az angol irodalom egyik korszakából a másikba, mivel Mrs. Brown örök, és csak a felszín változik, a regényírók azok, akik ki-be szállnak, ott ül ő, és egy Edward-korabeli író se néz rá. Szerinte ők hárman hatásosan, kutató, elemző módon néztek ki az ablakon, de sohase Mrs. Brownra, sohase az életre, sohase az emberi természetre tekintettek.

Wellset a kritikusok általában a század másodrangú írói közt tartják számon, szeméret vetik, hogy túlzottan up-to-date. E. K. Brown¹⁴ szerint Wells műveinek olvasásához annyira szükség van az adott kor mindennapi életének ismeretére, hogy ma már szinte lehetetlen megérteni azokat. Szerinte Wells művei csak megjelenésük idejében hatottak, mert témái olyan hamar elévülnek, mint egy újságcikk. E. K. Brown azonban a *Joan és Péter (Joan and Peter)* című regény elemzéséből vonja le ezt a következtetést, ehhez a regényhez valóban szükség van a búr háború és még számos más tény ismeretére, de úgy vélem, ez nem a legigazságosabb eljárás, hiszen van Wellsnek ennél sokkal jobb regénye is.

Sok kritikus kifogásolja, hogy Wells túlságosan önéletrajzi író, saját életéből választotta a cselekményt és részleteket, inkább úgy, mint egy jó újságíró, nem pedig, mint egy regényíró, ragyogóan felvázolta a helyszínt, de nem tudta jellemekkel benépesíteni, ezek a jellemek csupán komikus karikatúrák voltak, bábok, vagy az ő projekciói.¹⁵

¹⁰ I. m., 267. l.

¹¹ V. Woolf: „Mr. Bennett and Mrs. Brown.” – In: *Collected Essay I*. London, 1971. 319–337.

¹² V. Woolf: „Modern Fiction.” – In: *Collected Essays, II*. London, 1966. 103–110. l.

¹³ I. m., 105. l.

¹⁴ E. K. Brown: *Two Formulas for Fiction. Henry James and H. G. Wells.* – In: *College English*, Oct. 1946. 7–17. l.

¹⁵ Vö. N. and J. Mackenzie: *The Time Traveller. The Life of H. G. Wells*. London, 1974. 280. l. – M. Belgium: H. G. Wells. London, 1955. 19. l.

Wells legtöbb regényében a cél nem „kizárólag a jellemzés és az alakok jellemükből folyó viselkedése”¹⁶ volt, hanem az ő saját nézeteinek bemutatása a világ megváltoztatásával kapcsolatban. Az 1911 után írt regényeire valóban a hosszú monológok és párbeszédok jellemzők, ezekben a regényekben nincsenek élő alakok, a hős általában az író eszméinek szócsöve.¹⁷ De itt ismét hangsúlyoznom kell, hogy az 1900–1911 között írott regényekre ez nem vonatkoztatható.

Azzal viszont egyet kell értenünk, ha objektívek akarunk maradni, hogy Wells legjobb regényeire is jellemző a szinte túlzott tényyszerűség, aprólékosság. Wells belemerült a múltjába, bízott abban a képességében, hogy élénk színekkel tud lefesteni különböző dolgokat, hogy jó elbeszélő és ezáltal el tudja homályosítani azt aényt, hogy képtelen élményeit és tapasztalatait azon a hőfokon felhasználni, amelyre szükség van ahhoz, hogy az életet művészetté alakíthassuk.¹⁸

Tono-Bungay

A *Tono-Bungay* 1909-ben jelent meg és ezzel a regénnyel Wells elérte regényírói pályafutásának csúcspontját. Összes korábbi regényei ide vezettek, a későbbiek pedig eltávolodtak ettől.¹⁹

Ebben a regényben Wells témái együttesen jelentkeznek – a kereskedőhősök menekülései Teddy üstököszerű felemelkedésében fogalmazódnak újra; a szerelem vagy karrier, az igazi társ, a boldogságkeresés problémája George történetében, a két történetet pedig mintegy keretbe foglalja a harmadik szereplő – Anglia.

A három főszereplőn kívül ebben a regényben a mellékalakok, Aunt Susy kivételével, nem különösebben jelentősek, Marion és Beatrice csak annyiban számítanak, hogy George életében szerepük van, de ugyanez mondható el Ewartról, George idealista barátjáról is, aki Chaffery, Chitterlow, Masterman családjába tartozik, szeret monologizálni.

Természetesen a *Tono-Bungay*ban is számos önéletrajzi elemet találunk: George maga Wells, a gyerekkor és Bladsover-Up Park; Wimblerhurst a midhursti gyógyszerész-inaskodást idézi; George szerelme, házassága Isabel és Wells szerencsétlen házasságának története.²⁰

Wells ebben a regényben korábbi regényeiből is „kölcsonöz” elemeket – londoni egyetemi hallgató Lewisham is, Ethel is bizonyos fokig Isabel portréja, bár Lewisham és Ethel kitartanak egymás mellett; George is magáénak mondhat egy jó barátot – Ewartot, csakúgy, mint Kipps; George is elmenekül Chathamből, nagybátyjától, a szennyes, piszkos, szellemileg, erkölcsileg lehúzó, megnyomorító környezetből, mint ahogy elmenekül Kipps is a számára szintén megnyomorító középosztályból; a bladesoveri házvezetőnő szegény fia számára is a tanulás a felemelkedés egyetlen útja, csakúgy mint Lewisham szá-

¹⁶ Önéletrajz. 307. l.

¹⁷ Vö. W. Warren Wagar: H. G. Wells and the World State. New Haven, 1961. 29. l.

¹⁸ Vö. N. and J. Mackenzie: i. m., 280. l. – The Speaker, 1900. jún. 16. 83–84. l. Idézi, Patrick Parrinder: The Critical Heritage. London, 1972.

¹⁹ Wells így ír Önéletrajzában: „Sohasem fogok olyan közel jutni a Regényhez, mint a Tono-Bungayban.” (1909) 310. l. Vö. Mackenzie: i. m. 243. l.

²⁰ Vö. L. Dickson: i. m., 155. l.

mára; George is keresi az igazi társat, de ahogy Wells egyetlen hősének, neki sem adatik meg az igazi boldogság, hiszen Betarice oldalán csupán bepillantást nyer az igazi, szenvedélyes szerelem világába.

A *Tono-Bungay* illusztrálja legtökéletesebben Wells regényről alkotott elveit, nézeteit.²¹ „Figyelmeztetem önöket, hogy ez a könyv bizonyos mértékben össze nem tartozó dolgok vegyülete lesz. [...] Elveim arra nézve, hogy milyen legyen egy regény, inkább tág körűek, mintsem szigorúak.”²²

George egyes szám első személyben mondja el a történetet. Az eseményekkel ő ismert meg bennünket, mindenkit és mindent az ő szemszögén keresztül látunk.

Edward történetét szinte kívülálló narrátorként kommentálja, a vele kapcsolatos eseményeket objektíven szemléli, bírálja.

Mégsem maradhat teljesen objektív, hiszen az, hogy tudományos kutatásokat folytathat, hogy kielégítheti a repülés iránti igen költséges szenvedélyét, Teddy pénzügyi ügyeskedéseinek köszönhető.

Teddy ugyanolyan kisember, mint Párkerekéi, Lewisham, Kipps, csak a körülmények szerencsés találkozása folytán lesz „nagy ember”. Ahogyan Kipps se tud alkalmazkodni megváltozott körülményeihez, nem tudja megtanulni az úri modort, Teddy is azt érzi, hogy hiába a pénz, a jómód, nincsenek a helyzet magaslatán, ami az etikettet illeti. Ez a kisember, aki egy kis patikában kezdte pályafutását, csodálatos, fényes pályát futott be, nem lordként, de még csak nem is gazdag emberként hal meg, hanem szerencsétlen, üldözött, tönkrement kisemberként. A kör itt is bezárult.

Ahogyan Teddyvel, a harmadik főszereplővel – Angliával is George ismert meg bennünket, Teddy és George története mintegy háttérül szolgál az angliai viszonyok bírálatahoz.

George a regény elején így szól: „Ki akarom fejezni – a saját éneket,” de rögtön hozzáteszi, „az én impresszióimat az életről a maga egészében, azokat az intenzíven átértelt gondolatokat, amelyek bennem az idők folyamán kialakultak azokról a törvényekről, tradíciókról, szokásokról és eszmékről, amelyeket együttvéve társadalomnak nevezünk”.²³ Úgy érzi, képes erre, mivel élete során sikerült megismernie az angol társadalmi szervezet majdnem teljes keresztmetszetét.

A tizenkilencedik században azt a fajta regényt, mely a fentieket tűzte ki céljául – „Condition of England” regénynek nevezték. Olyan regényeket illetnek ezzel a névvel, melyek az angol társadalom változásait akarták bemutatni, gazdasági, politikai, vallási, vagy filozófiai forradalom idején. Disareli *Coningsby* (1844) című munkája, Mrs. Gaskell *Mary Bartonja* (1848), Dickens *Nehéz időkjé* (*Hard Times*, 1854) ilyen művek.²⁴

George tehát be akarja mutatni Angliát, azt az Angliát, mely lehetővé teszi, segíti az olyan képtelen karriereket, mint Teddyé, azt az Angliát, melyet Bladesover ural.

De hát mi is ez a Bladesover valójában? Bladesover House egy tizennyolcadik századbeli kastély, ahol George anyja házvezetőnő, és ahol a kisfiú első benyomásait kapja a

²¹ Vö. Mackenzie: i. m., 243. l.

²² Tono-Bungay. 8–9. l. .

²³ I. m., 10. l.

²⁴ Szintén 1909-ben jelenik meg Charles Masterman *The Condition of England* című könyve, melyben elismeri, hogy sokat köszönhet a Tono-Bungaynak. Vö. Mackenzie: i. m., 243. l.

világról. Wells számára azonban Bladesover sokkal többet jelent ennél – Bladesover egész Angliának a szimbóluma.

„– A nagy ház, a templom, a falu és a munkások és szolgák a maguk különböző állásával és rangfokozatával úgy tűntek fel előttem, mondom, mintha egy zárt és teljes társadalmi rendszert képeznének. Körülöttünk voltak más falvak és nagy domíniumok, és egyik kastélyból a másikba jártak-keltek a Gentry társaság tagjai, az előkelő olimposziak, akiket mindenféle kapcsolat fűzött egymáshoz. A vidéki városok úgy látszottak, mintha csupán boltok gyűjteményei volnának, piacok, ahol a bérlők elvégezhetik vásárlásaikat és eladásait, központja annak a kevés oktatásnak, melyre a bérlőnek szükségük volt, és teljes mértékben a gentry-től függőknek tűntek fel, akárcsak a falu, ha talán nem is egészen oly közvetlenül. Úgy képzeltem, ez az egész világ rendje. Londont úgy képzeltem el, mint valami nagyobb fajta vidéki várost, ahol a vidéki nemesség városi házakat tart fenn, és ahol elvégzi nagyobb vásárlásait, minden finom nemes asszony legnagyobbikának, a királynőnek méltóságot sugárzó árnyékában. Úgy látszott, hogy ez része az isteni rendnek.”²⁵

De ha valóban csak ennyit jelentene Bladesover, akkor Wells George Eliot vagy Jane Austen világát idézné fel.²⁶ De ő nem áll itt meg, folytatja:

„Hogy mindez a szép látszat már belsőleg el volt korhadva, hogy erők voltak munkában, melyek könnyen lehet, hogy bármely pillanatban ócskavasra söprik ezt a részletesen kidolgozott társadalmi rendet, melyre nézve édesanyám oly gondnal igyekezett belém nevelni annak tudatát, hogy abban csak egy meghatározott szerény „hely” illet meg, annak sokkal később ébredtem első halvány sejtelmére [...]”²⁷

Wells tehát észreveszi egy korszak végét, egy olyan korszakét, amely „zárt és teljes”, amely felületes szemlélő számára olyan, mintha szolid és tökéletes lenne. De ez csak látszat, hiszen „olyan ez, mint egy kora őszi reggel, olyankor, amikor még szép az október. A változás keze ott nyugszik mindenben, érezhetetlenül, láthatatlanul: pihen egy ideig, mintegy félig habozva, mielőtt megfogná és végleg befejezné az egész dolgot. Jön egy fagy és a dolgok arculata meztelenné fog válni, kapcsolatok elpattannak, a türelemnek vége szakad, és a mesterségesen fenntartott látszatok szép lombozata izzó színeiben ott fog heverni a sárban.”²⁸

Természetesen Bladesoverben mindenkinek meg volt a maga helye, és minden egyes tagja ennek a mikro-társadalomnak tökéletesen tisztában is volt az őt megillető jogokkal és kötelességekkel – emlékezhetünk arra az epizódra, amikor egy valódi királyi herceg mindössze egy font arany borraivalót adott, annyit, amennyit egy egyszerű polgárember is adhatott volna; vagy Wells egyik legkomikusabb jelenetére – a cselédek teázásának leírása, amely a semmitmondó, üres, hiábavaló fecsegés ábrázolásának iskolapéldája.

George a Bladesover rendszer árnyéka alatt nőtt fel, szigorú keménylelkű édesanyjával, apa nélkül, akiről nem tud semmit. George ösztönös lázadó, kételkedik abban, hogy vajon a vikárius mindent tud-e istenről; sőt egy ízben egy nemesember gyerekeit megveri! Ennek a tettnek persze végzetes következményei vannak – hiszen aki tudja a helyét, az nem követ el ilyen vétséget. Georgenak búcsút kell vennie Bladesoverről és mindattól, amit az számára jelentett – a csodálatos parktól, a vadaskerttől, a könyvektől.

²⁵ Tono Bungay. 14. l.

²⁶ Vö. R. Williams: i. m., 125. l.

²⁷ Tono-Bungay. 14. l.

²⁸ I. m., 15. l.

Bladesoverből Chathambe kerül, egy unokabátyjához, ahol elborzad a szennyes, túlszűfolt, kiábrándító ipari környezettől. George úgy véli, hogy ez a sötét környezet antitézise Bladesovernek, hogy a lakosság feleslegét, akik nem voltak jó bérlők, összehűfolták olyan helyekre, melyek színükben és szagukban is a bladesoveri szemetesládákra emlékeztetnek. A „földbirtokosok országában” az iparnak így kell élnie, ilyen füstös, kényelmetlen, kormos környezetben. George a testileg, szellemileg egészségtelen környezetet nem tudja elviselni, visszaszökik anyjához Bladesoverbe. De a száműzetés végleges és visszavonhatatlan, így George édesanyjával elmegy Wimblehurstba, egy másik nagybácsihoz, Edward Ponderevóhoz, a történet főhőiséhez.

Teddy jellemével, cselekedeteivel, szokásaival, ötleteivel George elbeszéléséből ismerkedünk meg. Teddy tipikus wellsi hős, a kisember, a boltos, talán csak annyiban különbözik társaitól, hogy sokkal több energiával rendelkezik, alkotó energiával – igaz ugyan, hogy első és legnagyobb találmánya, melynek fantasztikus karrierjét köszönheti – a Tono Bungay – teljesen értéktelen kuruzslószer. A hangsúly az értéktelen jelzőn van. Hiszen Wells szerint az a társadalom, amely megengedi, hogy ilyen szereket gyártsanak, reklámozzanak, eladjanak; az embert, aki ezt a szert eladja, becsülik, mind anyagi, mind erkölcsi téren, maga is értéktelen, korhad, pusztulóban van.

Az egész regény uralkodó gondolata az értéktelenség, a pusztulás.²⁹ Chatham és a londoni külvárosok piszkossága, tervszerűtlensége, az ott lakó emberek szinte értelmetlennek látszó, nyomorúságos élete; maga a Tono-Bungay; a quap, amely mindent és mindenkit elpusztít maga körül; Beatrice, Marion, Aunt Susy elpazarolt, értelmetlen, gyermektelen élete; a torpedóromboló, melyet George gyárt, mind a társadalomban jelentkező elkorcsosulási folyamat kifejezője, azé a társadalomé, melyre a „daganatszerű növekedési folyamat jellemző. Ez a „daganatszerű növekedés” a legtökéletesebb metafora, amelyet az angliai viszonyok jellemzésére használni lehet, hiszen a daganat magába foglalja a növekedést, változást, mozgást, és ugyanakkor a pusztulást, halált is.

George wimblehursti évei tanulással telnek el, eseménytelen, csendes munkásévek. Nagybátyja tönkremenetele következtében George is elhagyja ezt a helyet és Londonba megy, hogy egyetemi tanulmányokat folytasson. A fiatal egyetemi hallgató felfedezi a várost és megint csak Bladesover az, amivel Londont magyarázza. Chatham Bladesover antitézisének tekinthető, London a szintézis. Hiszen Londonban sok minden Bladesovernek felel meg – „Első londoni napjaim idején még meg lehetett találni Regent Streetben és Bond Streetben azokat a boltokat, melyek egyenesen a Bladesover-típusú vevőkör kiszolgálására voltak megalkotva – az amerikai vevő profanizáló keze akkor még csak igen enyhén érintette őket – ugyanúgy a Piccadillyn is. Megtaláltam a vidéki falu, vagy a vidéki kisváros orvosának házát végig az egész Harley Streeten, a londoni orvosok utcáján, megsokasodva, de nem lényegesen megváltozva és a családi ügyvédét (százával) távolabb kelet felé, egy régebbi nemesember-nemzedék elhagyott házaiban. Lent pedig, Westminsterben, Palladio stílusának megfelelő homlokzatok mögött, az államhivatalok épületei hatalmas méretű, a bladesoveri kastély termeire emlékeztető szobákat tartalmaztak és a St. James-parkra néztek.”³⁰

²⁹ Vö. P. Parrinder: i. m., 74. l.; David Lodge: *Language of Fiction*. London, 1966. 214–242. l.; Ingvald Rakmen: *H. G. Wells and his Critics*. London, 1962.; *Daily Telegraph*, 1909. febr. 10. 147–150. l. lédzi P. Parrinder: i. m.

³⁰ Tono-Bungay. 122. l.

Bizonyos fokig tehát a „dolgoz formája még mindig Bladesover” de a „változás keze” már itt is érezhető, a Bladesover modellt új, hatalmas erők, „vak erői benyomuló hadaknak és növekedésnek” fenyegetik:

„A vasúti pályaudvarokat London északi részén ugyanolyan módon távoltartották, mint ahogy Eastry távoltartotta a vasúti állomást Wimblerhurst városától; a vasúti vonalak megállnak az úri birtokok legkülső pereménél, de délről, a Délkeleti Vasút betaszította azt a nagy buta rozsdás fejt, amelyet Charing Cross pályaudvarnak neveznek, – azt a nagy fejt, mely 1905-ben összeroppant és lezuhant, betaszította valósággal a folyó innenső partjáiig, Sommerset House – a király palotája és Whitehall – a legfőbb kormány-hivataloké – közé. Délen nem voltak védelmül szolgáló úri domíniumok. Egyenesen szemközt Westminsterrel gyárkémények füstölögnek, mint akiknek nincs erre engedélyük, de azzal nem törődnek, és London egész ipari városrésze, amely Temple Bar-tól keletre fekszik és az egész londoni kikötő óriási és szennyes mérhetetlensége azt a benyomást teszi rám, mint valami, ami aránytalanul nagy, ami betegesen túlnőtt a maga méretén, terv és szándék nélkül, és ami sötétben és fenyegetően mered a West End tiszta, nyugodt társadalmi biztonság-érzése felé. És Londonnak ettől a központi magvától délre, délkeletre, délnyugatra, a távoli nyugaton, északnyugatra, mindenfelé az északi dombok körül hasonló aránytalan kinövésűek vannak, végtelen hosszú utcák egyéniségnélküli házakból, egyéniségnélküli iparvállalatokból, szegényes családokból, másodrendű boltokból, – megmagyarázhatatlan emberek tömege, akik egy valamikor divatos frázis szerint nem 'léteznek'. Mindezek a vonások bennem gyakran felkeltették, sőt mind a mai napig felkeltik egy daganatszerű növekedési folyamat túltengő anyagának hasonlatát, amely folyamat valóban szétfeszíti a test eredeti formáját és olyan tömegeket tol ki magától, mint az előkelőség nélkül való, de kényelmes Croydon, és mint a tragikusan elszegényedett West Ham.”³¹

A változás tehát megkezdődött, de ez a fajta változás nem sok jóval kecsegtet. Pusztulást hozó változás ez, annak ellenére, hogy sokan talán tudatában sincsenek ennek. „Ma is sok ember van Angliában, aki még ma sem ébredt erre a sejtelemlre. Vannak idők, amikor erősen kétlem, vajon egy csekély kisebbségtől eltekintve, egyáltalán ráeszméltek-e már az emberek Angliában, hogy már ma is milyen nagy mértékben a múlté lett ez a látószög még főnnálló rendszer.”³²

Mi hát a kivezető út ebből a korhadtt, pusztuló rendszerből? Van-e egyáltalán kiút? Wells úgy látja, nincs, hiszen Bladesover földbirtokos urai ugyanúgy pusztulóban vannak, mint birtokaik, az új pénzarisztokrácia pedig, amelynek tagjai elfoglalták a régi kastélyokat, szintén nem hozott jelentős változást az ország életében. George, mikor egy alkalommal visszamegy Bladesoverbe, amely akkor már a Lichtenstein család tulajdona, elismeri ugyan, hogy mindaz, ami Angliában konzervatív, az Bladesoverből ered, de most, a változások fényében bizonyos erényeket is tulajdonít Bladesovernek. Ott volt például a nagy park, melyben „az úri nevelésnek bizonyos elemei voltak [...]”. „Sok misztérium volt ebben a parkban, mely anyagot szolgáltatott a fantáziának.”³³ És ott voltak a könyvek, melyek első szellemi táplálékul szolgáltak a kis Georgenak, igaz, az öreg Lady Drew soha nem olvasta ezeket a műveket. Wells szándékosan ugyanazt a szobát mutatja be, ahol a kis George olvasott, de mennyire más ez most Lichtensteinéknél!

³¹ I. m., 123–124. l.

³² Uo., 14. l.

³³ Uo., 27. l.

A leírás még több soron keresztül folytatódik, a családról, egyéniségükről nem tudunk meg semmit, George berendezésük leírása után általánosságban beszél erről az új pénzarisztokráciáról.

„Ezekben a Lichtensteinekben és a fajtájukban nem mutatkozik semmi ígérete annak, hogy ezek új vitalitást fognak hozni a birodalomba. Nem hiszek az intelligenciájukban, vagy a hatalmukban, semmi új nincs bennük, semmi alkotó, vagy megfiatalító erő, semmi más, mint egy fékevesztett szerzési ösztön; és az ő és fajtájuk uralma nem egyéb, mint fázis Anglia nagy szociális organizmusának széles lassú pusztulásában. Ők nem tudták volna megcsinálni Bladesover, ők nem tudnak újat alkotni helyébe; ők csak éppen véletlenül kivirágzanak rajta, mint az olyan növény, amely rothadó tárgyakon tenyészik.”³⁴

Bladesover ilyanformán nemcsak a régi rend pusztulásának, hanem a helyébe lépő új életképtelenségének is szimbóluma. George elég hamar ráébred arra, hogy Bladesover „nem minden tekintetben az, aminek látszik”, mégis, Bladesover jelentősége az egész regény folyamán nem csökken, hiszen George szerint ez a kulcsa annak, hogy az angol társadalom szerkezetét megérthessük.

Edward Ponderevo felemelkedése és bukása is erre a Bladesoverről uralt Angliára jellemző. Hiszen szinte képtelenségnek tűnik, hogy valaki, aki egy szobában ül, terveket sző, különféle reklámötletei vannak, lényegében nem alkot semmit, körülbelül harmincmillió fonttal rendelkezék. Wells tulajdonképpen nem Teddyt ítéli el, hanem a társadalmat, amely ezt lehetővé teszi. George objektív képet ad nagybátyjáról, vállalkozásainak értéktelenségéről, hiábavalóságáról: hiszen George szerint Teddy nem alkotott semmit, nem talált fel semmit, nem segített megtakarítani semmit. De a saját szerepét is ilyen objektivitással, sőt megvetéssel nézi: „Nem állíthatom, hogy a nagy vállalatok közül, amelyeket megszerveztünk, csak egyetlen is bármi igaz értékkel gyarapította volna az emberi életét. Több közülük épp úgy, mint a Tono-Bungay, bármilyen becsületes mértékkel mérve, nyilvánvaló csalás volt, hirdetésekbe burkolt semmit adtak pénzért.”³⁵

A regényben Teddy felemelkedésének minden egyes fázisát környezetének megváltozása jelzi. Természetesen az új otthonokat is George mutatja be, és az ő kissé ironikus kommentálása jelzi Teddy karrierjének abszurditását.³⁶ Amikor megismerkedünk Teddyyel, a wimblehursti lakás és berendezése pontosan tükrözi anyagi helyzetét. Kicsi, de kényelmes ház, két embernek megfelelő. A csőd után Londonba kerülnek, ahol egy kis ház első emelete az övék, szűk, kényelmetlen lakás, de barátságosnak tűnik. A Tono-Bungay sikere után a Gower Streetre költöznek. George első látogatása után úgy véli, hogy „a szoba bútorzata majdnem nagyúri benyomást tett rám. A karosszékeket és a pamlagot csipke fődte, ami halkán és távolian a bladesoveri kastélyra emlékeztetett.”³⁷ De Teddy nem elégszik meg ezzel, hamarosan egy új lakásba költöznek. Teddy ott sem talál nyugtot, Beckenhamben villát vesz, „volt hozzá télikert, és üvegház, tenispálya, meglehetősen nagy veteményeskert és egy kis, régen használaton kívül álló kocsisín”.³⁸ De alighogy Susan kezd beleilleszkedni a társaságba, Teddy Chilhurstbe költözteti. „A chilhursti kastélynak már

³⁴ Uo., 81–82. l.

³⁵ Uo., 282. l.

³⁶ Vö. D. Lodge: i. m., 229. l.

³⁸ Tono-Bungay. 183. l.

³⁸ I. m., 301. l.

parkja volt, nem egyszerű kertje, és volt benne kertészlak és kis portásház a kapu mellett.³⁹ Az, hogy Teddy a vagyonát arra használja, hogy környezetét szebbé, kényelmesebbé tegye, teljesen érthető és természetes. Azonban ez az állandó, tervszerűtlen költözködés, melyet nem a tökéletesebbre, jobbra, szebbre való törekvés jellemez, hanem az a vágy, hogy túlszárnyalja Bladesovert, nevetséges. Teddy nem nyugszik addig, míg saját Bladesovert nem szerez – megveszi a Lady Grove kastélyt, amely valóban szép, méltóság-teljes, előkelő, csendes hely. George szerint tulajdonosnak talán egy szakállas tudóst, vagy egy szép, ősz úrasszonyt lehetne elképzelni, de semmiképpen az ő kis kövér nagybátyját. De Teddy nem érzi jól magát a kastélyban, túl sötétnek, réginek tartja, az ősök képei is zavarják, így elhatározza, hogy egy modern házat épít, egy „huszadik századbeli” házat. Szinte természetes, hogy Edward belekezd egy ilyen nagyszabású építkezésbe. Ő új ember, pénzember, nem felelhet meg neki a régimódi, méltóság-teljes kastély. „Ez nem felel meg nekem [...]. Ez az egész múltban élés.”⁴⁰

A Crest Hill-i építkezés Ponderevo pályájának csúcspontját jelzi, ugyanakkor tökéletes kivonata Teddy szinte pöffeszkedő gazdagságának, felelőtlenségének, nagyzási hóbortjának.

„Nagybátyám úgy áll emlékezetemben, mint jelképe a mai kornak, ő a szerencse és a reklám embere, a világ ezidőszerint egyik ura.

Alattunk sok száz méter palló, árok, földtúrások, földhányások, nagy kerti kövekből. Körülöttünk minden oldalon emelkednek ennek az értelemnélküli, semmitmondó palotának falai. Volt idő, hogy ezen az épületen – megzavarva az egész vidék gazdasági egyensúlyát – több mint háromezer munkás dolgozott.

Emeleti hálósobája közvetlen közelében kilenc méter hosszúságú és ugyanolyan szélességű uszodát rendezett be magának, és mindennek tetetőzésként elkezdett építeni egy hatalmas kőfalat, hogy azzal kerítse körül egész birtokát, és elzárja közönséges emberek léptei elől. Három méter széles fal volt, felső része üvegből való és ha befejezésig jutott volna úgy, ahogy tervezte, összes hossza közel tizenhét és fél kilométer lett volna. A fal egy részét a végén olyan becstelen módon építették, hogy egy éven belül össze roskadt, de néhány kilométer hosszúságú darabja ma is áll. Valahányszor eszembe jut, arra a pénzét féltő sok száz kistőkésre gondolok, akik az ő „csillagát” követték, és akiknek reményei és élete, feleségük biztonsága és gyermekeik kilátásai mind menthetetlenül bele vannak vegyítve abba a porladozó habarcsba [...].”⁴¹

Ponderevo ezen tevékenysége már nem komikus, ellenkezőleg, őriült, természetellenes jellege van – ahogy George mondja – „a természet békéje ellen intézett [...] vak, előrelátás nélküli támadás.”

A természet békéje ellen nem lehet büntetlenül támadást intézni – a fal összeomlik, és az előrevelítói a gazdasági összeomlást is. A falakat becstelen módon építették, de hát Ponderevo is becstelen módon jutott a vagyonához.

Ponderevo tündöklése és bukása nem egyedi jelenség, teljesen tipikus ebben a társadalomban, hiszen „különös, hogy ezek közül a modern pénzemberek közül, akiknek vállalkozásai szerencsére és szemfényvesztésre voltak felépítve, hányan vetettek véget karri-

³⁹ Uo., 303. l.

⁴⁰ Uo., 348. l.

⁴¹ Uo., 351–353. l.

erjüknek, olyan módon, hogy építkeztek. Nagybátyám nem volt az egyetlen. Előbb, vagy utóbb, úgy látszik, valamennyien azzal akarják kipróbálni gazdagságuk valóságos voltát, hogy a folyékony pénzt téglá és habarcs szilárd alakjába akarják átönteni. A holdfényt azonban nem lehet összekapcsolni a heti bérlistával, a bizalomból és képzelődésből, alakult építmény inog – és összeomlik [...]”⁴²

Crest Hill összeomlása maga után vonta a gazdasági összeomlást is, ez pedig Edward Ponderevo halálát okozza. Ponderevo Geordgedzal együtt elmenekül Angliából, de ez a menekülés nem a megnyugvást jelenti számára, hanem a halált. Ponderevo egyre magasabbra emelkedését a mindinkább szebb, tágasabb, gazdagabb otthonok illusztrálták. A szegény kis wimblehursti patikus, aki olyan csodálatos pályát futott be, halálos ágyán, önkívületben egy, még a Crest Hill-i palotánál is nagyobb, csodálatos épületről beszél: „Mi ez a nagy palota, ezek a felhőkoronázta tornyok, ezek az égbe emelkedő oszlopok? ... Iliion. Fel-felmutat az égbe. ... Az Iliion palota, kereskedő fedelmeink egyikének székhelye. ... Terasz terasz fölött. Felnéz az égbe. ... Királyságok, melyeket Caesar sohasem ismert ... Nagy költő, Gyuri, Zzzz.

– Nagyság ... milliók ... egyetemek ... ő áll ott a teraszon – a felső teraszon – kormányozza – kormányozza – a földgömb mellett – kormányozza a kereskedelmet [...]”⁴³

Edward szimbolikus figura, ennek a társadalmi rendnek a terméke, és az ő bukása bizonyítja ennek a rendnek életképtelenségét, tarthatatlanságát. Edward Ponderevo pályájának kísérője, vállalkozásaiban segítője, tevékenységének, cselekedeteinek bírálója – unokaöccse, George.

George élete, szerelme, házassága, tudományos ambíciói külön regény témája lehetne, de a regény ezen vonala is szervesen kapcsolódik az angliai viszonyok bírálatához.

Edward a wellsi kisember, George a másik fajta tipikus wellsi hős, Remington, Trafford, Stratton családjába tartozik. George „displaced” személy abban a társadalomban, ahol mindenkinek megvan a helye, ő úgy érzi, hogy számára „nem tartottak fenn helyet”. A bladesoveri házvezetőnő szegény fia számára a tanulás a felemelkedés egyetlen útja, ezért is olyan boldog, mikor nagybátyjához kerül és latinul tanulhat! Wimblehurstben szorgalmasan végzi munkáját, aztán Londonba kerül, ahol egyetemi hallgató lesz, és ahogyan Lewisham elhanyagolja tanulmányait a szerelem miatt, ez történik vele is. Szerelmes lesz, de a szerelem nem hoz boldogságot, beteljesülést. Marion Ramboat szerencsétlenül teszi George-ot, sem szellemi, sem szexuális téren nem partnere. George abbahagyja tanulmányait és nagybátyja üzletébe társul évi háromszáz font fizetésért, hiszen a lány csak úgy egyezik bele a házasságba, ha George-nak pénze van. George annak ellenére, hogy teljesen világosan látja a Tono-Bungay értéktelenségét, azt, hogy ezt a szert eladni tisztességtelen eljárás, mégis megteszi a döntő lépést, társul Edwardhoz, a lány miatt. A szerelem szenvedélye legyőzte a tudomány iránti nemes szenvedélyt. Pedig az első perctől kezdve látható, hogy Marion nem Georgehoz való partner. George az első, véletlen találkozás után keresi az alkalmat, hogy újra láthassa a lányt, találkozzanak, hol szándékosan, hol véletlenül, beszélgetnek semmitmondó, banális dolgokról és, noha George érzi, sőt tudja, hogy „szellemileg nem találta meg az érintkezési pontot vele”,⁴⁴ mégse hagyja el,

⁴² Uo., 353. l.

⁴³ Uo., 471–472. l.

⁴⁴ Uo., 149. l.

mert érzi, hogy a lány „öntudatlan őre valaminek, ami legmélyebb ösztöneit fogta meg, hogy egy lehetőség reményének volt megtestesülése”.⁴⁵

Aztán George megismeri a lány környezetét és ez sem tántorítja el szándékától – feleségül veszi Mariont. Pedig ez a környezet is azt sugallja, hogy ők ketten nem egymáshoz valók, hogy George nem lesz boldog Marion mellett. A környezet ebben az esetben is pontosan tükrözi a lány egyéniségét, gondolkodásmódját.

„Apja, anyja és nagynénje szerencsétlen, kellemetlen emberek benyomását tették rám. Otthona Walham Greenben pedig arról volt nevezetes, hogy fekete és borostyánkőszínű szőttes szőnyegek, ablakfüggönyök és asztalkendők voltak benne és igen régi, minden jelentőség nélküli könyvek, főleg olyanok, melyek tábláján kopott aranyozás volt látható. Az ablakokat a tolakodó járókelők pillantásaitól olcsó csipkefüggönyök és bizonytalan egyensúlyú nyolcszögű asztalkára helyezett ’művészi növénycserép’ védtek. A szobát Marion több berámázott rajza díszítette, melyeket a képzőművészeti iskolában készített és amelyeken hivatalos, South Kensington-intézeti osztályzatok jelei voltak láthatók, és volt egy aranyozott fekete zongora és a tetején egy egyházi énekeskönyv. A kandallók fölött redőzött függönyök voltak, és abban az ebédlőben, ahol megeztünk, a pohárszék fölött volt apjának arcképe, alávalóan élethű kép, amelynek ezek lenni szoktak.”⁴⁶

Mennyire más ez a környezet, mint Ewart asszonyvárosa! Ewart, George egyetlen igaz barátja, a bohém, idealista, forradalomlelkű szobrász, elképzeli egy asszonyvárost, ahol csak nők laknak, ahol a szépség, szeretet, igazság és boldogság uralkodik, ahol megszűnik a férfiak vetélkedése a nőkért, a nők vetélkedése a férfiakért, ahol nincs szexuális probléma, nincs féltékenység, harag.

„– Mintha látnék – mintha látnék – valami asszonyváros-félét, Ponderevo. Igen ... Épített fallal bekerítve – jó kőműves munka – városfallal, amely olyan magas, mint Róma falai, egy nagy kertet. Néhány tucat négyszögmezőföldnyi kert – fák – források – lugasok – tavak. Rétek, amelyeken a nők játszanak, avenue-k, ahol tereferélnek, csónakok...

És ebben a nők kertvárosában lesznek gyönyörű helyek zene részére, helyek szép ruhák részére, helyek szép munka részére. Mindenre, amire egy nőnek szüksége lehet. Gyermekszobák. Kisdedóvók. Iskolák. És soha férfi nem jön oda, – kivéve, ha valami durva munkát kell végezni. A férfiak olyan világban élnek, ahol lehet vadászni és mérnökösködni, feltalálni és bányászni, nagyokat inni és a művészetet gyakorolni és táncolni...”⁴⁷ – van tehát egyéni boldogság, de csak utópiában.

George feleségül veszi Mariont, és az esküvői szertartás már nemcsak George és Marion magánügye, hanem a Bladesover uralta Anglia állapotának bemutatása egy bizonyos aspektusból. Az esküvői szertartás azonban nemcsak abból a szempontból érdekes, hogy itt is Bladesovert próbálják utánozni. Wells ebben a részben az elidegenedett embert mutatja be, az embert, aki egyedül van a városban, aki senkit nem ismer, aki iránt mindenki közömbös. Itt kell megemlítenünk, hogy a XIX. század második felében a legtöbb angol élmény városi volt, a regények legnagyobb része mégis a vidékről szólt. Dickens után az angol regény George Eliot és Hardy kisvárosi és vidéki élményeken alapuló műveivel fejlődik tovább. Dickens közvetlen követői Gissing és Wells. Wellsnek alapvető élménye

⁴⁵ Uo., 148. l.

⁴⁶ Uo., 149–150. l.

⁴⁷ Uo., 225–226. l.

a város, a maga ellentmondásaival, nem véletlen tehát, hogy London szinte minden regényében szerepel.⁴⁸

George házassága nem sikerült, elidegenednek egymástól, aztán el is válnak. George a tudományos kutatásban, a tudományos munkában keres kielégülést. Nagybátyja üzletében nem vesz már olyan intenzíven részt, de az, hogy nem kell anyagi gondokkal küszködnie, nagybátyjának köszönhető. George szerint „a tudományos igazság a legelrejtőzőbb szerető”, de van a regényben még egy „elrejtőző” szerető – Beatrice Normandy, George gyerekkori játszótársa Bladesoverben, aki George válása után bukkan fel újra a férfi életében, és kettőjük különös kapcsolata csak megerősíti George-ban azt az érzést, hogy részére „nem tartottak fenn helyet”, hogy ő kiközösített ember.⁴⁹

George, noha házassága, válása, aztán pedig tudományos tevékenysége közepette egyre jobban eltávolodik Edwardtól, egyre kevésbé lát bele Teddy bizonytalan anyagi helyzetébe, mégis, ha kell, ismét segít rajta. Mikor megtudja, hogy Teddy a csőd szélén áll, elhatározza, hogy elmegy és illegálisan megszerzi a „quap”-ot. Több kritikus szerint ez az epizód nem kapcsolódik szervesen a regényhez, de ha a mű alap gondolatát vesszük figyelembe, ami a pusztulás, pazarlás, akkor ez az epizód pontosan beleillik az egész regény koncepciójába.⁵⁰ Wells az angliai viszonyokról írva, világosan látja a változás szükségességét, de szerinte ez a változás nem gyümölcsöző, eredményes, hanem pusztulást von maga után. A quap-nak is az lenne a rendeltetése, hogy változást, segítséget nyújtson, de a változás, amit nyújt – maga a pusztulás, a halál.

George először Gordon-Nasmytől hall erről a különös anyagról, aki Nyugat-Afrika partjain fedezte fel – és az ő elbeszéléséből azonnal megtudja azt is, hogy ez az anyag pusztulást és halált terjeszt. – „Ott fekszik az anyag két halomban, egyik kicsi, a másik nagy, körülötte pedig a világ mérföldekre el van pusztítva, el van égetve, halott.”⁵¹

És George mégis megpróbálja elhozni ezt a radioaktivitású anyagot, hogy segítsen Teddyn. George expedícióját kezdettől fogva balszerencse kíséri – a hajó, amelyen utaznak, rozoga alkotmány, a legénység és a kapitány is szedett-vedett emberck, mikor megérkeznek és kezdik berakodni az anyagot, a legénység kezén sebesedések keletkeznek. A quap azonban nemcsak fizikai romlást okoz, pszichésen is nagy hatással van az emberekre, mindenki mogorva, rosszkedvű, ideges, ingerlékeny, türelmetlen. George pedig elkövet egy teljesen értelmetlen, céltalan gyilkosságot – megöl egy bennszülöttet. Hazafelé üldözik őket, sikerül megszökniük, de minden hiába, a quap elrohasztja a hajó testét, és az, a kincset érő anyaggal együtt elsüllyed. Az utolsó, kétségbeesett kísérlet Ponderevo vagyónának megmentésére – nem sikerül.

George-tól egy torpedóromboló fedélzetén búcsúzhatunk, ennek a torpedórombolónak is szimbolikus jelentősége van. Hiszen George a tudományban talált célt, szerinte a tudományos igazság „a valóság, az egyetlen valóság, melyet a lét eme furcsa rendetlenségében megtaláltam”.⁵²

⁴⁸ Vö. R. Williams: i. m., 15. l.

⁴⁹ Vö. P. Parrinder: i. m., 76. l.

⁵⁰ Vö. W. Allen: i. m., 317. l.; Hubert Bland, Daily Chronicle 1909. febr. 9. 146–147. Iézdí P. Parrinder: i. m.

⁵¹ Tono-Bungay. 288. l.

⁵² I. m., 359. l.

Noha a torpedóromboló valóban tudományos jelentőségű találmány, Wells semmi kétséget nem hagy afelől, hogy egy olyan társadalomban, ahol minden pusztulásnak és halálunk van kitéve, a tudomány eredményei is kételtűek. A torpedóromboló neve X2, emlékeztet a quapban található, egyelőre még nem ismert anyagnak a nevére, ami Xk.

Mark Schorer szerint ez a befejezés „leleplezi Wells, a gondolkodó korlátait”.⁵³ De, úgy vélem, nincs igaza Schorernek. A torpedóromboló, fedélzetén Geordedzsál, kettős kiúttalanságot szimbolizál – a társadalomét és az egyénét.

⁵³ Mark Schorer: A technika mint felfedezés. 15. l. – In: Regény és Tapasztalat. Bp., Európa 1978. (Ford. Török András.)

A hermetikus hagyomány a XVIII. században

PÁL JÓZSEF

Az itt ahisztórikusan hermetikának nevezett eszmetörténeti irányzat, vagy inkább az emberi értelem bizonyos képességeivel szembeni intellektuális viselkedési mód általános jellemzői nagyjából a következők:

1. A létnek és a tudatnak egy olyan általános, élő és ható transzcendens értelemhez való közvetlen kapcsolása, amelynek földi perspektívában való felfogása független az érzékszervek benyomásaira építő racionalizmustól, s ugyanakkor nem azonos a konfesszionális vallások, vagy a skolasztika [Aquinói Szent Tamás] racionalizmuson túli hit fogalmával.

2. Az individuum személyes adottságai teszik lehetővé az általános tudathoz való kapcsolódást. Csak kivételes képességű emberek számára tárulkoznak fel a teremtés, az isteni mű titkai; ezek a „kiválasztottak” valamilyen – formális vagy informális – közösségbe tömörülnek.

3. A hit, gyakran a Krisztus-hit fontosságának hangsúlyozása mellett általában szembefordulnak a konfesszionális vallásokkal, így a Szentszékkel is, egy másfajta Sapientia Sacrat hirtetve.

4. Megőriz bizonyos empirikus, [pszeudo] természettudományos elemeket [alkímia], azonban kutatásai során általában „kilép” az anyagból, s számít a transzcendencia „beavatkozására”.

5. A kereszténységhez hasonlóan erős szociális érdeklődés a sajátja, a társadalom megváltoztatását, a jobb jövőt, az eljövendő aranykort az inspirált elit vagy szekta működésétől, tagjainak hatalomra jutásától várja [szabadkőművesség]. Az erkölcsi és/vagy politikai hatalom a beavatás mértékétől, grádusaitól függ. Ez minimálisan három részből áll: tanuló – társ – mester.

Eszmetörténeti szempontból hagyományai a [peszudo] egyiptomi bölcsesetre, a perzsa, a zsidó és a keresztény misztikára, az apokrifekre, illetve eretnek tendenciákra nyúlnak vissza. Ami a pozitív történeti előzményeket illeti, általában a római egyház által üldözött középkori rendhez, a templomosokhoz kötődik. E vonatkozásban az igazi kataklizma 1314-ben volt, amikor kivégezték Jacques de Molay-t, a templomos nagymestert [Grand Maître]. A keresztény zarándokok védelmére és a Szent Sír felszabadítására 1118–1119-ben szervezett rend reguláját a korszak egyik legnagyobb egyházi tekintélye, Szent Bernát fogadhatja el valamivel később [Laus novae militiae]. De mivel a rend pénzügyi és más, máig tisztázatlan okokból összeütközésbe került a XIV. század legelején Szép Fülöp francia királlyal és a pápával, illegalitásba kényszerült. A templomos eszmeiség azóta klandesztinitásban élő, időnként feltűnő irányzat. Az 1763-ban rögzített szigetországi rítus, a Heredom of Kilwinning szerzői például azt állítják, hogy egykori protektoruk I. Róbert volt, aki 1314-ben lehetővé tette Skócia elszakadását Angliától, s aki templomosokat bűjtatott.

A középkor óta élő hagyomány Krisztus kétféle tanításának két tanítványhoz, két templomhoz való kötése. Mindaz, amit a Mester revelált, tehát az exoterikus, népszerű is-

meretek területére tartozik, azt Péterre és egyházára, a római Szentszékre bízta. A kedves tanítvány azonban egy nehezen azonosítható János volt, aki az utolsó vacsorán Krisztus mellett ült [János, 13.23], s aki a tanítványok közül elsőként, Péter előtt, érkezett a sírhoz [János, 20. 1–10], s ő az, akit az ikonográfiai hagyomány Máriával és Mária Magdolnával a keresztre feszített Krisztus alatt ábrázol. Krisztus a titkos, ezoterikus ismereteket a világ sorsáról és az eljövendő időkről Jánosra bízta. János [vö. még Johannita rend] hagyománya egyaránt kap konkrét jelentést, János egyházának, templomának felépítése a péteri [= római kúria] mellett és gyakran ellen [több interpretáció szerint a szabadkőművesség tulajdonképpen eszmeiségében és szimbolizmusában a jánosi, jeruzsálemi templom építése], illetve kozmikus dimenziót: a két János-ünnep [Janus bifrons] a téli és a nyári napforduló egyfajta szolszticiális tengely, amely körül a világ forog, s ami a tavaszi és őszi equinoziálissal kiadja a keresztet. Mindenesetre a részben a Heredom of Kilwinningre alapuló, s a XVIII. század legvégére rögzülő skót szabadkőműves rítus első három grádusa megőrzi a lovagi rend szoláris szimbolizmusát, s patronális ünnepeik is egybeesnek. „Massoneria e Cavalleria hanno lo stesso scopo ideale: per l’una la ricerca della «Parola Perduta», per l’altra la ricerca del «Graal», simboli equivalenti che corrispondono a quel segreto che se scoperto potrebbe assicurare pace e benessere all’Umanità.”¹

Az 1770 körüli időkben a templomos gondolat konkrét megvalósítására különféle csoportok, szekták szerveződtek Skóciától egészen Szentpétervárig. Ezek a csoportok különbözőségeik ellenére mutatnak bizonyos egységes szándékokat. Ilyen leginkább a fizikai és a szellemi-intellektuális világ valamiféle végső egységének a keresése, ami megvalósult például a pithagoreus világharmónia eszmében, a geometria, az asztrológia és a zene mélyen fekvő közös törvényeinek vagy inkább törvényének kutatásában. A jövő boldogság elérésére a korszakban olyan fontos építészeti [kőművesség] szimbolizmus szerint egyfajta végső, közös *modul* fellelése és alkalmazása szükséges (az egyiptomi ihletésű tendenciák, pl. Cagliostro ezt a piramisok [Kheopsz] építészeti programjában kereste). A verbális filozófia hagyományhoz közel állók [Martinez Pasqualis, Claude Saint-Martin] számára minden filozófia *kulcsa*, *clavisa*, a *pietra filosofale* vagy bölcsek köve az abszolút érték. A természettudományos, tereputikus terület művelője olyan vegyületet, *panaceat* akar előállítani, amely minden betegséget gyógyít [Jean-Baptiste és Pierre Willermoz, továbbá Goethenek az élet megújítását célzó epigrammájával, amelynek a címe: *Panacea*]. Mások a színek lényegét és ősi elvét keresték [Saint-Germain]. Az 1770-es évek végétől a bajor illuminátusokkal rokonszenvező fiatal Goethe [lehet, hogy tagja is volt a szektának] későbbi természettudományos működése [*Metamorphose der Pflanzen*, 1790, 1817; *Metamorphose der Tiere*, 1806] és az ősfenomén [Urphänomen] Goethe tudatában való gyakori jelenléte ugyanennek az általános folyamatnak a megnyilvánulási formája. Sőt Goethe egy Hegelnek szóló jóval későbbi (1821. március 21.) ajánlásában össze is kapcsolja a két legfontosabb értéket, az Abszolútumot és az Ősfenomént, méghozzá a tőle megszokott módon személyekhez kapcsolva: „Az Abszolútumnak szíves elfogadásra ajánlja magát barátsággal az Ősfenomén.” Szín- és polaritáselmélete szintén ide kapcsolódik.

Az intellektuális sikerekhez azonban újjászületés szükséges, méghozzá, például a krisztusi tanokból is építkező lyoni szekta szerint, a Szent Lélektől való újjászületés [János, 3, 1–11]. Emblémáik a keresztény szimbolizmussal összhangban lévő fénix és peli-

¹ Umberto Gores Porciatti: *Simbologia massonica*. Roma, 1948. 149. l.

kán. A saját vérével kicsinyeit tápláló pelikán a német XVIII. századi templomos renddel is kapcsolatot fenntartó lyoni Willermoz-fivéreknek a Jó Pásztort, a Szent Város Jótevő Lovagjait jelenti. A tűzben új életre kelő fénymadár a szabadkőművesség Régi és Elfogadott Skót Rítusa szerinti második egységes blokkjának fontos része. A harminchárom grádusból a negyediktől a tizenegyedikig tartó rész, amely a doktrinális felkészülés első temploma, s amelynek „bejárása” során a Titkos Mesterből Nagy Választott lesz, miután az új ismeretek tisztító tűzében „elégeti” régi önmagát: Szent Szó, az Universum aktív princípiuma, a Bipolaritás [Deis-Deus] tere és ideje. A Názáreti Jézus a Zsidók Királya ismert keresztény betűszót, az INRI-t, így értelmezi: *Igné Natura Renovantur Integra* vagy *Ignem Natura Regenerando Integra*.

A hermetikus, mágiikus eszmék tanulmányozására és propagálására szerveződött titkos társaságok rohamosan szaporodtak Európában az 1770-es esztendőktől kezdődően. Ekkor alakultak ki működésük végleges formái, tagjaik tevékenységének a hatása messze túlmutat belső köreiken. Politikai téren, jóllehet szociológiailag erősen kötődtek az arisztokráciához és a nagyburzsoáziához, mégis a francia forradalmat készítették elő, néhány jelszavuk, szlogenjük megegyezett a jakobinusokéval [liberté, fraternité, égalité], sőt jelentős személyi átfedések is voltak a két mozgalom között. A forradalom Franciaországának Assemblée Nationale-jában 605 küldött közül 477 szabadkőműves volt.² Példaként említjük az 1776. május 1-jén Adam Weishaupt által szervezett, már említett bajor illuminátusokat, akiknek egyik célja az egyházi befolyás visszaszorítása volt. [Karl Marx egyébként tőlük vette a magántulajdon eltörlésének az eszméjét.] A csoportosulások tagjai vagy szimpatizánsai között van Saint-Martin, Goethe, Herder, Mme de Staël, Frigyes Vilmos porosz király, aki Ormesus Magnus néven lett a berlini szekta tagja, a Szász-Weimari Carl August, II. Gusztáv svéd király, a burgundiai herceg, az Orléans-i ház több tagja, sőt I. Sándor orosz cár is, akit Mme de Krüdener avatott be 1803-ban. Egyébként a forradalmi idők után Mme de Krüdener misztikus síkon többek között azzal készítette elő a Szent Szövetséget, hogy meggyőzte I. Sándor cárt arról, hogy ő Isten eszköze Európa eme politikai egységének a létrehozására, és hogy szövetséget kell kötniük katolikusoknak, ortodoxoknak és protestánsoknak. Párizsban Mirabeau, Robespierre, Lavoisier kerülnek a bajor illuminátusok által inspirált szabadkőműves eszmék hatása alá, s a szerencsétlenül járt arisztokrata író, Jacques Cazotte, akit 1792-ben kivégeztek.

XII. Kelemen pápa az In Eminenti bullájával 1738-ban kiközösítette ugyan a titkos társaságokat, de ezek terjedését ezzel nem tudta megakadályozni. Az 1770-es években Franciaország több városában jönnek létre szabadkőműves, rózsakeresztes központok. Lyon mellett Avignonban, illetve Párizsban. Az itteni előzmények közül említést érdemel a Martinez Pasqualis által Toulouse-ban [1760] és Bordeaux-ban [1761] alapított Cohen Kiválasztottak Temploma, vagy az egyházi üldözések miatt menekülni kényszerülő Dom Pernety Dictionnaire mythologique-ja [1758], aki egyébként az avignoni Szent János Párholyt látogatta, Mirabeau lovaggal [a márkí apjával] együtt. Az Avignonban és Párizsban 1776-ban megalapított Skót Filozófiai Rítus Anyapáholy alapvetően „hermetikus” alapon nyugodott, titulusai között volt az Arany Kulcs és az Arany Gyapjú Lovagja. Ez a rend éppen a templomos grádusok elfogadásának kérdése miatt került összetűzésbe a Nagy Kelet [Grand Orient]-tel. A Saint-Lazaire Páholy 1778-ban a Contrat Social nevet vette fel,

² Jean-Pierre Bayard: *La symbolique de la Rose-Croix*. Paris, 1975.

ezzel is demonstrálva társadalmi kérdésekben való álláspontját, s viszonyát a XVIII. század egyéb szellemi irányzataihoz. Egyébként a szabadkőműves eszmék hatása alatt álló Kazinczy Ferenc lefordította Rousseau művét, majd elégette a fordítást. Többen a magyar jakobinusok közül szintén terjesztették hazai nyelven Rousseau eszméit a társadalmi egyenlőségről és egyenlőtlenségről, igen erős politikai szándékkal.

A korszakot gyakorlatilag két, egymástól alig elválasztható irányzat uralja, a Rózsakereszt és a Szabadkőművesség. Rajtuk kívül vannak ugyan egyéb okkult intellektuális irányzatok és titkos társaságok is, ezek jelentősége azonban másodlagos, s legjobb tagjaik a fenti két csoportosulás valamelyikéhez is tartoztak [spiritiszták, teozófusok, magnetizálók; gnosztikusok esszénusok, új manicheusok stb.], bár hangsúlyaik igen különbözőek voltak. Ezek a kisebb törekvések általában nem öltöttek európai mértéket, míg a két nagy tendencia kimagaslóan jelentős tevékenysége az volt, hogy egységesítette és egyesítette az európai „művelt köröket”, s egy eléggé speciális területen ugyan, de hozzájárult a népek közelkedéséhez, s végül még a felvilágosodás egyetemességéhez is. Az egyik prominens személyiségről, Saint-Germain grófról [René Guénon szerint ő az egyik halhatatlan rózsakeresztes] még azt sem tudjuk, hogy portugál zsidó volt-e vagy spanyol jezsuita, azt azonban igen, hogy a világ valamennyi nyelvén tudott, mindenütt megfordult eszméket cserélve és csodálatot váltva ki. Úgy tudta uralni a XVIII. századi okkultizmust, hogy különösebben egyik szektához sem tartozott. Puskin szerint a gróf profétikus adottságokkal rendelkezett, a Pikk dáma c. novellájában még 1833-ban is csodálattal emlegeti Saint-Germaint, aki elhíresztelte magáról, hogy ő a bolygó zsidó, és hogy feltalálta a bölcsek követét. Az elbeszélésben az öreg grófnő tőle tanulta a kártyában való nyerés titkát [hármás, hetes, ász], és a grófnő halála után a spiritiszta szeánszokban szokásos módon jelenik meg a pikk dáma kártyán, hogy megbosszulja Hermannnt, a gyilkosát.

Szinte lehetetlen feladatot vállal magára az, aki pontos definícióval el akarja választani egymástól a Rózsakeresztességet és a Szabadkőművességet. A magunk részéről csak annak megállapítására vállalkozunk, hogy a Rózsa + Kereszt kevésbé formalizált, kevésbé kötődött szervezett csoporthoz, s jobban számon tartja kapcsolatát mind a középkori templomossággal, mind a XVII. század eleji okkult tendenciákkal, mindenekelőtt Valentin Andreae Fama Fraternitatis-ával, illetve a százhusz évet élt rendalapító, Christian Rosenkreutz szellemi örökségével [Confessio Fraternitatis, 1615; Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreuz, 1616.] Egyfajta beavatottsági érzés, spirituális állapot, amely azonban nem követeli meg a valamelyik társasághoz való formális tartozást. René Guénon meghatározása szerint a Rózsa-Kereszt szimbólum „la reintegrazione dell'essere al centro di questo stato e la piena espansione delle sue possibilità individuali a partire da questo centro; è la restaurazione dello stato primordiale”.³ A kőművesség szigorúbban szabályzott elvek szerint működő irányzat, amelyben a másikénál erősebb a társadalmi problémák iránti érzékenység és szervezettség. Mindazonáltal a Régi és Elfogadott Skót szabadkőműves Rítus tizenharmadik grádusa: Soverain Prince Masson de Rose-Croix, Chevalier de l'Aigle e du Pélican.

A XVIII. század utolsó harmadában Európa nyugati és déli részén igen élénk érdeklődés mutatkozik az ókori Egyiptom iránt. A hermetikus hagyomány manifesztálódásait egyébként kezdettől fogva szoros szálak kötik az antik egyiptomi [vagy annak hitt] titkos

³ René Guénon: *Aperçus sur l'initiation*. 242. l.

bölcselethez. Valószínűleg a II. században született a főleg görög és kopt nyelvű hermetikus iratokból álló Corpus Hermeticum. A gyűjtemény a rejtett, isteni tudás kútfőjének a Kr. e. háromezerben élt háromszornagy Hermészt tekintette, aki egyiptomi mágus és pap volt, s akitől a zsidók [Mózes, későbbi kabbalisztikus eszmék] és a görögök [Püthagorász, orphikus hagyomány, Platón stb.] tanulták a varázslást és az okkult ismereteket. Jóval később a reneszánsz hermetizmus szintén összekapcsolta Egyiptommal a titkos ismereteket, s a közvetlen isteni revelációról szóló tanokat [Marsilio Ficino, Pico della Mirandola stb.]. A reneszánsz hieroglifa-mániát ugyan nem követte a felvilágosodás, „But the old conviction that Egypt was the source of occult and mystic revelations was difficult to kill; indeed, this conviction lived on as an undercurrent mainly in secret societies such as Rosicrucians and Freemasons. In this connection Mozart’s Magic Flute and the name of Cagliostro came to everybody’ mind. Egyptological research was divorced from such survival esoteric beliefs.”⁴ Példaként a római Piazza di Spagna közelében lévő Caffé Inglese dekorációját említhetjük. Ez volt a Rómában tartózkodó német, francia, angol írók, költők és festők kedvenc tartózkodási helye, Piranesi az 1760-as években egyiptomi és egyiptomizáló stukkókkal és festményekkel díszítette. A 80-as években a francia építész, Boullée terve in is érződik az egyiptomi építészet súlyosságának, monumentalitásának a hatása; Napóleon régészeket, tudósokat vitt magával egyiptomi hadjárata során, s az sem véletlen, hogy ezekben az években fejtette meg Champollion a hieroglifákat.

Az olasz Cagliostro a Memphis-Mistram rítusait követte, amelyet a XVIII. század elején ugyan részben Itáliában dolgoztak ki, de spirituális erdetét tekintve Egyiptomba nyúlik vissza. A Swedenborg eszméit magáévá tevő olaszt valószínűleg 1777-ben Londonban avatták be, ahonnan Lyonba ment, itt egyiptomi rítus szerinti anyapáholyt alapított, s megírta a *Rituale della Massoneria egizianát*, amely a szabadkőműves eljárásokat mágikus–alkimista tevékenységekkel kapcsolta össze. Brüsszelben, Hollandiában, Strasburgban, Rómában alapított páholyokat, mindenütt befolyásos ember volt a politikai elit köreiben. Itáliai utazása során [1787] Goethe adatokat gyűjtött róla, s két verset is írt Cagliostróról, az egyiptomi bölcsről, a „nagy koftáról”-ról. Életéről vígoperát tervezett [a két vers ennek betétdala lett volna], majd vígjátékot írt 1791-ben, még az olasz életében.

[...]

És ha a hindu hegyeknek a titkát,
és ha kilestem egyiptomi kriptát,
mélység és magasság szent szava zeng:
Ostobák eszéről jobb, ha lemondtok!
Okosság gyermeke, tedd a bolondot
tovább is bolonddá, ez itt a rend!

Cagliostro számára a sors azonban igen kegyetlen szenvedéseket tartogatott, amit későbbi hívei egyenesen mártíromságnak tekintettek. Egy szerencsétlen ügy kapcsán [affaire du collier] kiutasították Franciaországból, majd 1789 decemberében pápai rendeletre letartóztatták, eretnekséggel, szabadkőművességgel és botrányokozással is vádolták. Az Inkvizíció életfogytiglani börtönbüntetésre ítélte 1791-ben, s a római Castel Sant’An-

⁴ Rudolf Wittkower: *Studies in the Italian Baroque*. Thames and Hudson, 1975. 265. l. Piranesi and Egyptomania.

gelóba záratta. Tulajdonképpen máig sem lehet tudni, miért volt ilyen súlyos az ítélet. Végül borzalmas szenvedések után 1795-ben meghalt, valószínűleg megfojtották. Tevékenysége Mirabeau szerint a francia forradalom preludiuma volt.⁵

A hermetikus, mágikus hagyomány történeti megnyilatkozási formáinak mindig is egyik legfontosabb jellemzője egyfajta belső kettősség. Immanencia – transzcendencia, significans – significatum, ember – Isten, a tudás két foka közötti viszony alapvetően eltér a megszokottól, a közvetlenül megtapasztalhatótól. A világ megismerésének kollektív tapasztalata, a racionalizmus háttérbe szorul az individuális élmény egyszerűségével és ellenőrizhetetlenségével szemben. Az isteni emanációban részesülő ember egyszerre tárgy és alany: a természetfölötti hatás őt árasztja el és ő rendelkezik ennek következtében tudással és hatalommal. (Megmaradhat pusztán intellektuális szinten, s ekkor filozófiai, eszméi kérdésként tárgyalhatjuk, de gyakorlati tevékenységge is válhat e különleges „hatalom” gyakorlása, s ekkor a különböző szektákban gyakorlati szellemidézéshez, alkimiához, varázsláshoz és egyéb mágikus tevékenységhez jutunk.)

Az égi és földi ilyen direkt kapcsolata nem kötődik a lineáris, történelmi időhöz, az empiriának, a logikai szillogizmusoknak nem kell feltétlenül igazolniuk a szubjektív transzcendencia-élményt. Az igazán elsődleges Isten és ember ősi egysége, amely megelőzte a lineáris idő létrejöttét, amihez képest az anyagi világ racionális birtokbavétele másodlagos. Innét Blakenél, a Sturm und Drang irányzatoknál, a XVIII. századi új manicheus szektánál a racionalizmus uralkodóvá válásának katasztrófaként való értékelése. A primordiális egység viszont azonos a végtelennel. Az osztatlan lélekidőbe való visszatérés egyben előrehaladás is, a földi idő és tér dimenziójából való kilépés, az örök jelen lélekidejének visszahódítása. Az igazi vallás – állítja F. Schleiermacher vallásról szóló elődásában – „est sentiment et goût de l’Infini”.⁶ A lírai költészet, a zene elsősorban az a művészi ág, amelyben az ember érintkezésbe léphet a végtelennel, vagy annak részévé válhat. E. Th. Hoffmann a zenét tekinti a leginkább romantikus művészetnek, mert tárgya a végtelen, s mert leginkább képes maga mögött hagyni minden konkrét érzékelést.

„La musique est l’art le plus romantique, le seul, j’oserais dire, originellement romantique, parce que a pour objet l’Infini. La musique ouvre les portes d’un règne inconnu qui n’a rien de commun avec le monde sensorial extérieur, et entrant dans lequel l’homme laisse en arrière toutes les sensations définies, pour s’abandonner à une nostalgie ineffable.” (E. Th. Hoffmann: *Kreisleriana*.)⁷ S így kiált fel Hölderlin Hyperionja, aki szerint Isten az ember, ha álmodik, koldus, ha gondolkodik: „Egynek lenni a Mindenség-gel. Ez az istenek élete és az ember mennyországa.” A példák sorát Leopardi *L’Infinito* c. versének említésével zárhatjuk.⁸ A vers az antik teremtésmítoszokkal ellentétes utat jár be, amikor az érzékszervektől és az ezek benyomásaira építő racionalis stádiumból visszavetett a primordiális egységbe, egyfajta tapasztalás előtti [és utáni] létidőbe, amely a bipolaritással létrejött világ előtt [és után] egyszerre tér és idő, véges és végtelen. „Così tra questa / Immensi tà s’annega il pensier mio: / E il naufragar m’è dolce in questo mare.”

⁵ Petrarcone: Cagliostro. Roma, 1922.

⁶ Auguste Viatte: Les sources occultes du Romantisme. Paris, 1928. I–II.

⁷ Uo.

⁸ József Pál: L’infinito... – In: Studi Leopardiani. 1992. 3. 15–22. l.

A költészet lírai jellegének erősödése, az *ut musica poesis* elv alkalmazása, az *ineffabile* művészi elvvé válása ugyanannak az általánosan tapasztalható szubjektívizálódásnak a része, amely kifejeződésre jutott a hermetikus hagyomány XVIII. századi történetében is. A reneszánsz immanencia-tana, az *universalia sunt in rebus*, s az ebből eredő racionális, természettudományos gondolkodás, amely a teremtett világ törvényeire figyel, mintegy elzárta az utat a transzcendenciával való közvetlen egyesülés, illetve a nemközönségi Isten-élmény előtt. A kifejezhetetlen, a végtelen esztétikai problémája együtt jelentkezik a XVIII. század utolsó harmadában az irracionálizmussal. Auguste Viatte szerint pontosan az 1770-es évek elején nő meg ugrásszerűen a teozófia jelentősége. „Ainsi, même en dehors des cercles proprement thésophiques, une attention croissante se portait vers tout ce qui dépasse, d'en haut ou d'en bas, l'ordre naturel: le terrain était apte à recevoir de nouveaux germes; vers 1770, débute une recrudescence d'illumination, avec Martinistes de Pasqually, Swedenborg, Saint-Martin.”⁹

Az alapállás különbözősége dacára a XVIII. századi teozófusok nem voltak ellentétes viszonyban a *philosophes*-okkal. A teológus (logos, léghein) beszél Istenről, a teozófus (sophós, sophia) tud róla; a kereszténység hagyományos metaforikus Isten–Ember viszonyát a teozófusoknál felváltja a mágikus azonosság eszméje, az isteni bölcsesség közvetlenül revelálódik vagy revelálódhat az emberi értelemben. Így azonossá válik a teremtés tárgya és alanya, ennek minden, különösen a Sturm und Drang zseniteóriákban hangoztatott, esztétikai konzekvenciájával együtt. Ez a fajta szemlélet alapvető kérdésekben rokonságot mutat a középkori spiritualizmussal, hiszen az ikon, a köptes rész, gyakran elsősorban arra szolgált, hogy a vallási intuícióban a hívő számára biztosítsa az átjárást innét oda, a láthatóból a láthatatlanba. Részben ide vezethető vissza a XVIII. század egyes irányzatainál tapasztalt rajongás a középkor iránt. Ugyanakkor a középkori ember számára nem nagyon volt kidolgozott az ellenkező út, vagyis az isteni emanáció és hatalom felhasználása a bűnbocsánaton kívül másfajta, mágikus célra.

Diderot az Enciklopédia Thésophes címszavában ügyel ugyan arra, hogy kellő távolságtartással beszéljen róluk, de szimpátiája nyilvánvaló, még a felvilágosodás legfontosabb szlogenjét is kölcsönadja nekik. „Voici peut-être l'espèce de philosophie la plus singulière. Ceux qui l'ont professée regardaient en pitié la raison humaine; ils n'avaient nulle confiance dans sa leur ténébreuse et trompeuse; ils se prétendirent éclairés par un principe intérieur, surnaturel et divin, qui brillait en eux et s'y éteignait par intervalles à qu'ils ne maîtrisaient pas, mais dont ils étaient maîtres, et qui les conduisait aux découvertes les plus importantes sur Dieu et sur la nature.”¹⁰ Paracelsust és társait „előfutároknak”, „tévélygő testvéreknek” nevezik, akik félúton vannak a zsenialitás és az őrület között.

Maguk a teozófusok is szívesen élnek a fény-szimbolizmus lehetőségeivel, általában egyes számban használva a philosophe-ok többszámú *lumières*-alakjával. A koppenhágai illuminátus-szekta a foszforeszkáló, forrásában és hatásában nehezen körülírható misztikus fényről beszél: „une lumière d'espèce phosphorique”.¹¹ A szekta gondolkodásmódja, szóhasználatja, szimbolizmusa nagy hatást gyakorolt Lavaterra,¹² és még Goethé is. Ők nem a Nap, hanem a Hold világosságánál akarták véghezvinni nagy felfedezéseiket, mint

⁹ Auguste Viatte: i. m., 44. l.

¹⁰ Roland Mortier: *Clarté et ombres du siècle des Lumières*. Genève, 1969. 52. l.

¹¹ Auguste Viatte: i. m., 133. l.

¹² Uo. 132. l.

például Kazinczy Ferenc Gróf Török Lajoshoz címzett episztolájának merész hőse, aki a valóság szobráról rántotta le a leplet.¹³

Az irányzat – mint története során általában – a XVIII. században is tartalmazott egy belső kettősséget. Az intellektuális szempontból mindenképpen sokkal fontosabb, a görög–római világhoz kapcsolódó filozófiai hermetizmus mellett, mindig megjelenik egy másik törekvés, amely a mágiával, az asztrológiával vagy az alkímiával hozható összefüggésbe. Ezek az iratok, mint pl. a középkori arab hatást mutató Picatrix, mágikus tevékenységre vonatkozó előírásokat, recepteket, javaslatokat (is) tartalmaznak. A „tudós” és a „népszerű” hermetika közötti leglényegesebb különbség, hogy míg az előbbi tiszta filozófia, pusztán értelemi tevékenység, absztrakció, a szent tudás legfelsőbb, racionalizmuson felüli álló érte, Isten és ember közötti aktív és közvetlen kapcsolat, addig az utóbbi gyakorlati, a transzcendens erők evilági célok érdekében való mozgósítása. A „tudós” által intellektuálisan átélt misztikus reveláció (Hermész Trismegisztoz és a többi bölcs, mint pl. Zoroaszter, Orpheus XVIII. századi követői tagadják „la possibilité d’aucune idée d’une Divinité quelconque sans révélation”)¹⁴ alapjaiban különbözik mind a deizmus elveitől, mind a keresztény Providenciantantól. Az eszmék profanizálásából származó gyakorlati mágia, spiritizmus, alkímia számára különös jelentőségre tesznek szert azok az elemek, szimbólumok, eszközök, varázsszavak, amelyek valamilyen módon magukba zárják a transzcendenciát. A „jelek” evokálják, „közvetítik” az ottani erőket. Elelegendőnek látszik e vonatkozásban, ha Goethe Faustjára utalunk. A racionális tudás elégtelenségének az élménye, a földszellem megidézése, a makrokozmosz jele, a varázs-formulák: megannyi bizonyítéka a swedenborgi korrespondencia-elmélet hatásának. A mágikus erejű tárgyak sorában kiemelkedő jelentőségű a Mefisztót is fogjul ejtő pentagramma: Isten-ember kapcsolata pecsétjének torzulása (az egyik szár jobban nyitott a kelleténél) nemcsak ördögűző, de ördögöt fogva is tartó jel. A csillagzat-alakú pentagramma függőleges szárai a vízszintest pontosan az arany metszés szabályai szerint metszik. Ha az arányok eltolódnak, megbomlik az égi és a földi harmóniája. Mindenesetre vannak emblémák, jelek, amelyek hatalommal rendelkeznek, s amelyeket az emberi értelem fel tud használni céljai elérésére. Itt az ember nem keresztényi, hanem mágikus értelemben képmása Istennek.

Dolgozószobájában Faust találóan a „káosz gyermekének” nevezi Mefisztót, ez a Hermész-hagyományban Jaldabaot – az isteni háromsággal szembeállított negyedik demiurgosz, aki a felsőbb embertől lehozta a lelket – nevének a jelentése, az ismert alkimista terminológia szerint. Valamivel később, a diákkal való beszélgetés során Mefisztó beszél „kígyó néniké”-jéről, ami ismét egy hermetikus-alkimista eszmére, a serpens Mercurii-ra utal, ez „olyan któnikus szellem, amely benne van az anyagban, különösen az eredeti káosz, a massa confusa vagy globosa teremtésben elrejtett darabjában”.¹⁵ Jung szavait kiegészítendő megjegyezzük továbbá Mefisztó „szerény igazságát”, vagyis a rész és egész, fény és árnyék viszonyával önbemutató szavait: „a kezdetben egész rész része vagyok én, / csupán egy rész homály, melyből támadt a fény”.

A fausti dilemma nem új a XVIII. században. Még az *Encyclopédie* létrehozásának a gondolata is először szabadkőműves közösségekben fogalmazódott meg. André-Michel

¹³ Pál József: Kazinczy Orpheusáról. Miskolc, Hermann Ottó Múzeum 1989. 207. l.

¹⁴ Auguste Viatte: i. m., 25. l.

¹⁵ Carl G. Jung: A mély-én struktúrája és dinamikája. – In: Aión. Budapest, 1993. 195. l.

Ramsay, francia Grand Maître vallásról vallásra haladt ugyan, de scholsem találta meg az igazságot, míg a szabadkőművességhez el nem érkezett. Fő művében (*Les voyages de Cyrus*) Rousseau-hoz, D'Alembert-hez, Voltaire-hez hasonlóan fejtegeti, hogy az ember boldog ósállapota után bekövetkezett bukás, dekadencia ideje végéhez érkezik, s megújul a világ. „Astrée doit revenir sur la terre, où la justice, la paix et l'innocence doivent reprendre leurs premiers droits et où tout doit être rétabli dans sa perfection primitive.”¹⁶ 1737-ben tartott, Voltaire által is idézett beszédében Ramsay a szabadkőműves négy kötelességét az alábbiakban látta: „la philosophie sage, la morale pure, le secret inviolable, le goût des beaux-arts”. Felszólította a *Société des Arts* tagjait, hogy tegyenek meg mindent egy enciklopédia létrehozására: „Tous les Grands maîtres en Allemagne, en Angleterre, en Italie et par toute l'Europe exportent tous les scavants et tous les artistes de la confraternité de s'unir pour fournir les matériaux d'un Dictionnaire universel de tous les Arts libéraux et de toutes les Sciences utiles.”¹⁷

Párizs mellett a titkos társaságok másik nagy európai központja Bécs volt. Itt dolgozott Franz Anton Mesmer magnetizáló orvos, aki az orvosi hipnózis egyik felfedezője és elterjesztője volt. Ugyanekkor itt komponálta Gluck *Orpheus* c. reformoperáját Calzabigi librettójára. Majd pontosan akkor, amikor a szintén szabadkőműves magyar irodalmi vezér, Kazinczy kiadja *Orpheus* c. folyóiratát, alkotja Mozart a *Varázsfuvolát* 1791-ben. Működnek itt rózsakeresztesek, mint például a magyar testőr-író, Báróczy Sándor, aki sikertelen alkimista kísérleteket folytatott, hogy vérbaját gyógyítsa.

A világ Jó és Rossz princípiumra való gnosztikus szétválasztása természetesen nyilatkozott meg a XVIII. század fényszimbolikájában. Goethe *Orphikus ősigék* c. ötrészes költeménye a természeti törvény szükségszerűsége, a sors és az emberi akarat viszonyát tárgyalja. 1817-ben Goethe prózai magyarázatokat fűzött az *Urworte Orphisch*-hoz, amelyben az individuum jellemének asztrológiai determináltságát magyarázza. A születés pillanatában felsőbb hatalmak által meghatározott adottságokkal és tulajdonságokkal létrejött ember földi útja alatt mintegy beteljesíti az „üzenetet”. Az általános sors, világlelek összekapcsolódik az egyéni léttel és tudattal, a *daimón* belső sugallmazások révén, a jellem által előírt, s belülről kötelezőnek érzett cselekvési módozatok választásával vezeti az embert. A születés pillanatának asztrológiai „helyzete” (constellation) meghatározza ugyan az ember jellemét, adottságait, s így részben további útját is, de a tudattal és választási képességgel rendelkező lény mégsem pusztán elszenvedője, passzív szemlélője sorsának és a világnak.

Mint a világnak mikor átadattál,
állott a Nap s trónjánál a Planéták [...]

Az ember öt lépcsőn (*Daimón*-lélek, *Tükké*-lehetőség, *Erósz*-szerelem, *Ananké*-sors, *Elpisz*-reménység) keresztül emelkedve eljuthat a szabadsáig. A külső determináló tényezők itt kettős jellemzést kapnak: a „sötét” erőkkkel szemben áll a természet jóságos megnyilvánulásainak csoportja (Nap, Planéták, lámpa). Világosan kifejezésre jut itt a felvilágosodás-kori hermetika esztétikai szempontból fő irányának egyik sajátossága. A természeti világ nem antagonistája a szellemnek. A világot nem lehet itt szétbontani test

¹⁶ A. M. Ramsay: *Les voyages de Cyrus*. London, 1730. 54–55. l.

¹⁷ Franco Venturi: *Le origini dell' Enciclopedia*. Torino, 1963. 23–24. l.

és lélek, Rossz és Jó dualizmusára, mint a hermetikus hagyomány kialakulásának idején, sőt még az anyagi világ passzív rezisztenciája sem „fojtja meg” az isteni emanációt, mint a XV. századi neoplatonikus irányzat reprezentánsainál, pl. Ficinónál. A fény által elárasztott természet megfelelő léttérrel biztosít az emberi megismerés szellemi útjának, esetenként kifejezője az isteni szándéknak, s az ember értelmével, mágikus erejű tárgyaival hatalma alá is hajthatja.

A Jó és a Rossz közötti választás képességének felismerésével, az öntudatra ébredéssel, s a természet törvényeinek megismerésével szabad lehet, uralkodhat a vad erőkön – íme, Mozart *Varázsfuvolájának* tanulsága. Az opera elején Tamino öntudatlanul, külső erőknél kiszolgáltatva fekszik az Éj királynőjének kertjében, majd különböző próbákon keresztül, a természet jóságos erői feletti hatalmat jelképező fuvola segítségével öntudatra ébred, s alkalmassá válik a hatalom gyakorlására, Sarastro-Zarathusztra művének folytatására. A Nap és az Éj, a Jó és a Rossz absztrakt princípium dualizmusára osztott világban van egy mágikus erejű tárgy, vagy vezető: ilyen Tamino fuvolája, Orpheus lantja, vagy Faust imént említett pentagrammája. E szimbolikus tárgy mágikus ereje biztosítja számára a választás lehetőségét és a jóra orientált akaratszabadságot. Itt feltétlenül találkoznak a felvilágosodás és a XVIII. századi hermetika aspirációi: az olasz „*illuminismo*” szó például egyszerre jelent *meg-* és *felvilágosodást*; a gyakorlati oldalon pedig a különböző titkos társaságok, a szabadkőművesek, az illuminátusok, a spiritiszták, a jakobinusok gyakran ugyanazokért a célokért küzdöttek, mint a „philosophe”-ok. (Erre példa a felvilágosodás eszmeisége jegyében szerveződő, magyar politikai szabadságért küzdő jakobinus mozgalom, amelynek Kazinczy is tagja volt.)

A teozófus *tud*, letéteményese az isteni bölcsességnek. Leomlik az empirizmus és az utilitás fala Isten és Ember között, „*communauté immédiate avec la Divinité*”. Megszűnik az egyház szerepe, pontosabban visszaszorul valamiféle alacsony méltóságú, népnevelő rangra, s helyébe a *tudással* rendelkező emberek számára egy vezető, egy *daimón* lép. Az ész itt nem isten, éppen hogy elismeri korlátozott voltát a *daimón*hoz képest. Wilhelm Meister [!] tanulóévei [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795] lényegében fokozatosan elnyert beavatás, olyannyira az, hogy a regény hetedik könyvének kilencedik fejezetében a főhős meg is kapja felszabadító levelét, miután a „vezető”, Lothario különös kastélyának elzárt szobájában igen furcsa körülmények között, meglepő találkozások után a felkelő nap pírjában [Boehme] megtalálja saját tanulóéveinek tekercsét is: „Tanulóeid véget értek, a természet felszabadított.” A tekercsek a társaság tagjai beavatásának útját, történetét tartalmazzák, Lothario még „távolról” vezeti az él *kázusai* között vergődő és fejlődő Wilhelm Meistert, Mefisztó már „közvetlenül” a természetet részben már legyőző Faustot. S. W. Blake is társalgási viszonyban van a szellemi entitásokkal, akik különféle sugalmazásaikkal vezetik a művészi inspirációt. A gondolat Plutarkhosztól származik: „Szókratésznek is volt élte során, születésétől fogva, valamiféle vezetője, egy isteni védőszellem, egy látomás, mert ő járt, fényt adva, előtte s adott neki intést.”¹⁸

¹⁸ Plutarkhosz: Szókratész daimonja. Budapest, 1985. 72. l.

Gondolatok egy *alba* kapcsán, avagy valóban van-e blaszfémia Guiraut de Bornelh művében?

ZILAHÍ LILLA

Guiraut de Bornelh kétségkívül korának egyik legérdekesebb trubadúr képviselője, s e rangot nem annyira élete, mint inkább életművének változatossága biztosítja számára. Mielőtt azonban a címben szereplő alkotás vizsgálatában elmélyednénk, célszerűnek tűnik röviden áttekinteni az *alba* műfaját.

A testi vonatkozást általában nem, vagy csak burkoltan megjelenítő udvari szerelem *cansóitól*, valamint az azoknak tartalmi ellenpontjaként szolgáló *pastoreláktól* eltérően, az *alba* műfaja – nem képviselvén az elsők megkülönböztető jegyeit,¹ ugyanakkor viszont nem azonosulva felfogásában az utóbbiakkal² sem – egy képzeletbeli síkon valahol a ket-
tő között helyezkedhetne el.

„Általános értelemben az *albat* úgy határozhatjuk meg, mint a szerelmesek elválásának témájáról alkotott költeményt. Egy röpke és gyakran titkos éjszakai együttlét után hajnalban a madarak éneke vagy az éjjeli őr kiáltása ébreszti fel a szerelmeseket, akik a túl korán érkező nappal miatt panaszkodnak. Az *alba* szó, legalábbis az okszitán költeményekben, minden egyes versszak végén rendszeresen visszatér, ahol refrént alkot: innen ered a műfaj elnevezése.”³

Láthatjuk tehát, hogy a találkozásban nincs többé szó alá- illetve fölrendeltségről, hanem egyfajta, az egyenlőségen alapuló szerelmi beteljesedésről, amelyet azonban egyikét zavaró elem is tarkít. A jelenlévő szereplők száma többnyire három: a szerelmesek, valamint az éjjeliőr (esetleg toronyőr), vagy egy aggódva figyelő, örködő barát; karakterisztikus vonásnak tekinthető a negyedik, nem kívánt személy, a *gilos* (*gelos*), azaz a „féltékeny” megemlítése, ami arra enged következtetni, hogy a szóban forgó hölgy vagy már férjnél van – s ez a „gonosz”, feleségét minden örömtől meg akarja fosztani –, vagy pedig valamilyen formában már elígérkezett a rá jogot formáló férfi (*a gilos*) számára. Szerelmük másik „ellensége”, a hajnal pedig a műfaj címadója lett.

A tulajdonképpeni népi – és nagy valószínűséggel észak-francia – eredetű alkotás egyszerű alaptémája, a szerelmesek elválását hozó hajnal érkezése – melyet nem egyszer a szerelmes hölgy szemszögéből szemlélhetünk –, bizonyos szempontból tehát, feltehetően provanszál hatásra továbbfejlődött, gazdagodott, „izgalmasabbá lett” a féltékeny férj felemlegetése, valamint a hajnali kiáltó őr, illetve a szerelmes férfiú odaadó barátjának cinkos jelenléte által.

¹ Olyan – a két fél egyenlőtlen kapcsolatán alapuló – értékrendet képviselő műfaj, mely a költészet szintjén megvalósuló „szerelmi szolgálat” fejében – tehát az úrnő külső, illetve belső szépségének megénekeléséért –, „jogot” biztosított a szerzőknek arra, hogy viszonzást és jutalmat várjanak az általuk sokszor *midons*-nak vagy *Senher*-nek, azaz „uram”-nak aposztrofált hölgytől, ugyanúgy, mint azt általában a hűbéri szolgálat fejében remélték.

² A *pastorela* (*pastourelle*) egy könnyű kalandot kereső lovag és egy – társadalmi helyzetében mélyen alatta álló – pásztrolányka találkozásának története.

³ P. Bec: *La Lyrique française au Moyen Age (XIIe–XIIIe siècles)*, I. Paris, Picard 1977. 91. l. Ford. in Szabics Imre: *A trubadúrok költészete*. Bp., Balassi 1995. 178. l.

Néhány, vegyesen francia és provanszál eredetű *albát* tanulmányozva, az a végkövetkeztetés szűrhető le, hogy az őr alakja többször,⁴ a baráté kevesebbszer⁵ (olykor az őrrrel is beszélgetve) tűnik fel, a *gilos* kifejezés⁶ pedig a vizsgált *albák* többségében szintén megjelenik. Csupán egy-két olyan művet találtunk, amelyekben egyszer a hölgy, másszor a lovag, szerelmes, búcsúzó monológjában mindössze egyetlen dolgot, a hajnal közeledtét panaszolja fel.

Végül pedig, szinte minden esetben a természet szépsége, a tavasz, a megújulás leírása biztosítja a keretet esetleg a háttérrel, szoros egységet alkotva így a szerelmi beteljesedés képével.

Az egyik legszebb, klasszikusnak is mondható *alba* Guiraut de Bornelh „*Reis glorios [...]*” kezdetű költeménye, amelyben mind a *gilos* fenyegető figurája, mind pedig az őrként szolgáló vigyázó barát alakja egyaránt jelent van.

*Reis glorios, verais lums e clartatz,
Deus poderós, Sénher, si a vos platz,
al meu companh siatz fizels ajuda,
Qu'eu non lo vi pos la nochs fo venguda,
E ades sera l'alba.*

*Bel companhó, si dormetz o velhatz,
Non dormatz plus, suau vos ressidatz,
Qu'en orient vei l'estela creguda
Qu'amena'l jorn, qu'eu l'ai ben coneguda,
E ades sera l'alba.*

*Bel companhó, en chantan vos apel,
Non dormatz plus, qu'eu aug chantar l'auzel
Que vai queren lo jorn per lo boscatge,
Et ai paor que'l gilós vos assatge,
E ades sera l'alba.*

⁴ „[...] Tro la gaita crida que l'alba vi [...]” – En un vergier... (anoním). – In: K. Bartsch–E. Koschwitz: Chrestomathie provençale. Marburg, 1904. 107. l.

„Gaita de la tor,

Gardez entor les murs [...]” – Gaita de la tor... (anoním) – In: La Poésie Lyrique au Moyen Age. Ed. par Guillaume Picot. Paris, Larousse, I. 72. l.

„[...] Qu'ieu aug que li gaita cria: [...]” – In: Bertran d'Alamanon: „Us cavaliers si jazia...” Uo. 76. l.

„Gaitatz vos, gaiteta de la tor” – In: Raimbaut de Vaqueiras: Gaita ben, gaiteta del chastel... Uo., 80. l. stb.

⁵ „[...] Compainz, vos chanterioie, [...]” – Gaita de la tor... (anoním). Uo. 72. l. „– Bel dous companh...” – In: G. de Bornelh: Reis glorios... stb.

⁶ „[...] Tot o fassam en despieg del gilós [...]” – En un vergier... – In: K. Bartsch–E. Koschwitz: i. m.

„[...] Del gelos vostre malvays seynor, [...]” – R. de Vaqueiras: Gaita ben, gaiteta del tor – In: La Poésie Lyrique... i. m., 80. l.

„[...] Et ai paor que'l gilós vos assatge, [...]” – In: G. de Bornelh: Reis glorios... stb.

Bel companhó, eissetz al fenestrel,
Et esgardatz las ensenhas del cel;
Conoisseretz si'us sui fizels messatge:
Si non o faitz, vostres n'er lo damnatge,
E ades sera l'alba.

Bel companhó, pos mi parti des vos,
Eu non dormi *ni'm moc de ginólhos*,
Ans preguei Deu lo filh Santa Maria,
Que'us mi rendés per lejal companhia,
E ades sera l'alba.

Bel campanhó, la foras als peirós
Me prejavatz qu'eu no fos dormilhós,
Enans velhes tota noch tro al dia;
Aras no'us platz mos chans ni ma paria,
E ades sera l'alba.

– Bel dous companh, tan sui en ric sojorn
Qu'eu non volgra mais fos alba ni jorn,
Car la gensor que anc nasqués de maire
Tenc et abras, per que non prezi gaire
Lo fol gilós ni l'alba.⁷

*„Dicső király, szent fény, tündökletes,
Uram, hatalmas Isten, légy kegyes,
ha tetszik, légy társam hű pártfogója,
leszállt az éj, s nem láttam őt azóta,
s már íme, jó a hajnal.*

Jó társam, alszol egyre még? Siess,
serkenj fel már szavamra, ébredezz,
mert Keleten a reggel hírhozója,
felkelt a Csillag, sürget már az óra,
már íme, jó a hajnal.

Jó társam, énekkel szólítalak,
ne aludj már: hallom, a madarak
a csalitban dalolva fényt keresnek,
s félek, hogy a féltékeny hitves itt lep,
már íme, jó a hajnal.

⁷ K. Bartsch et E. Koschwitz: Chrestomathie provençale. I. kiad. 109. l.

Jó társam, kelj fel, nézz ki, lásd magad:
közel a csillagoltó virradat,
hogy kitessek: mindent hűn megjelentek,
magad vallođ kárát, ha nem teszed meg,
már íme, jó a hajnal.

Jó társam, lásd, le sem hunytam szemem,
mióta elszakadtunk, szűntelen
csak térden álltam, s Jézust esdve kértem,
hogy hű barátul visszaadna nékem,
s már íme, jó a hajnal.

Jó társam, künn az erkélyen milyen
nagyon kértél: ezen az éjjelen
pirkadatig virrasszak véled ébren,
s most mégse tetszik énekem s személyem,
s már íme, jó a hajnal.

Oly dús tanyán vagyok, hű cimbora,
kívánnám: meg ne virradjon soha,
mert nincsen annál szebb, akit karomba
tartottam, mit bánom hát a goromba
féltékenyt és a hajnalt.”

Anélkül, hogy szándékunkban állna a költeményt hosszasan elemezni – ezt nálunk hozzáértőbbek már megtették⁸ – csupán a mű egy aspektusára szeretnénk felhívni az olvasó figyelmét: a néhány soros könyörgésre a vers elején, valamint a közepe táján. Igaz, szerepel ugyan a fentebb vizsgált *albákban* néhány egyértelmű célzás a Teremtőre,⁹ azonban nagy merészség lenne azokat bármiféle imának minősíteni. Mintegy zárójelben itt tű-

⁸ Ford. Lator László. – In: Francia költők antológiája. Bp., Európa 1962. I. 100–101. l.; Ld. Szabics Imre: A trubadúrok költészete. I. kiad. 178–182. l.

⁹ „Plagues ... Dieu que ja la nueitz non falhis

Ni-l mi eus amic lonc de mi no-s partis

Ni la gayta jorn ni alba no vis!

Oy Dieus! oy Dieus! ...” – En un vergier... – In: K. Bartsch–E Koschwitz: i. m.

„Gaité de la tor,

Gardez entor

Les murs, se Deus vos voie, [...]

[...] Se salve l'onor

Au criator

Estoit, tot tens voudroie... – Gaité de la tor... – In: La Poésie lyrique au Moyen Age, i. m.

„[...] Beau dous ami, vous en irez:

A Dieu soit vo corps commandé!

Pour Dieu vous pri, [...]” – Gace Brulé (XII. sz. vége – francia): Quand voi l'aube du jour venir...

– In: La Poésie Lyrique au Moyen Age, i. m., 74. l.

nik helyénvalónak megemlíteni Folquet de Marselha (Marseille) *Vers Dieu, el voste nom* [...] kezdetű formabontó *albáját* is, amely noha még jóval a katárok elleni keresztshad-járat előtt íródott¹⁰ (az után ugyanis a trubadúrköltészet egyre inkább vallásos jelleget ölt, s a szeretett hölgy helyét a Szűz magasztalása, s ehhez hasonló témák veszik át), semmi nem emlékeztet már benne a megszokott sémára;¹¹ a költemény ugyanis nem más, mint egy könyörgés, s az egyetlen ok amiért még *albának* minősíthető, az az *alba* szó jelenléte a refrénben.¹²

Visszatérve eredeti problémánkra, joggal kérdezheti tehát bárki, hogyan is kerül ebbe a fenti szövegekörnyezetbe egy invokáció, egy ima, hiszen egy házasságtöréshez asszisztál az Isten nevét segítségül hívó, őrködő barát; azonban nem szabad elfelejtenünk, milyen közegben-környezetben íródott a költemény.

Erős túlzásnak minősítve D. de Rougemont, egyébként helyenként sajnálatos tévedéseken-pontatlanságokon alapuló tanulmányát,¹³ szükségesnek látszik mégis megvizsgálni a katár tanok mibenlétét és esetleges hatásait.

Az önmagukat jó, illetve igaz keresztényeknek nevezők hite az Újtestamentum autentikus voltán alapszik, amelyben – elsősorban János evangéliumában – igei hivatkozások útján vélik megtalálni dualista felfogásukat alátámasztó igazságukat, azaz a kettős istenségről szóló tant.¹⁴ „*Gyümölcsseikről ismeritek meg őket* [...]” – következésképpen a most létező, elkorcsosult világ nem lehet Isten műve, mert szenvedéssel, erőszakkal, halállal van tele. Ennek alapján állítják szembe az Ó-, és az Újszövetséget, az előbbit a sátnak, az utóbbit Isten művének tekintve.

Ezt a gondolatot elemzi egy XIV. sz. eleji katár prédikátor, Jacques Authié tanítása is,¹⁵ mely a Zsoltárok és a Jelenések Könyvének egy-egy passzusára hivatkozva fejti ki el-

¹⁰ Ez annál is inkább említésre méltó, mert a szerző egy érdekes pálfordulással Toulouse püspökeként (1205–1231) később maga is a katár eretnokség ellen fellépő inkvizítorokhoz csatlakozik. Ld. S. Stronsky: *La poésie et la réalité aux temps des troubadours*. Oxford, 1943. 15. l.

¹¹ Hasonlóan a pastourelle műfajához, az *albé* is megtalálható a korabeli gallego-portugál költészetben, ám a portugál rokon-alkotások – számszerint három darab –, ugyanúgy mint Folquet de Marselha esetében csak igen távoli rokonságot mutatnak az eredeti történettel, s a többnyire a maguk ízlése, népszokásai, hagyományai szerint átformált *albák* csak a refrénben még fellelhető „hajnal” szócska miatt sorolhatók a költemények e csoportjába. Ld. E. Gonçalves–M. A. Ramos: *A lírica galego-portuguesa*. Lisboa, 1985. 28. l. Ld. még Rákóczi István–Giampaolo Salvi: *Középkori portugál irodalmi antológia*. Budapest, Tankönyvkiadó 1994. 69. l.

¹² Imre Szabics: *Anthologie de la poésie occitane du moyen âge*. Budapest, Tankönyvkiadó 1985. 120–121. l.

¹³ D. de Rougemont: *L'Amour et l'Occident*. Paris, Plon 1939. (réimp. 1975). Gondolunk itt olyan tárgyi tévedésekre, mint pl. 76. l., mely szerint a *Consolamentum* rítusa, ami megegyezik a „vigasztaló” Szentlélek keresztiségével, egy testvéri csókban fejeződik ki a pap részéről. Az újszövetségi Szent Pál-i levelekben kétségkívül szerepel az alábbi mondat: *köszönsétek egymást szent csókkal*, sehol nem található azonban az, hogy ezáltal Szentlélek keresztiséghez jutottak volna az azt kapók. Sőt ez mindig vagy kívülről-felülről – ld. Pünkösöd –, vagy kézrátétel által történt (kivéve egy esetet, amikor Jézus a tanítványaira lehelt mondván: *vegyetek Szent Lelket*). Így tehát a katárok sem alkalmazhatták a D. de Rougemont által feltételezett módszert, hiszen hiányzott volna hozzá az igei alátámasztás. Nem is alkalmazták. R. Nelli *Écritures cathares* (Paris, Denoël 1959. 212–252.) c. könyvében pontosan megadja a rítus szövegét-menetét (mind az okszitán, mind pedig a latin szertartás szerinti), aholis több meghatározott ima és formula elismérlése végén az evangéliumokat tartalmazó könyvet a jelentkező fejére téve, a jelenlévők (jobb) kezüket szintén reáhelyezve, „vette” a beavatandó a *Consolamentumot*.

¹⁴ Vö. *Le livre des Deux Principes*. – In: R. Nelli: *Écritures cathares*, i. m., 83–201. l. és R. Nelli: *Le phénomène cathare*. Paris, Privat 1964. 128–133. l.

¹⁵ Anne Brenon: *L'église de l'Esprit Saint*. – In: *Heresis*, 1991. 17. 17–33. l.

méletét, amely röviden összefoglalva a következő: amikor a lázadó sátán levettetett a mennyből (ld. Ezékiel), a mennyek lakóinak egy megtévesztett részét magával vonta, illetve nem is őket, hanem csak a lelkeket (*anima*), miközben szellemük (*spiritus*) és testük (*corpus*) továbbra is Isten jelenlétében maradt. Ezeket a „jelkeket” a feledés testébe (tehát a test a gonosz műve volna) börtönözte, s ezzel egyfajta reinkarnálódásra – lévén a mennyei lélek halhatatlan – készítette őket, s így egyik testet a másik után veszik fel, illetve teszik le. Ez a folyamat csak egyféle módon szakítható meg, ha valaki részt vesz az egyetlen általuk elismert szentségben, ami nem más, mint a *Consolamentum*, vagyis a jó lélek és mennyei szellemének találkozása-házassága. Amint ez az egység létrejön, a reinkarnálódás megszűnik, s a halál pillanatában az így újraegyesült szellem és lélek felkeresi a mennyei testet.

Ez az elmélet nemcsak arra nézve szolgál magyarázattal, hogy sokan csak a haláluk pillanatában,¹⁶ afféle utolsó kenetként veszik a *Consolamentumot*, hanem arra is, hogy miért nem tekintették megbonthatatlan egységnek a test testtel való házasságát, sőt lévén az a faj fenntartására irányuló intézmény – tehát hitük szerint a sátán alkotásának, a testi létnek továbbvitele –, kifejezetten ellenezték azt, (az ún. „tiszták” – *perfecti* nem is házasodtak, vagy ha már volt feleségük, el kellett állniuk a házasság gyakorlásától) és elfogadhatóbbnak tűnt szemükben egy „gyermekkövetkezmény” nélküli testi kapcsolat.

Az általunk vizsgált *alba* tehát – mind formáját (a refrénben folyamatosan visszatérő *alba* kifejezés), mind pedig tartalmát tekintve (a szerelmespár az együtt töltött éjszaka utáni hajnali elválása, az öröködő barát jelenléte, a gonosz *gilos* fenyegető árnyéka stb.) – maradéktalanul megfelel a műfaj általános ismérveinek, az egyetlen ide nem illő, elűtő akkordnak a barát imája számít. A katár szellemiség azonban mint láttuk, – ellentétben más felfogásokkal – nemcsak hogy megengedi, sőt természetesnek tartja a leírt jelenetet – vagyis miért ne imádkozhatna barátja épségéért az odaadó, hűséges ór, hiszen az előbbi *semmi*, a *hitükkel valóban ellenkező* cselekedetet nem hajt végre –, hanem egyszersmind bátorítja is azt.

A fentiek tükrében – ha nem is azonosulunk D. de Rougemont némiképp eltúlzott feltevéseivel,¹⁷ hiszen mint a későbbi kutatások ezt igazolják, Guiraut de Bornelh semmiképpen sem lehetett a katár közösség része vagy akár csak kultúrájuk tudatos képviselője¹⁸ –, mégis valamilyen lelki-szellemi kapcsolatot vagyunk kénytelenek megállapítani – ami vélhetőleg nem tudatosan, de mégis áthatotta a fenti *alba*, ha nem is nyelvészetét, de körülményeit –, s mely kapcsolat teljes és tökéletes magyarázattal szolgálna a felvetett problémára, különösen annak ismeretében, hogy Guiraut de Bornelh maga is *languedoc-i* származású volt.

¹⁶ Érdekességként megjegyzendő, hogy a haldoklónak adott *Consolamentumot* nem tekintették egyenértékűnek a szabad akaratból felvállalttal, ezért ha a beteg életben maradt mégis és így nem ment végbe a lélek és a szellem frígye, a rítust meg kellett ismételni, természetesen szabad akaratból.

¹⁷ I. m., 85. l.; Arnaut Daniel hölgyétől kapott csókját helytelenül a katár rítus *Consolamentumjával* azonosítja (ld. 13. jegy.), míg a hölgyet a katár egyház megszemélyesítésének véli. Valamint ld. az általunk tárgyalt *alba* „elemzését” (82. l.).

¹⁸ R. Nelli: *Écritures cathares* című gyűjteményének előszavában pontos listát ad azokról a trubadúrokról, akiknek a műveiről kimutatható bizonyos katár hatás, illetve „Róma-ellenesség”. Így Adémar Jordan, Adémar de Roquefixade, Arnaut de Comminges, Faidit de Belestar, Guilhem de Durfort, Peire Rogier de Mirepoix, Bernat de Rovenac, Raimon Jordan, Mir Bernat, Aimeric de Péguilhan, Guilhem Figueira, Peire Cardenal, Guilhem Montanhagol.

„Minek nevezzetek?”

Konferencia az irodalmi onomasztika kérdéseiről (MTA Irodalomtudományi Intézete, 1995. november 27–28.)

Hannibal, Hamilcar és Hasdrubal
(A nevek freudi mélylélektanáról)

TVERDOTA GYÖRGY

A címben foglalt téma két ellentétes irányból közelíthető meg: egyrészt az empirikus anyag, másrészt ama tágabb fogalmi és módszertani kérdéscsoport felől, amelynek keretében a tulajdonnevek problematikája elhelyezkedik. Az empirikus anyagot Freud műveinek olvasása során szerzett benyomásaink szolgáltatják. A pszichoanalízis atyja elemzései tárgyaként, gondolatmeneteinek illusztrációja, okfejtéseinek bizonyító anyaga gyanánt igen gyakran fordult a személy- és földrajzi nevekhez. Ha minden említést kigyűjtenénk műveiből, túlzás nélkül állíthatom, hogy egy kisebb könyvnyi terjedelmű korpuszt kapnánk. Az esetek elképesztő bősége, tételelem ellenőrzésének könnyű volta felment az alól, hogy állításomat példákkal igazoljam.

Előzetesen csak egyetlen aspektusra térek ki konkrétan: A nevek ilyen feltűnően nagy száma és változatossága részleges, (s így önmagában óhatatlanul felületes) magyarázatát abban lelki, hogy a szerző alanyilag is igen érzékeny volt a Freud név, illetve saját személye és a tulajdonnév összefüggései iránt. Maga is megélte mindazt a bonyodalmat, amelyet a betegek, a gyermekek megnyilvánulásaiban, a mindennapi élet vagy a különböző szellemi produktumok területén (a vicctől a babonán és a neurotikusok névtani tüneteinek át a művészi alkotásokig) a nevekkel kapcsolatban tapasztalt. Nem egy esetben felemlíti azokat a (nem feltétlenül jóindulatú) tréfákat, amelyeket kortársai családnevével elkövettek.

Tanulmányom címében éppen arra a személyes érdekű névfantáziára utaltam, amelyet Freud személyi érintettségére nézve a leginkább árukkodónak érzek. Az *Álomfejtés*ben a szerző utal gyermekkori élményére, amelyet a sémi származású nagy hadvezér, Hannibal alakjával való megismerkedés okozott, s az ennek nyomán történő, egyéni ambícióktól és származásbeli közönségtudattól fűtött azonosulás követett. Az említett könyv első kiadásában a pun katonának az apját tévesen Hasdrubalnak nevezte el, holott a valódi apa Hamilcar Barkas volt, Hasdrubal pedig az államférfi nagybátyja.¹ *A mindennapi élet pszichopatológiájában* Freud visszatér e tévedésére, s életrajzi magyarázatát adja az elvétésnek. Azt tudnillik, hogy apja első házasságából származó, Angliában élő legidősebb (fél)test-

¹ Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Helikon, Budapest 1993. 144–145. l. (A továbbiakban: *Álomfejtés*)

vérének a gyermeke nagyjából vele egyidős, azaz bátyja akár az ő apja is lehetett volna.² Az elvétel mögött eszerint valami Ödipusz-komplexus-féle (az apa lecserélésének, új apa választásának tudattalan szándéka) rejlene. Onomasztikai szempontból nézve az esetet az teszi rendkívül érdekessé, hogy a pszichoanalitikus, az idegen nevekké történő azonosulás révén önnön legintimebb problémáját egy időben rendkívül távoli, közvetett műveltségélmény áruhájába öltöztetve éli meg, illetve tudatosítja. – Mi neki Hasdrubal, s mi ő Hasdrubalnak? – kérdezhetnék Hamlet után szabadon. Freudban tehát az alanyi érdekelttség és a szakmai érdeklődés a nevek iránt átlagon felülinek mondható, s mint ilyen, feltétlenül figyelemre méltó.³

Éppen ezért magyarázatra szorul az a körülmény, hogy a Freud-szakirodalom – töredékes és felületes ismereteim szerint – meglehetősen érdektelennek mutatkozik eme részletkérdés iránt. A magyarázat alighanem annak az átfogó problémakörnek a rendkívüli nehézségében, és ebből következően, a megnyugtató kidolgozottság hiányában van, amelynek keretében a névprobléma elhelyezkedik. Azok a nyelvészek és szemiotikai szakemberek, akik a pszichoanalízis iránt pozitívan vagy kritikailag módon érdeklődnek, s azok az analitikus elkötelezettségű elméleti szakemberek, akik a nyelvészet és a jel tudományok területén kompetenciát szereztek, a nyelv és a mélylélektan globális egyeztetésére, illetve szembesítésére tesznek kísérleteket. A tulajdonnév freudi kezelésének vizsgálata – legalábbis első látásra úgy tűnik – csak nehezítené az átfogó kérdések tisztázását. Márpedig, ha csak egy rövid megjegyzés erejéig is, hangsúlyozni kell, hogy a pszichoanalitikus gyógy mód épenséggel sajátos nyelvi produkciókon és azok magyarázatán alapul. Freud módszerét (nem mindig jóindulatúan) a szókratészi bábáskodáshoz, sőt, a mágikus, szóval gyógyító eljárásokhoz hasonlítani, több pusztán szellemeskedésnél. Ha pedig ez a teória ilyen erősen nyelvi kötődésű, névtani fejezetére is az eddiginél jóval több figyelmet kell fordítani.

Számomra, akinek sem a nyelvészet, sem a pszichoanalízis nem szakterületem, az a körülmény teremt jogalapot a szólásra, hogy vizsgálódásom terepe az irodalmi névtan, azaz a tágabb tartomány egy olyan csücske, amelyhez van némi kompetenciám, nem kevesebb, mint a pszichoanalitikusoknak vagy a nyelvtudomány művelőinek. A huszadik század jelentős írói, költői ugyanúgy nem várták meg, hogy a szemiotikusok vagy a pszichoanalitikusok tisztázzák nyelv és lélek összefüggéseit, mint jómagam, s hagyták magukat kritikátlanul inspirálni névtani fantáziálásaikban – egyebek között – Freud onomasztikai fejtegetéseitől. Csak három személyre hadd utaljak itt: József Attila, Karinthy és Kosztolányi névvel kapcsolatos elgondolásaira és eljárásaira, amelyek esetében a freudi inspirációra nem szükséges bizonyítékok sorolásával időt-helyet pazarolni. Tehát legalább a vitaindító szerény szerepére számot tarthatok, s kiprovokálhatom az irodalmi névtan számára sem közömbös feladatok valamikori megoldását.

² Sigmund Freud: A mindennapi élet pszichopatológiája. Cserépfalvi, Budapest 1992. 175. l. (A továbbiakban: A mindennapi élet pszichopatológiája)

³ Az alanyi érdekelttségre még számos példa említhető. A Freud névre vonatkozólag ld. Álomfejtés. 34., 152., 214. l. A mindennapi élet pszichopatológiája. 74., 122. l. Freud fiának *Oliver* előnévére vonatkozólag: Álomfejtés. 313. l. Freud lányának *Irma* előnévére vonatkozólag: Álomfejtés. 210. l. Freud fivérének *Alexander* névére vonatkozólag: Álomfejtés. 215. l. A mindennapi élet pszichopatológiája. 93. l. Freud nővéérének *Róza* névére vonatkozólag: Álomfejtés. 33. l. A mindennapi élet pszichopatológiája. 190. l.

A névtani irodalomnak három olyan alapkérdése van, amelyekre ma is egymással szögesen ellentétes válaszok születnek. Van-e a tulajdonnévnek fogalmi tartalma, jelentése? – így hangzik az első választási alternatíva. Erre egy sor kiváló szakember tagadó feleletet adott. Más tekintélyek amellet érveltek, hogy a tulajdonnevek rendelkeznek jelentéssel. A közelmúlt és a jelen magyar szakirodalmában ez utóbbi álláspont vált uralkodóvá. A másik nagy vízváltást az képezi, hogy a nyelvészek egy része a tulajdonnév elsődleges funkciójának az egyén, az egyetlen példány azonosítását, specifikációját tekinti. Sok olyan tudós akad azonban, akik – nem vonva kétségbe e nyelvi kategória felhasználhatóságát az egyedi, egyszeri megragadásának érdekében – önmagában elégtelennek, nyelvi elem lévén, még mindig túlzottan általánosnak ítélik arra, hogy ezt a szerepet betöltse. A harmadik dilemma a saussure-i jelfelfogásból ered: egyesek a nevet a dolgok önkényes, konvencionális jelölőjének tartják, míg mások motivált voltát állítják. Nos, mindaz, ami a freudi irodalomban a tulajdonnevekkel történik, egyfajta, nagyon karakterisztikus állásfoglalást tartalmaz a fenti dilemmákról.

A pszichoanalízis atyja a példák kiválogatásában és elemzésében következetesen járt el, nem terjeszkedett túl azon a körön, amelyen belül illetékesnek tartotta módszerét, s így az esetek homogén korpuszát hozta létre. A névadásnak és névhasználatnak az az óriási nagy tartománya, amely a társadalmi érintkezésben, a kulturális élet mindennapjaiban zavartalanul folyik, kívül került érdeklődése határain. Figyelme olyan esetekre terjedt ki, amelyek a lelki betegek, a folklór, a művészet, az álom, a vicc, a gyermeki viselkedés, a primitív népek körében tapasztalt szokások, a mitológia névtani megnyilvánulásainak, illetve a mindennapok onomasztikai anomáliáinak (elfelejtés, elírás, tévesztés, stb.) tekinthetők. A felsorolás aligha teljes, de ha kirekesztjük azokat a lelki jelenségeket, szellemi teljesítményeket, amelyek a freudi tudatelőtt és pusztán tudatos produktumai, és belefoglaljuk azt, ami a tudattalan tudatosításának, illetve a tudattalan valamiféle felszínre törésének névtani aspektusát jelenti, akkor elegendő pontossággal meghúztuk a freudi példatár kontúrjait. A módszertani önkorlátozás azonban csak látszólagos, mert – mint ez közsímet – Freud úgy ítélte meg, hogy a lélek igazi arca, voltaképpen felépítése, lényege e választott szűkebb tartományban sokkal tökéletesebben nyilatkozik meg, mint az általa elhanyagolt tágasabb névtani mezőkön.

Nem jelenti ez azt, hogy az azonosító funkcióra való korlátozódás, a jelentéstartalom firtatásának elmaradása, a motiváció vizsgálatáról való lemondás, azaz a megszokott, rutinos névhasználat teljesen hiányoznék a szóban forgó írásművekből, már csak azért sem, mert egy téma megjelölése vagy megtárgyalása során, mint például a Leonardo da Vinciről írott tanulmányban, vagy hivatkozási alapul szolgáló kutatók megemlézésekor a szerző sűrűn rákényszerül a „normális” névmegjelölő magatartásra. A szövegekben elszórt ilyen alkalmak kényelmes támpontul szolgálnak arra, hogy felmérjük, hogy a választott és elemzett példákban milyen jellegű és milyen mértékű változások állnak be a tulajdonnevek sorsában.

Először is azt konstatálhatjuk, hogy az elemzés tárgyát képező nevek mindannyiszor, kivétel nélkül jelentésre tesznek szert, vagy aktívan részt vesznek valamilyen jelentésvizony közvetlen kialakításában. Ez a jelentés azonban sohasem legitim abban az értelemben, ahogyan annak kritériumait a szemantikával körültekintően foglalkozó nyelvészek óvatosan meghatározzák. A jelentésadás bejáratott útja az, hogy a köznévi jelentéssel rendelkező tulajdonneveknek, az úgynevezett szőneveknek az alany visszaadja

köznevi értelmét. A legfrappánsabb példákat az *Álomfejtés*ből idézhetjük, hiszen itt magát a nevet legtöbbször olyan dolog vagy élőlény álomképe vagy emlékképe helyettesíti, amelyet a szó jelent. A jelentés így mintegy testet ölt: „annak a férfiúnak, aki beszélgetésünket megzavarta, Gärtner a neve, és [...] úgy találtam, hogy felesége virul; sőt [...] egyik nőbetegem, aki a szép Flora nevet viseli, egy ideig beszélgetésünk központjában állott. Nyilván az történt, hogy ama nap [az álmodást megelőző nap] két élményét, a közömböst és az izgalmast, a növényteni képzetkörből vett közbülső tagok segítségével kapcsoltam össze.” – olvassuk az *Álom a botanikai monográfiáról* c. alfejezetben. Nyilvánvaló, hogy nem Gärtner professzor, a szerző kollégája, sem pedig a Flora nevet viselő nőbeteg jelentésének kiaknázásáról van szó, hiszen egyiküknek sem volt tényleges köze a növénytanhoz. Mindkét megnevezett személy csupán nevét, nevének köznevi jelentését adja kölcsön, ők maguk teljesen felszívódnak e jelentés mögött.⁴ Ugyanez történik egy másik álomban Zucker úrral, aki az álmodót Karlsbad felé orientálja, lévén ez a fürdőváros a konstitúciós cukorbeteg szenvedők gyógyhelye. Hasonló helyzet áll elő abban az álomban, amelyben a gombócok álomképe Knödl-nek, Freud egyik egyetemi oktatójának alakját idézi fel. A példákat még hosszan sorolhatnánk.⁵

Azoknál a tulajdonneveknél, amelyek eredeti köznevi jelentése elhomályosult vagy elveszett (ezeket nevezi a szakirodalom jelneveknek) a jelentésadásnak két lehetősége áll fenn. Az egyik ténylegesen vagy a látszat szerint arra törekszik, hogy ne hágja át a tudományszabta kereteket: ez az etimologizálás eljárása. A másik a játékoság, a gyermekesség, a költőiség, a bolondosság vagy az archaikusság védelme alá helyezve magát, fitytyet hány minden korlátozásnak. Freudnak talán az a legkörültekintőbben, legtudományosabban megfogalmazott etimológiai fejtegetése, amelyben azt próbálja kideríteni Mózes nevééről, hogy „honnan származik ez a név? Mit jelent?” Azt a magyarázatot, amely szerint „a vízből kihúzott” kifejezés héber változatáról lenne szó, mint népi etimológiát elutasítja, s a név „gyermek” jelentése és egyiptomi eredete mellett foglal állást. Eljárása azért érdemel figyelmet, mert ebből az interpretációból kiindulva igen merész és messzire terjedő rekonstrukciót kísérel meg Mózes származására, emberi alakjára, történelmi pozíciójára, magatartására és az általa bevezetett egyistenhitre vonatkozólag. Bármennyire módszeresen végzi azonban ezt a műveletsort, eljárása mégiscsak a jelentésadásra épül, s a „nomen est omen” szabályát érvényesíti.⁶ Az etimologizálás ábrándosabb, a népi etimológiával rokonibb arculatát mutatja föl ugyanebben a munkában, amikor a Jahve – Jupiter (Jovis) – Johanán (Johann, John, Jean, Juan) – Gotthold – Hannibal – Giovanni – Giovedí névsor tagjai között hoz létre szótörténeti relációkat.⁷ Kedvenc, többször megismételt etimológiai fejtegetése Freudnak a fa, illetve az anyag (materia) szavak visszavezetése, a portugál *Madeira* földrajzi név közbeiktatásával az anya (mater) szóra is.⁸

A legjellegzetesebb, leggyakrabban érvényesített értelemadó metódus azonban a fentebb említett játékos, bolondos, gyermeki, költői, tréfás, stb. jelentéstulajdonítás. Az alany ilyenkor nem törődik a szóhatárokkal. Ha kell, részekre darabolja a nevet, mint ez Ferenczi Sándor egyik betegénél történik, aki öngyilkos szándékkal ki akarta vetni magát

⁴ Sigmund Freud: *Álomfejtés*. 130. l.

⁵ Uo. 143. l.

⁶ Sigmund Freud: *Mózes*. Európa Könyvkiadó, Budapest 1987. 10–11. l.

⁷ Uo. 73. l.

⁸ Sigmund Freud: *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Gondolat, Budapest 1986. 131–132. l.

az ablakon, de eszébe jutott a Hunyad név, ezt „húny”-ra és „ad”-ra bontotta, s úgy gondolta, hogy ha ő húny, akkor a felesége másnak ad (szexuális értelemben), s ez a féltékenységi motívum visszatartotta őt tettének elkövetésétől.⁹ A tulajdonnév jelentéssel bíró szintagmára tagolására Freud egy szójátékot hozott példaként, amelynek szerzője Rousseau unokaöccséről megállapította, hogy ugyan „roux” is és „sol” is, de korántsem Rousseau.¹⁰

Egy másik módja a szóvegyésznek az előbbi fordítottja, egy tulajdonnevet (vagy neveket) tartalmazó szintagma elemeinek egyetlen szóvá ötvözése. Ez történt Nagy Sándorral, aki Türosz városának hosszúra nyúlt ostroma idején egy táncoló szatírt látott álomban. az álomfejtő a szatürosz szót két részre szakította, s így a „Sza Türosz” = „Türosz a tiéd” jóslatot kapta. Freud másik érdekes példája egy álombeli, értelmetlen szót tartalmazó kifejezés: „norekdális stílus”. Az érthetetlen jelző az elemző munka eredményeként két Ibsen hősnő: Nóra és Ekdal nevére hullott szét, világot vetve az összetételben rejülő utalásra.¹¹

Ha a név adott formájában nem ruházható fel könnyen jelentéssel, akkor alakját némi szőmesterkedéssel módosítani lehet, amint ezt egy orvos teszi, aki kissé másnaposan Ethel nevű betegének (aki maga sem veti meg az alkoholt) nevét Ethyl formában írja le.¹² Ha – másfelől – a név változatlan marad is, utalhat egy tőle alakjában némileg eltérő, jelentéssel és jelentőséggel teli szóra. Freud egyik páciense egy galíciai településről, Husiatynról álmodott, s arra ébredt, hogy hörghurutban szenvedő neje hevesen köhög (husten).¹³ A félreolvasás esetei is ebbe a jelenségkörbe tartoznak. „Mindig Agamemnónt olvasott angenommen (elfogadva) helyett, oly alaposan tanulmányozta Homéroszt” – idézi valakiről Freud.¹⁴ A torzítás egy sajátos módja az, amikor az alanynak nincs szüksége az adott név egész hangalakjára, hogy jelentést vetíthessen beléje, ilyenkor képzeletben megcsonkítja a hangsort, arra a részletre redukálva, amelyre szüksége van. Így a Popovic név humorizálásra vagy sértegetésre alkalmas minden olyan nyelven, amelyen a „popo” szó gyermeki vagy női hátsórészt jelent.¹⁵

Az ilyenfajta jelentéstulajdonításnak még számos más változata fordul elő Freud munkáiban, amelyekről hely hiányában itt nem ejthetek szót. Két variánst azonban befejezésül még meg kell említenem. Egyrészt a hangalaki hasonlóságon alapuló asszociációláncot, amelynek kiinduló helyzetében vagy valamely pontján tulajdonnevet találunk, s ez így bevonódik egy alkalmi jelentéssorba: Pélagie – plágium – plagiostomák (cetfélék) – plagen. Ezt nevezi a nagy lélekgyógyász szóhídnak, az álomtartalom részei közötti összekötő hídnak.¹⁶ Másrészt pedig Freud eljut annak a jelenségnek a konstatálásáig, amit Saussure fedezett föl közel egyidejűleg híres füzetében: az anagrammatizmusig. Egy kígyómarás-álom elmesélése során egy beteget indokolatlanul a Klapperschlange = csörgőkígyó szót használta, s ezt az elvétést (a vipera szó helyett), az analitikus úgy magyarázta,

⁹ Ferenczi Sándor: *Lelki problémák*. Nyugat, Budapest 1912. 82. l.

¹⁰ Sigmund Freud: *A vice és viszonya a tudattalanhoz*. – In: Sigmund Freud: *Esszék*. Gondolat, Budapest 1982. 46–47. l.

¹¹ Sigmund Freud: *Álomfejtés*. 80., 212. l.

¹² Sigmund Freud: *A mindennapi élet pszichopatológiája*. 102. l.

¹³ Sigmund Freud: *Álomfejtés*. 169. l.

¹⁴ Sigmund Freud: *A mindennapi élet pszichopatológiája*. 95. l.

¹⁵ Sigmund Freud: *Álomfejtés*. 152. l.

¹⁶ Sigmund Freud: *Uo.* 151. l.

hogy a pácienset a szó hangalakja, a benne Kl... p... r... sorrendben sorakozó mássalhangzók vezették félre, amelyek a kígyómarás következtében elhunyt Kleopátra nevében ugyanilyen rendben következnek egymás után.¹⁷

Ha azt vizsgáljuk, milyen terminológiával írja le Freud ezeket és az ehhez hasonló hangváltásokat, illetve a jelölők közötti fentebb szemléltetett viszonyokat, tehát voltaképpen nyelvi jelenségeket és folyamatokat, akkor azt tapasztaljuk, hogy eljárása eléri a maga elé tűzött feladat eredményes megoldásához szükséges pontosság minimumát. Leggyakoribb az „összecseng” vagy „cseng vissza”, „egybecseng”, „hasonló hangzás”, „azonos szótagok, betűsorok ismétlődése”, „hangzásbeli asszociáció”, „alkotórész gyanánt bennefoglaltatik” kifejezések használata. A retorikában alkalmazott, szabatos terminológiával ezeket a műveleteket és jelenségeket nagyjából a calembour, szójáték, illetve a paronomázia alakzataira vezethetjük vissza. A szójáték jellegzetes esete, ha egy (különböző szófajú szavakból álló) szintagmát megismétlünk úgy, hogy a szóhatárokat megváltoztatjuk: Sza Türosz – szatürosz. Paronomáziával találkozunk azokban a példákban, amelyekben ugyanazon szófajú (mondattani funkciójú), de többé-kevésbé eltérő, illetve hasonló hangalakú szavak kerülnek egymással összefüggésbe álom, szabad asszociáció, téves emlékezés, élcelődés, stb. eredményeképpen, így a Popovic – popo, az Ethel – Ethyl példákban. Ha szembesíteni kívánnánk a Freud elemezte példákat a modern retorika rendszertani követelményeivel, alighanem hasonló konklúziókra jutnánk, mint Emile Benveniste, aki szerint a tudattalan valóságos retorikát művel, s a Freud által felfedezett műveletek visszavezethetők lennének a trópusok jó öreg katalógusára.¹⁸ Tzvetan Todorovval is egyetérthetünk abban, hogy a pszichoanalízis atyjának szakszóhasználata és rendszerének logikája retorikai szempontból sok kívánnivalót hagy maga után, de *A viccről* írott tanulmánya (és tegyük hozzá: az *Álomfejtés* és *A mindennapi élet pszichopatológiája*) így is a századelő legkiemelkedőbb szemiotikai munkái közé tartozik.¹⁹

Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy ha Freud felfogását, amely szerint a jelölők hangtani rokonsága a jelöltek jelentéstani rokonságával jár együtt, a tulajdonnevekre érvényesítjük, akkor a calembour és a paronomázia elemzett példáiból azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a pszichoanalízis álláspontja szerint a tulajdonneveknek van jelentése. Az a tény, hogy ehhez a jelentéshez a nevek többnyire csak alkalmilag és illegitim módon jutnak hozzá, a dolog lényegén nem változtat. Ha elemzésünket más példákon folytatnánk, amire itt nincs tér, más retorikai alakzatokra bukkannánk, így például az antonomáziára vagy az antanaklázisra, s révükön eljuthatnánk arra a következtetésre, hogy Freud – a maga korpuszán – kimutatja a tulajdonnevek motivált voltát, valamint azt, hogy egyetlen név nagyon gyakran ténylegesen több személyt jelöl egyszerre.

Megismétlem a kulcskifejezést: *a maga korpuszán*. Ez egyfelől önkorlátozást jelent. A pszichoanalitikus nyelvelméletben ugyanis szükségképpen központi szerepet játszik a beszélő alany, a maga lényegi jegyeivel. A freudí példák álomról szóló beszámolókból, szabad asszociációkból, szellemeskedésekből, a nép alkotó tevékenységében, költői teljesítményekben, a gyermekek nyelvi produktumaiban, a betegek nyelvi megnyilvánulásai-

¹⁷ Sigmund Freud: *A mindennapi élet pszichopatológiája*. 62. l.

¹⁸ Émile Benveniste: *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne*. – In: *Uő.: Problèmes de linguistique générale*, 1. Gallimard, Paris 1966. 86. l.

¹⁹ Tzvetan Todorov: *La rhétorique de Freud*. – In: *Uő.: Théories du symbole*. Éditions du Seuil, Paris 1977. 316. l.

ban, a primitív népek körében gyűjtött adatokban, a mindennapi beszéd múltó zavaraiiban helyezkednek el. Másfelől azonban a sokféle változatban megnyilatkozó alany, az igazán autentikus nyelvhasználó elsődlegességét Freud gyakran onto- és filogenetikus szempontból archaikus mivoltának hangsúlyozásával fejezi ki. Azaz a neveknek jelentést tulajdonítani, vagy jelölő és jelölt között motivált kapcsolatot feltételezni vagy létesíteni, ez a gyermek vagy a primitív ember primer, spontán megnyilatkozása. Minden, ettől eltérő nyelvhasználat csupán civilizációs termék. Az az instancia, az a lelki hatalom, amely a tulajdonnevek szemléltetett módosulásait és relációit előidézi a felsorolt alanyok esetében, az a valamilyen okból megmutakozó tudattalan. A tulajdonnevek Freud által elemzett fonológiai, alaktani és jelentéstani mutációi annak a munkának az eredményei, amelyet a tudattalan a tudatos kommunikáció egyik kategóriáján végez.

Nagy Károly környezetének álneveiről

PAJORIN KLÁRA

A humanista névváltoztatási divat történeti előzményeit keresve hiábavaló fáradságnak látszott faggatni az ókort,¹ melyből tudásunk szerint a humanizmus mintái valók. Hasonló jelenséget Nagy Károly udvarában találunk, ahol – mint köztudott – a bibliaiak mellett nagy számú antik hangzású álnevet használtak. Magát a királyt közismert Dávid nevén és Salamonnak is hívták. Az álnevek nagy részét a király nevelője és ideológusa, az angolszász Alkuin adta, aki magát többnyire Albinusnak, ritkábban Flaccusnak vagy Albinus Flaccusnak jelölte. Az udvari álneveket, létüket regisztrálva és példákkal illusztrálva, a karoling-kutatás sokáig érthetetlen kuriózumoknak vagy játékoságra utaló, megmosolyogni való jeleknek tartotta, majd magyarázatuként az a feltételezés fogalmazódott meg, hogy valamiféle akadémiára kell hogy utaljanak.² Fontosságukra a Nagy Károly udvaráról szóló tanulmányában Josef Fleckenstein hívta fel először a figyelmet. A szerzőnek feltűnt, hogy számuk lényegesen nagyobb, mint addig gondolták, és mélyebben vizsgálva őket, megállapította, hogy bennük Károly udvarának pregnáns jellemzőit kell látnunk. Meggyőző érveléssel mutatta ki, hogy nemcsak az ún. „akadémia” tagjai, de mások is viseltek álnevet, s ebből egyrészt az udvarban levő barátságkultuszra és „familiaritás”-ra, másrészt arra következtetett, hogy az oktatás és képzés Nagy Károly egész udvarára kiterjedt.³ A karoling álnevek közül a legnagyobb érdeklődést Nagy Károly bonyolult szimbolikájú Dávid neve váltotta ki.⁴ A bibliai királynév a frank uralkodóban nyerte el végleges keresztény tartalmát, és később más nemzeteknél a Salamon névvel együtt az ideális világi uralkodó szimbolikus megjelenítésére szolgált. I. András királyunk fiainak Dávid és Salamon kívánságnévében,⁵ az ún. Egbert-ordo XI. századi magyar adaptációjának Dávidra és Salamonra való utalásaiban,⁶ továbbá a László-legenda Dávid-névvariációiban⁷ nemcsak a két ószövetségi királyra, hanem arra a Nagy Károlyra vonatkozó szimbólumokat is kell látnunk, akinek a személyét és uralkodási elveit Árpád-házi királyaink a Szent István-i *Intelmek* óta példaképüknek tartották.

¹ Az ókori névtanról ld. Ernst Fraenkel: *Namenwesen*. – In: *Paulys Real-Encyclopädie*, 16. Stuttgart, 1935. 1611–1670. ol.; Rudolf Hirzel: *Der Name. Ein Beitrag zu seiner Geschichte im Altertum und besonders bei den Griechen*. Teubner, Leipzig, 1918.

² Max Manitius: *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, I. Teil. München, 1911., újranyomva: Beck, München, 1965. 249. l. (*Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft*, 9. Abt., II. Teil, I. Bd.)

³ Josef Fleckenstein: *Karl der Grosse und sein Hof*. – In: *Karl der Grosse, Lebenswerk und Nachleben*, I., *Persönlichkeit und Geschichte*, hrsg. von Helmut Beumann. Schwann, Düsseldorf, 1965. 24–50. l.

⁴ Fleckenstein: i. m. 41. l. Bövebben ld. H. Steger: *David Rex et Propheta*. – In: *Erlanger Beiträge zur Sprache und Kunstwissenschaft*, 6., 1961.

⁵ Kornél Szovák: *The Image of the Ideal King in Twelfth-Century Hungary (Remarks on the Legend of St Ladislas)*. – In: *Kings and Kingship in Medieval Europe*. Ed. by Anne J. Duggan. London, 1993. 241–264. l.

⁶ I. m., 260. l.; Gerics József: *Az úgynevezett Egbert (Dunstan)-ordo alkalmazásáról a XI. századi Magyarországon*. – In: *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*, kiad. Székely György. Bp., 1984., 254. l.

⁷ K. Szovák: i. m.

Az alábbiakban csupán az ún. udvari álnevekre összpontosítva a figyelmet, a róluk szóló ismereteket kívánom bővíteni, és érzékeltetni szeretném, hogy e nevek nem kevésbé voltak „spirituális”⁸ tartalmúak, mint az élükön álló Dávid és Salamon név.

Szükségesnek látszott feltenni a kérdést, hogy számukat tekintve milyen nagyságrendben gondolkodhatunk. Nagy Károly, valamint Alkuin két említett álnevével együtt magam hatvanhárom ismerek. Gyűjteményem⁹ nem mondható teljesnek, de úgy gondolom, hogy a fellelhető nevek túlnyomó részét tartalmazza. Számuk több, mint ahány személy áll mögöttük; a híres Károly-biográfusnak, Einhardnak és Riculf mainzi érseknek is két álneve volt. Már a nevek számbavételénél feltűnik a görög–latin nevek jelentős túlsúlya. Alkuin és Károly neveit nem számítva, negyvenkilenc antik származású névvel szemben tizenegy bibliai név áll.

A görög–latin nevek között közneveket (Altapetra = Hochstein presbyter, Anthropos = Monna, Aper = St. Armand-i apát, Aquila = Arn salzburgi érsek, Caucus, Cuculus, Gallicellula, Magus = Adalbert udvari káplán, Merula, Nardus vagy Nardulus = Einhard egyik neve, Vitulus), római gens- és antik népneveket (Antonius = Adalhard, Károly rokona, corbic-i apát, Calvinus, Flavius = Riculf egyik neve, Idithun – talán Idéthen helyett –, Drances, Maurus = Hrabanus Maurus, Sulpicius), mitológiai neveket (Calydon, Daphnis, Ledanus = Aidanus, Mopsus, Philemon, Venerius), költőneveket és történeti személyek nevét (Homerus = Angilbert, Maro, Naso = Modoin ír költő, Julius = Pippin, Nagy Károly fia, Dares, Malchus, Stratocleus), Vergilius eklogáiból ismert pásztorneveket (Corydon, Thyrsis = Maginfred kamarás, Damoetas = Riculf másik neve, Menalcas = Audulf főtétekfogó) találunk, továbbá külső vagy belső tulajdonságra utaló mellékneveket (Candidus = Witto, Credulus, Fortunatus = Amalharius trieri püspök, Lentulus, Macharius = Richbod trieri püspök, Niger, Prodigus, Speratus). A női nevek jelentést tartalmazó főnevek vagy melléknévből képzett nevek: Lucia (Gisla, Nagy Károly testvére), Delia (szintén Károly testvére), Eulualia (Guntrada, Adalhard testvére), Columba (Rotrud, Károly lánya), Mathematica.

A bibliai nevek az Újszövetségből való Zakeus (Zacheus) vámosnév kivételével ószövetségiek: Hildibald udvari főkáplán, Beseleel = Einhard másik neve, Jesse = „magister ministrorum”, az udvari szolgák főnöke (?), Nathanael = Fridugis, Nemias = főpohárnok, Onias, Samuel = Bernroad von Echternach, wormsi püspök, Simeon = Eanbaldus, yorki érsek, Zacharias = udvari presbiter. Itt említjük meg Paulinus de Aquileia Timotheus nevét, amely három helyre is besorolható: görög történeti név, újszövetségi név, emellett önálló jelentéstartalma van. Kérdéses, hogy az Itáliából érkezett Paulinus Nagy Károly udvarában, vagy aquileiai patriarchává szentelésekor kapta-e. Mint ismeretes, valamennyi bibliai név beszélő név. Kisebb számuk ellenére, a görög–latin nevekénél nem kevésbé fontosak, hiszen Nagy Károly mindkét álneve a Bibliából való.

Az álnevek jó részéről tudjuk, hogy kit takart. Többségük frankokat, emellett germánokat, íreket és angolszászokat. A két Itáliából való longobárd, Petrus de Pisa és Paulus

⁸ A szó spirituális jelentéséről bővebben ld. Friedrich Ohly: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter. – In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, 89. 1959., 1–23. l.

⁹ Túlnyomó része Alkuin műveiből való: Albinus seu Alcuini ... opera, I–II., ed. Frobenius. Ratisbonae 1777. Ugyanez újranomva in: Migne: Patrologiae cursus completus, tom. 100–101., Paris, 1851. (Frobenius kiadását használtam; a továbbiakban: Alkuin.)

Diaconus nem kapott álnevet.¹⁰ A nevek viselői a király családtagjai és rokonai, továbbá egyházi és világi tisztségviselők, akik az udvarban éltek vagy forgolódtak, a király személyét vagy politikáját szolgálták, s egyúttal Alkuin baráti, tanítványi körébe is beletartoztak; segítették, támogatták az angolszász költő és teológus frank misszióját.

Úgy látszik, a pogány antik és bibliai álnevek megoszlásában nincs semmiféle ráció. A Homérosz név Angilberthez tartozik, aki Nagy Károly udvari főembere, titkos tanácsosa és – mint álnevéből is következik – költő volt; az egyik vergiliusi pásztornév tulajdonosa Audulf étekfogó, a másiké Riculf mainzi érsek. Einhard egyik neve bibliai, a másik latin szó.

A fő névadó, Alkuin kora tudományának fellegrárában, a yorki katedrális-iskolában tanult, majd tanított, onnan hozta magával Nagy Károly udvarába görög–latin műveltségét, teológiai tudását és Bibliai-exegézisen, valamint Isidorus *Etymologiae*-jének tanulmányozása során kimunkált névszemléletét. A bibliai nevek jelentésének feltárása Jeromos alapvető könyve¹¹ és Ágoston interpretációi nyomán vált általános gyakorlattá, mely az óangol irodalmon is korán éreztette hatását.¹² Isidorus enciklopédiáját már a VIII. századtól fogva jól ismerték az írek, angolszászok és a frankok,¹³ s bizonyos, hogy Alkuin névszemléletének alakulásában is nagy szerepet játszott. Az angolszász szerző hivatkozás nélkül vett kölcsön Isidorus egyik szóetimológiáját,¹⁴ s az Isidorustól elsajátított módszert maga is alkotó módon felhasználta.¹⁵ Az *Etymologiae*-ből tanultakat nemzeti nevek interpretálásában is alkalmazta. A középkori etimológia egyik korai, fontos dokumentumaként tartják számon egyik epigrammáját, melyben a Dodo nevet a latin *do* (adok) ige megketőzésként értelmezte.¹⁶ E mellé állíthatjuk a *Carolus – Cara lux* névetimológiát, mely az egyik Nagy Károlyról írt költeményből való:

„Nomen est hoc merito *Carolus* sortitur in orbe,
Haec *cara* est populus *lux* et sapientia terris.”¹⁷

Alkuin névetimológiái nem egyedül állóak a karoling költészetben. Paulus Diaconus vagy Petrus de Pisa írta azt a költeményt, mely a metzi püspököket sorolja fel, latin nevük jelentéstartalmával jellemezve őket.¹⁸

¹⁰ Fleckenstein: i. m., 44. l.

¹¹ *Liber interpretationis hebraicorum nominum*. – In: *Corpus Christianorum, series Latina, LXXII, Pars I*, I. Turnholt, 1959.

¹² Ld. Fred C. Robinson: *The Significance of Names in Old English Literature*. – In: *Anglia*, 86., 1968., 14–58. l.

¹³ Isidorus von Sevilla. – In: *Lexikon des Mittelalters*. München–Zürich, 1990. 679. l.

¹⁴ Ld. *amicus* (animi custos) etimológiáját. – In: Alkuin: i. m., I. 97. l. vö. Isidorus: *Etymologiarum sive Originum libri XX*. Ed. W. M. Lindsay. Oxford, 1911. X. 4.

¹⁵ Ld. *Mons Oliveti* etimológiáját. – In: Alkuin: i. m., II. 258. l.

¹⁶ „Dodo, iuxta nomen tuum, tu mihi da, da. / Do tibi me totum, sed tu, Dodo, mihi te da.” – Közölve in: *Two Alcuin Letter-Books*. Ed. Colin Chase. Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, 1975, No 1. 17. l. (Toronto Medieval Latin Text.)

¹⁷ Alkuin: i. m., II. 451. l. – A szerzőség hitelessége kérdéses. vö. Angilberti carmina, in: *Poetae latini aevi Carolini*. – In: *Monumenta Germaniae Historica, Poetarum Latinorum Medii Aevi, I*, ed. Ernestus Duemler, Berolini 1861. 367. l. Ld. még: N. Häring: Angilbert. – In: *Lexikon des Mittelalters, I*. München, 1980. 637. l.

¹⁸ Pauli et Petri diaconorum carmina. – In: *Poetae Latini aevi Carolini i. m.*, 60–62. l.

A névinterpretációiban tükröződő etimológiai szemléletét Alkuin álnévinvincencióiban is érvényre juttatta, hasonlóképpen értelmesítve nemzeti neveket. Hangalaki hasonlóságon alapuló azonosítással, adnominatióval hozta létre saját eredeti Alchwin nevéből (jelentése: a templom szolgája) az Albinus álnevet, mely római családnévként ismert, és fehérítőt jelent. Ugyanilyen módon jött létre az Einhard név –*nhard* tagjából a Nardus (magyarul nárdus) latin név. A nevek egy másik fajtája egyszerű fordítás. Az Aquila név alkuin igen jó barátjának, Nagy Károly diplomatájának, Arn salzburgi érseknek az álneve. Az érsek eredeti neve az ófelnémet *earn*, *arn* szóval azonos, mely sast jelent.¹⁹ Az Altapetra (magas kő) név mögött Hochstein presbyter áll; az Anthropos név azt a Mann (Monna vagy Moni) nevű Alkuin-tanítványt takarhatja, akit a mester az egyik levelében nemzeti néven nevez meg.²⁰ A nevek harmadik csoportja a név jelentéstartalma és a vele elnevezett személy lényeges tulajdonsága közötti hasonlóság alapján jöhetett létre.

Nem valószínű, hogy Alkuin másképp szemlélte a görög–latin neveket, mint a bibliaiakat. Nagy Károly számára az ószövevségi nevekből kivonatot készített, melyben betű szerint, allegorikusan és morálisan értelmezte őket. A bibliai szövegek háromszintű elemzési, értelmezési lehetőségei Órigenész (185–254) óta ismertek voltak, és a rendszert éppen Alkuin tanítványa, Hrabanus Maurus egészítette ki négy szintűre.²¹ A bibliai nevekről szóló összeállítás fontos dokumentuma Alkuin és Nagy Károly névszemléletének, mert azt is megtudjuk belőle, hogy pontosan mit értettek allegorikus és morális jelentésen (a betű szerinti nem szorult magyarázatra, azonos a héber nevek jelentésével).

Az allegorikus jelentés Krisztustól való – írja Alkuin –, „Krisztus ugyanis e pátriárkákön át [...] jött a világra, és ezek mindegyikének a szolgálatát magában hordozta allegorikusan, továbbá Krisztus e nevek értelmezésével akarta jelezni a mi üdvösségünket.”²² Ezek illusztrálásául Alkuin példái közül Nagy Károly egyik álnevét, a Salamont választotta ki, mely „betű szerint” Békességet jelent. „Salamonban – olvassuk – békességes, ahogy mondta: «Békét adok nektek, az én békémet hagyom rátok.» [Jn. 14.27.] Hasonlóképp mondta az Apostol: «Ő a mi békénk, aki a kettőt egyesítette.» [Ef. 2.14.]²³

A morális magyarázatokat Alkuin így vezeti be: „Felismerhetjük, hogy ezek a név-értelmezések morálisan is sokféleképpen épülésünkre szolgálnak. Ahogyan Krisztus mindenhol gondot viselt a mi üdvösségünkre, úgy a pátriárkák nevei az előrehaladást jelentik.”²⁴ – A Salamon név morális jelentésében arra int, „hogy amennyire telik tőlünk, minden emberrel legyünk békességben, mivel «Boldogok a békességesek, mert őket Isten fiainak fogják hívni»”. [Mt. 5.9.]²⁵

A Salamon név allegorikus jelentése: „aki a kettőt egyesítette”, számunkra is képes felidézni mindazt, amit Nagy Károly történeti szerepének lényegéről, jelentőségéről más

¹⁹ Two Alcuin Letter-Books, i. m., 20. l.

²⁰ Alkuin: i. m., II. 258. l.

²¹ Adamik Tamás: Szónoklat. – In: Világírodalmi Lexikon, 14. Bp., 1992. 663. l.

²² „Per hos enim Patriarchas Christus [...] veniebat in mundum; et horum omnium in seipso allegorice gerebat officium; et in horum interpretatione nominum nostram designare voluit salutem.” (Alkuin: i. m., I. 451. l.)

²³ Vö. uo.

²⁴ Moraliter hae quoque interpretationes nominum ad nostram aedificationem multimodis pertinere noscuntur. Sicut Christus ubique nostrae salutis gerebat causam, ita et patriarcharum nomina designant profectum.” (Alkuin, i. m., I. 453. l.)

²⁵ Vö. uo.

forrásokból tudunk. A frank király birodalmában egységbe foglalta a román és germán népeket, és a középkorban először kapcsolta össze a görög–latin antikvitás imperiális és kulturális örökségét a keresztény eszmeiséggel. *Az Efezusiaknak írt levélben*, melyből a fenti idézet való, az Apostol – Pál – a levél címzettjeit körülmetéletleneknek, Izrael közösségén kívül állóknak nevezi, és ezt mondja nekik: „Most azonban ti, akik «távol» voltatok, Krisztus Jézusban «közel» kerületek, Krisztus vére árán. Ő, a mi békeségünk a kettőt egyé forrasztotta, és a közéjük emelt válaszfalat ledöntötte, az ellenségeskedést kiküszöbölte. [...] Mint békeszerző a két népet magában eggyé, új emberré teremtette, és egy testben mind a kettőt kiengesztelte az Istennel [...]”²⁶ Az Alkuintól felhasznált idézet szövegkörnyezete arra is rávilágít, hogy milyen ideológia állt Károly-Salamon békeszerző tetteinek háttérében.

Álneveink többségénél még a betű szerinti jelentést sem sejtjük, nem tudjuk, ki miért kapta a nevét. Csak néhány név akad, melynek a jelentése kézenfekvőnek látszik. Ezek alapján úgy tűnik föl, hogy az álnevekben kifejeződött egykori viselőiknek az udvarban betöltött helye, Nagy Károlyhoz fűződő viszonya. A bibliai Áron főpap tisztségcíme világítja meg, miért kapta Kölni Hilibald uvari főkáplán az Áron nevet. Nemias – valószínűleg Nehemias – főpohárnok nevének „Az Úr vigasztalása” a jelentése. Tisztsége, ha nem azonos is, közel áll bibliai névadójáéhoz, aki étekfogó volt I. Artaxerxes perzsa király udvarában. Az Einhard-Beseleel (Becaleel = az Úr árnyéka) névről adataink is vannak. Egykori viselőjével, akinek Nagy Károly-életrajza a frank uralkodóról szóló ismeretek legfontosabb forrása ma is, sokat foglalkozott a karoling-kutatás. Tudjuk, hogy a királyi udvarban lett Alkuin tanítványa, majd az udvari iskola tanára, és a király tanácsosa volt irodalmi és matematikai kérdésekben. Nemcsak irodalmi, hanem másfajta képzőművészeti tehetséggel is rendelkezett, festett, és komolyan foglalkozott építészettel. Aachenban ő volt az építkezések és az iparművészeti munkák főfelügyelője.²⁷ E tevékenységére Walafried Strabo utal egy versikéjében, melyben Beseleel néven említi őt meg.²⁸ Einhard álnevét a bibliai szöveg világítja meg közelebbről. Az Úr név szerint Beseleelt jelölte ki vezetőül temploma építéséhez, a frigyláda, az oltárok, a kárpitok, a papi öltözetek, a kenetek elkészítésének munkálataira, és így szólt róla Mózesnek: „Nézd, én név szerint meghívtam Becaleelt, Uri fiát, Hur unokáját, Juda törzsből, s eltöltöttem Isten lelkével, hogy adjon neki ügyességet, értelmet és ismeretet minden mesterségre, hogy a munkát eltervezze és mindent kivitelezzen arannyal, ezüsttel és bronzal; hogy a köveket tudja faragni és formálni, a fát metszeni, egyszóval mindenféle munkát el tudjon végezni.”²⁹

Alkuin költő is volt, de nem tudjuk, miért jelölte önmagát az antik költők közül éppen Horatius cognomenével, a Flaccus névvel. Nem nyilatkozott arról sem, miért érezte magára illőnek az Albinus álnevet, melyről büszkén állította: „ez a nevem az ismert emberek között és az egyházban”.³⁰ Eredeti angolszász nevét, melyen ma ismerjük, írásaiiban nem használta, de úgy látszik, hogy pszeudonevei mellett is fontosnak érezte, és ezt saját-

²⁶ Ef. 2. 14. Ford. Gál Ferenc. – In: Biblia. Szent István Társulat, Bp., 1976.

²⁷ Einhard: Das Leben Karls des Grossen. – In: Quellen zur karolingischen Reichsgeschichte. 1. Unter Benützung von O. Abel und J. v. Jasmund neuarbeitet von Reinhold Rau. Rütten und Loening, Berlin, é. n., 157–213. l.; Einhard: Nagy Károly élete. Ford. Dékány Kálmán. Franklin, Bp., 1901. 6–36. l.

²⁸ Közölve: in: Alkuin i. m., I., k jegyzet 127. lapon.

²⁹ Kiv. 31. 1–5. Ford. Gál Ferenc. – In: Biblia, id. kiad.

³⁰ „Albinus habeo nomen inter notos et filios sanctos Dei Ecclesiae” (Alkuin: i. m., I. 246. l.)

tos módon ki is fejezte. Mint láttuk, az Alchwin név templomszolgát jelent. Alkuin névki-egészítő elemként, titulusként gyakran a diaconus szót használja, mely szó szerint szolgát jelent. Görög eredetű titulását időnként annak ószövetségi megfelelőjével, a levita szóval cserélte fel. A leviták Levi törzsének tagjai voltak, az alacsonyabb papi szolgálatokat végezték. Alkuin egyházi hivatásában valóban a diakónusi tisztségig jutott el, s titulúsához hű maradt, Károly udvarában és tours-i apátként is, amikor más címet is használhatott volna. Diakónus titulúsához feltehetően azért ragaszkodott, mert ezzel Krisztus-követését juttatta kifejezésre. A diakónus-levita nevet így magyaráza az egyik dialógusában:

“[...] görögül diakónusnak, latinul szolgának (minister) mondják, mert amint a pap dolga mintegy a felszentelés, úgy a diakónusé a szolgálatvégzés. Ezért az Urat is diakónusnak nevezték, amikor megmosta tanítványai lábát.

– Miért nevezik a diakónust egyszersmind levitának is?

– Mivel azt, akivel kezdődött a tisztség, Levinek hívták. A leviták ugyanis Levi leszármazottai.”³¹

A *minister* (a ministrator változata), vagyis a szolga a papi rend valamennyi képviselőjének a tevékenységét jelölő kifejezés volt, a legalacsonyabb grádustól kezdve Róma püspökéig, a pápáig. Görög formája később a diakónus tisztségben, latin változata a ministrans-ban rögzült. A megnevezést Krisztustól eredeztették, aki szembeállítva tanítványait a világi hatalom képviselőivel, övéit szolgálatra (ministerium) kötelezte. Mikor a tanítványok azon versengtek, melyikük a nagyobb, Jézus ezt mondta nekik: „A királyok uralkodnak a népeken, s akiknek hatalom van a kezükben, jótéví úrnak hívatják magukat. Közöttetek ne így legyen. A legnagyobb legyen olyan, mintha a legkisebb volna, az előljáró pedig mintha szolga volna (ministrator).” [Lk. 22. 25–26.]³² Eugen Ewig mutatott rá arra, hogy a keresztény világi uralkodók közül először Nagy Károly vette magára – minister Dei ecclesiae (Isten egyházának szolgálója) formában – a minister nevet, és a frank világi hatalom képviselői az ő példáját követve kezdték magukat miniszternek, kötelességeiket pedig ministeriumnak nevezni.³³ Álneveink viselői mindnyájan szolgálni kívántak, s az álnévhasználat – legalábbis a megnevezés szintjén – megszüntette az egyházi és a világi hatalom képviselői, valamint a hierarchia különböző fokain állók között a rang- és cím-különbségeket. Hátterükben azonban nem az egyenrangúság gondolata, nem a felfelé törekvők demokratizmusa, a magukat jótévíknek hívató zsarnokok magatartása áll, hanem a hatalommal való élés Krisztus példájával és tanításával igazolt eszméje.

Hogy miért adott neveket, arról Alkuin az egyik Aquila-Arnnak írt levelében így vall: „tudom, hogy méltóságod és érdemeid szerint te atya vagy, de a szeretet édessége miatt adtam neked nevet”.³⁴ Ez nem tekinthető üres szólamnak. Ha valami képes bámulatba ejteni, megrendíteni Alkuin mai olvasóját, akkor az a soraiból áradó, őszinte szeretet. Krisztus legfőbb parancsolatának betartása, úgy látszik, szívből jövő igénye volt, s hihető, hogy ez adott a szájába új neveket.

³¹ Vö. Alkuin: i. m., II. 434. l.

³² Idézi Eugen Ewig: Zum christlichen Königsgedanken im Frühmittelalter. – In: Das Königtum. Seine geistigen und rechtlichen Grundlagen. Mainauvorträge, 1954. Vorträge und Forschungen, III. J. Thorbecke – Lindau, Konstanz, 1954. 7. l. – Szóvák Kornélnak köszönöm, hogy erre a műre, valamint saját, fentebb idézett cikkére felhívta a figyelmemet.

³³ Eugen Ewig: i. m., 59–63. l.

³⁴ „Scio te Patrem esse dignitate et meritis, sed ex caritatis dulcedine nomen tibi imposui” (Alkuin: i. m., I. 240. l.)

Egy másik, Euluáliának szóló levelében, melyben feltehetően először szólította álneven a címzettet, mintegy indoklásul ezt írta:

„Gyakran a „familiaritas” szokott nevet változtatni, amint maga az Úr Simont Péterre változtatta, és Zebedeus fiait «Mennydörgésfiak»-nak nevezte, amit a régi időkkel vagy ezekkel az újjakkal igazolhatsz.”³⁵

Fleckenstein – aki idézte e sorokat – nem tulajdonított jelentőséget annak, hogy Alkuin itt Krisztus példájára hivatkozott. A familiaritas szó itt nem egészen azt jelenti, amit ma általában értünk rajta. A familia a családon kívül a teljes háznépet, az egy fedél alatt élők közösségét jelentette (még a XVI. századi Itáliában is tartalmazta ezt a jelentést). E familiának – éppúgy, mint az egy vérből valóknak – jellemzője volt a familiaritas, a meghitt, baráti hangnem, mely a teljes bizalmon alapult. Ilyen értelemben Krisztusnak is volt familiája, és ez tizenkét tanítványából állott.

Az Alkuin-idézet forrása Márk evangéliuma (3.13–19), a tanítványok kiválasztásának jelenete. Jézus kiválasztja tizenkét tanítványát, s hármójukat, Simont, Zebedeus két fiát, Jánost és Jakabot álneveken nevez. Mint erre már többen is rámutattak, a névváltoztatás ténye mind az Ó-, mind az Újszövetségben a jelenet és/vagy a személyek fontosságára hívja fel a figyelmet.³⁶ Ugyanez a három tanítvány Máté evangéliumában is szerepel (4.21). Simon-Péter testvére, András mellett ők az első tanítványok, akiket Krisztus a galileai tenger mellett megszólított, s elhívta őket, hogy kövessék. Akárcsak a Beseleel névről szóló ismeretek, ez az Alkuin-idézet is azt sugallja, hogy az álnevekhez a kiválasztottság- és elhivatottság-tudat is hozzá tartozik.

A görög–latin álnevek természetesen utalnak egykori viselőik olvasmányélményeire és műveltségére, kifejezik mindazt, amit összefoglalóan – s mint többen rámutattak, helytelenül – karoling reneszánsznak szokás nevezni. De mit fejeznek ki a bibliai álnevek? Nyilván jelöltjeik keresztény mivoltát. Csakhogy ezt egyszerűbben, keresetlenebbül is kifejezhetnék. Például újszövetségi és más keresztény szentnevekkel, de ilyeneket – az említett három Itáliából érkezettől kívül – Károly alattvalói között nem találunk. A frankok, az angolszászok, írek és germánok Nagy Károly korában – s még jóval később is – keresztelésük után is általában nemzeti neveket viseltek. Az ószövetségi álnevek éppoly irodalmi ízűek, mint a görög–latinok. Mintha ezek is jelezni, sugallni kívánnák Nagy Károly alattvalóinak, népe képviselőinek keresztény irányultságát. Mintha a két kultúrkörből vett nevek összessége allegorikus jelzésként mutatna rá arra a jelenségre, amelyet Nagy Károly „imperium christianum”-ának – keresztény birodalmának – nevezünk.

³⁵ „Saepe familiaritas nominis immutationem solet facere; sicut ipse Dominus Simonem mutavit in Petru, et filios Zebedei filios nominavit Tonitru, quod etiam antiquis, vel his novellis diebus probare poteris.” (Alkuin, i. m., I. 247. l.) – Idézi Fleckenstein: i. m., 45. l.

³⁶ Vö. Erich Fascher: Petrus. – In: Paulys Realencyclopädie, 38. Halbbd., Stuttgart, 1938, 1338. col.; Gertrud Thoma: Namensänderung in Herrscherfamilien des mittelalterlichen Europa. Lassleben, Kallmünz über Regensburg, 1985., 14–15. l. (Münchener Historische Studien, Abt. Mittelalterliche Geschichte, 3. Bd.)

A költői névadás a trubadúr-lírában: a *senhal*

SZABICS IMRE

Mielőtt a költői névadás nem könnyen vagy számos esetben ma már aligha megfejtethető konkrét példáit elemeznénk a trubadúrok lírájában, néhány, a középkori nyelvi tudat alapvető sajátosságát érintő elméleti megállapítást kell tennünk.

A középkori irodalmi művekben előforduló tulajdonnevek szemantizációjának, valamint asszociatív és konnotatív jelentésfunkcióinak teljesebb megértése végett a középkori gondolkodás és mentalitás újplatonikus alapú, szimbolikus és allegorikus szemléletmódját kell figyelembe vennünk. Ez némileg leegyszerűsítve azt jelenti, hogy a középkori emberek gondolkodását egyfajta kettős látásmód jellemezte, melynek értelmében a valóságban észlelt dolgokat és jelenségeket nem csupán önmagukban szemlélték, hanem valamilyen rejtett, mélyebb jelentés hordozóinak is tekintették azokat. A mindennapi dolgok és jelenségek mélyebb jelentésének eszméje olyannyira áthatotta a középkori gondolkodást, hogy – mint J. Huizinga írja: „A középkor sohasem felejtette el, hogy minden dolog abszurd volna, ha értelme kimerülne a jelenségvilágban betöltött funkciójában és helyében, ha lényege által nem nyúlna át egy másik, a miénken túli világba. [...] Így alakul ki az a meggyőződés, hogy mindennek transzcendens jelentése van. [...] A világ egyetlen hatalmas jelképrendszer, mintegy eszmékből épült székesegyház.”¹ Ily módon a középkori bölcselők, írástudók és költők szerint a kimondott vagy leírt szavaknak is többféle jelentésük lehetett: egy elsődleges, köznapi jelentésük a „beavatatlanok” (az egyszerű emberek) számára, és egy elvontabb, transzcendens jelentésük a „beavatottak” (a mélyebb értelmet felfogni képes, tanultabb emberek) számára. A szimbólumoknak és allegóriáknak éppen az volt a rendeltetésük, hogy felfoghatóvá és értelmezhetővé tegyék a köznapi tudat számára nehezen megközelíthető, elfedett jelentéseket. A skolasztika szimbolikus és allegorikus gondolkodás- és látásmódja különösen fontos szerepet szánt az etimológiáknak, a szavak és a nevek mögött rejtőző mélyebb értelemnek. A nevek, mindenekelőtt a tulajdonnevek nehezen megközelíthető, nem áttetsző és „mágikus jelentései” természetes módon ébresztették fel a középkori tudósok etimologizáló hajlamait. Sevillai Isidorus például nemcsak a *Szentírás* szavainak rejtett értelmét igyekezett kimutatni *Etymologiarum sive Originum libri* című főművében,² hanem magukban a nevekben, az elnevezésekben – az „etimológiákban” – vélte megtalálni a dolgok, jelenségek és személyek lényegi tulajdonságait annak a Platón *Kratülosz* dialógusára visszavezethető szemléletnek az alapján, hogy a dolgok és a lények természete eredendően meghatározza az őket jelölő neveket. Azt hangsúlyozta, hogy a dolgok megismeréséhez elsősorban az „etimológia”, a nevek ismerete szükséges: „Etymologia est origo vocabulorum, cum vis verbi vel nominis per interpretationem colligitur. [...] Nam dum videris unde ortum est nomen, citius vim eius intelligis.”³ A középkori emberek szintén szoros összefüggést éreztek a nevek és a

¹ J. Huizinga: *A középkor alkonya*. Ford. Szerb Antal. Magyar Helikon, Budapest, 1976. 151–152. l.

² Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum sive Originum libri* XX. Ed. W. M. Lindsay. Oxford, 1911. I–II.

³ Uo. I. 29. l.

megnevezett dolgok vagy személyek között, s úgy vélték, hogy a tulajdonnevek explicit módon képesek kifejezésre juttatni azokat a rejtett, belső tulajdonságokat, amelyek csak arra az egy személyre vagy dologra vonatkoznak, mint megkülönböztető jegyei. A nevek különleges megjelenítő erejével és a névadás fontosságával a középkori szerzők tökéletesen tisztában voltak, s végeredményben azt az antik hagyományt elevenítették fel, „amely a tulajdonnévben a név viselőjének kvintesszenciáját látja – ezzel magyarázható például a totemnevek jelentősége.”⁴

A tulajdonnevek „áttetsző jelentéséről” tett iménti megállapítások mindazonáltal el-
lentmondani látszanak a jelentéstan általános törvényszerűségének, annak a közismert
saussure-i tételnek, mely szerint a szójel és a jelölt tárgy, személy vagy fogalom közötti
viszony önkényes. Másként fogalmazva: a jelölés (*dénotation*) és a jelentés (*signification*)
viszonyát illetően a mindennapi nyelvhasználatban a tulajdonnevek egyedüli funkciója a
jelölés, az azonosítás. Mint S. Ullmann írja: „A tulajdonneveknek nincs értelmük, s követ-
keztetésképpen a jelentés fogalma nem alkalmazható rájuk. A tulajdonnév funkciója a
puszta azonosítás: egy személy vagy dolog megkülönböztetése és egyénítése egy speciá-
lis jel segítségével.”⁵ Az irodalmi (költői) nyelvhasználatban azonban – miként azt
François Rigolot⁶ és Gérard Genette⁷ kimutatta – a tulajdonnevek, a személy- vagy hely-
nevek a szöveg „irodalmisága” vagy „költőisége” („*littéarité*”) következtében azonosító
funkciójukat meghaladva motiváltakká válhatnak: bizonyos hangzásbeli, morfológiai
vagy szövegsemantikai tényezők hatására a szerzői szándéknak megfelelő „jelentéseket”
vehetnek fel. („Természetesen a tulajdonnevek önmagukban nem válhatnak motiválttá, át-
tetszővé a költői nyelvben. A legtöbb esetben a költői szöveg globális jelentése, összhatá-
sa idézi elő a nevek motiváltságát. Ennélfogva a tulajdonnevek jelentéssel való felruházá-
sa nem tekinthető egyszerű „eltérésnek” az általános nyelvi és szemantikai normáktól.”)⁸

A középkori irodalmi művekben – a *Chanson de Roland*-tól Wolfram von Eschen-
bach *Parzival*jáig vagy az allegorikus *Rózsa-regényig* – feltűnően sok motivált, ún. beszélő
nevet találunk, amelyek tudatos választás eszközeiként a szerzői koncepció fontos meg-
valósítóinak minősülnek.

A középkortól a reneszánszig terjedő időszakban az alkotói tudatosság vagy a költői szöveg globális jelentése révén megvalósuló névmotiválódásnak rendkívül gyakori esete volt a hasonló hangzásokon alapuló paronomázia (*anominatio*). A *Roland-ének* egyik hőséneke „áttetsző” Olivier neve békés szándékot, megfontoltságot, józanságot és bölcses-
séget sugall a főhős, Roland bátor és büszke, ámde meggondolatlan és heves természetével szemben. Olivier e figyelemre méltó tulajdonságait nem csak „beszélő” neve tette világo-
ssá a *chanson de geste* közönsége számára, hanem a bibliai tradíciókból származó, s a hőseposzban sűrűn felbukkanó *olive* ('olajfa', 'olajág') szó is, amely hagyományosan a békés szándék és a jóakarát legismertebb szimbóluma. Hasonlóképpen, a Petrarca szonettjeiben sűrűn előforduló *lauro* ('babér') szó mindannyiszor a költő *donnájának*, Laurának a nevét idézi fel.

⁴ J. Ribard: *Le Moyen Age. Littérature et symbolisme*. H. Champion, Paris 1984. 73. l.

⁵ S. Ullmann: *Précis de sémantique française*. A. Francke, Berne 1969. 24. l.

⁶ F. Rigolot: *Poétique et onomastique*. Droz, Genève 1977. 12. l.

⁷ G. Genette: *Figures*. Le Seuil, Paris 1969. II. 144–145. l.

⁸ Szabics Imre: A nevek szimbolikus jelentései a középkorban. – In: *Helikon*, 1992. 3–4., 366. l.

Hogy titokban tarthassák hölgyük identitását, a provanszál trubadúrok is egy jelképes értelmű s gyakran „áttetsző” álnevet (*senhal*) adtak neki, akárcsak a korai reneszánsz idején Dante *Beatricéjének*, aki szintén jelentéssel felruházott nevet viselt: ’aki boldogít, boldogságot ad’.

*

A középkori lírai és elbeszélő költészetben sűrűn előforduló, szemantikailag motívált *beszélő nevek* az egyszerűbb névszimbolikai megoldások közé tartoznak. Poétikai jelentőségük mindamellet nem elhanyagolható, minthogy közérthető módon érvényesítettek egy hermeneutikai eljárást,⁹ melynek során – azonosító funkciójuk mellett – az adott kontextusnak megfelelően, mintegy önmaguk magyarázatát adva, egy mélyebb, mögöttes jelentéstartalmat hoztak felszínre.

A senhal értelme, poétikai és szemantikai funkciója a fin’amor eszmeisége szempontjából

A trubadúr-szerelem, a *fin’amor* rejtőzködő természete, a zavaró és illetéktelen külvilág kizárására irányuló diszkréciója, s különösképpen csak a beavatottak számára feltároló, eszményi és abszolutizált értékrendje, s helyenként már szinte misztikus jellege elkerülhetetlenné tette, hogy a trubadúr eltitkolja hölgye igazi nevét, s egy költői álnév, a *senhal* mögé rejtse domnája személyét. Ez a költői gyakorlat azután általánosan elterjedt szokássá vált, s a költői átlényegítés hatásos eszközeként a reneszánsz és a későbbi korok költészetében is gyakran előfordul.

A szerelmi titoktartást és a *domna* igazi nevének elhallgatását ezen kívül olyan társadalomlélektani okok is indokolták, hogy egyrészt ez a kifinomult érzelmi viszony házasságon kívüli szerelem volt, másrészt pedig a riválisok, a hölgyért epekedő és versengő *lauzengierek* is veszélyt jelentettek a trubadúr és a *domna* szerelmi kapcsolatára, mint hogy ezek a „rossz nyelvek” igyekeztek befeketíteni a költőt hölgye előtt.

A trubadúr és a hölgye között létrejött különleges viszony azonban – a szerelmi költemények, a *cansók* minden elvontsága, eszményítettsége s gyakran szándékos homályossága ellenére – nem egyszer arra vezetett, hogy a trubadúr szándéka szerint eltitkolt személyes tulajdonságok vagy az interperszonális kapcsolatra utaló mozzanatok éppen az ezek elrejtésére szánt, a vers „költői zárszavában”, a *tornadóban* szereplő álnévben, a *senhalban* koncentrálták, s a szerelmi költemény összehatásában megnyilvánuló referenciális szemantikai tényezők által bizonyos mértékig „áttetszővé” válhattak.

Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a *senhalok* ily módon mégis felfedték a hölgy személyét. A legtöbb esetben csupán arról van szó, hogy az átlényegített szerelmi kapcsolat hierarchiájának csúcsára emelt *domnának*, szerelmi érzései „címettjének” a trubadúr mintegy „kódolt üzenetként” tudomására hozta a költemény egészében megfogalmazott érzelmi és gondolati tartalom szemantikailag és poétikailag kondenzált lényegét.

Áttetsző senhalok

Már az első trubadúrok, s különösképpen a 12. századi ún. „klasszikus” korszak okszitán lírikusai, igen gyakran zárták költeményeiket olyan, rendszerint jelzős szintagmá-

⁹ J. Ribard: i. m., 80. l.

ból álló „áttetsző” *senhalok*kal, amelyek alig rejtetten utalnak a trubadúr-költemény lírai közegében szublimálódó, diszkrét vágyakozás „beteljesülésére”: a „szerelmi szolgálatot” kedvezően fogadó hölgy pozitív érzelmi megnyilvánulására, azaz a szerelmi érzéseinek komolyságáról és mélységéről versében bizonyosságot tevő trubadúr iránti szívéllyességére és jóindulatára.

Nem lehet véletlen tehát, hogy a legjelentősebb trubadúrok – Guilhem de Peitieustól Jaufré Rudelig és Bernart de Ventadornig – a BON VEZI (‘Jó Szomszéd’), BON GUIREN (‘Jó oltalmazó’), BEL VEZER (‘Szép Látomás’) vagy BEL CONORT(Z) (‘Szép Vigasztalás’) *senhalok*kal jelölik *domnájukat*.

Mielőtt alaposabban szemügyre vennénk az iménti *senhalok*kat, emlékeztetni szeretnénk arra a lényeges mozzanatra, hogy a BON és BEL minőségjelzők nem véletlenül szerepelnek olyan következetességgel és gyakorisággal ezekben a szintagmaszerű *senhalok*-ban. Azon kívül, hogy az általuk jelzett hölgyeknek a *fin’amor*-konceptió szerinti legalapvetőbb erkölcsi tulajdonságát, a *jóságot* hangsúlyozzák, a BON és BEL jelzők alternatív váltakozása és egyenértékűsége voltaképpen az újplatonikus filozófiai és esztétikai felfogás egyik alapkategóriáját, az erkölcsi és esztétikai szféra egységét és harmóniáját magában foglaló *kalokagathia* fogalmát¹⁰ érvényesítik a költői szövegekben azon platonikus eredetű szemlélet alapján, hogy a külső, látható *szépség* mindenkor egy belső „szépség”, a lélekben létező *jóság* kivetülése, explicit fizikai megjelenése.

Ennek a felfogásnak egy korai költői aktualizálását már az első ófrancia irodalmi emlék, a *Szent Eulália kantilénája* kezdő soraiban megfigyelhetjük:

Buona pulcella fut EULALIA,
Bel avret corps, bellezour ANIMA.¹¹

Jó leány volt Eulalia, Szép volt a teste, de még szebb a lelke.

Természetesen a *domna jóságának* a megnyilvánulása a trubadúr-énekek poétikai kontextusában a hölgynek a trubadúr iránti „jóságot”, azaz szerelmi érzéseire való, fentebb részletezett kedvező reakcióját jelenti.

Ezt láthatjuk az első ismert trubadúr, IX. Vilmos aquitániai herceg (Guilhem de Peitiesus) „udvari regiszterbe” sorolt *Ab la dolchor del temps novel* kezdetű *cansójának* utolsó strófájában, amelyben egyébként a költő feltehetően korábbi lovagi szerelemfelfogása a kialakulóban lévő *fin’amor*, az udvari szerelem kétségtelen jegyeivel keveredik.

Qu’eu non ai sonh d’estraing lati
Que’m parta de mon *Bon Vezi*,
Qu’eu sai de paraulas com van
Ab un breu sermon que s’espel,
Que tal se van d’amor gaban,
Nos n’avem la pessa e’l coutel.¹²

¹⁰ Erről bővebben ld. E. de Bruyne: *Études d’Esthétique médiévale*. Brugge, 1946. II. és Redl Károly (szerk.): *Az égi és földi szépről*. Gondolat, Budapest 1989. 15–19, 27–40.

¹¹ I. Szabics: *Textes littéraires français du Moyen Age*. Tankönyvkiadó, Budapest 1987. 9. I.

¹² *Les Chansons de Guillaume IX*. Éd. A. Jeanroy. H. Champion, Paris, C.F.M.A. 1967.

Mert én nem törődöm a szófia beszéddel, amely el akar távolítani Szép Szomszédomtól; jól tudom, miként terjednek ezek a szavak és üres beszédek; míg mások csak hencegnek szerelmükkel, mi teljesen élvezzük is azt (szó szerint: nekünk van ételünk és késünk is hozzá).

A *tornada* értékű utolsó versszakban szereplő BON VEZI *senhal* azáltal válik „át-tetszővé”, hogy egyrészt a jelzője explicitté teszi a költemény más referenciális jegyei által is megerősített áhított „beteljesülést”, a trubadúr szerelmének kedvező fogadását a hölgy részéről (*Nos n'avem la pessa e'l coutel*). Másrészt, IX. Vilmosnak, a kiemelkedő feudális személyiségnek az életéről bőséges krónikaforrások maradtak fenn, melyekből egyértelműen kitűnik, hogy a legtartósabb és legmélyebb szerelmi kapcsolat Châtellerault vicomtesse-éhez (Maubergeonne) fűzte,¹³ márpedig Châtellerault Poitiers szomszédságában található, s ezt a szerelmi költeményét is minden valószínűség szerint a vicomtessehez írta Poitiers grófja.

Jaufré Rudelnek, a „távolli szerelem” (*amor de lonh*) trubadúrjának I. *cansó*jában – melyben még nem válik el egymástól oly tisztán és határozottan a *jó* és *rossz* szerelmet szimbolizáló „égi” és „földi” nőtípus, mint Cercamon vagy Marcabru költeményeiben – a költő által megismert szerelem tűnékenynek bizonyul, mert – mint Jaufré felpanaszolja – minél inkább a közelébe óhajtana jutni, annál gyorsabban elfut előle. Ezért könnyű szívvel válik meg ettől a szerelemtől (a gyorsan elmúló „földi” szerelemtől), hogy megtalálhassa a „legjobbat” (*mielhs*), az eszményi, „tisztá” szerelmet, amelynek elérésére BON GUIREN, azaz az oltalmazás áttetsző jelentésével felruházott eszményi hölgye nyújt neki reményt:

Amors, alegre'm part de vos
Per so quar vau *mo mielhs* queren,
E suy en tant aventuros
Qu'enqueras n'ay mon cor jauzen,
La merce de mon *Bon Guiren*
Que'm vol e m'apell' e'm denha
E m'a a tornat en bon esper. (I, 29–35.)¹⁴

R. Nelli BON GUIREN alakjában azt az eszményi „Tiszta Hölgyet” látja, akiért a költő lemondott a hősiességet és nagylelkűséget sugallni képtelen „evilági” hölgyről, s aki megvilágítja neki az Istenhez vezető utat. Végül azonban mégis arra a következtetésre jut, hogy e különös érzelmi dialektika folytán „a profán szerelem és a misztikus szerelem együtt él a költő szívében, megférnek egymással, s kölcsönösen erősítik egymást. A hölgy iránti szerelem felébreszti benne Isten szeretetét, Isten szeretete pedig megtisztítja ezt a profán szerelmet, s a lovag és a hölgy egyaránt felmagasztosul az Érdemben és az Értékben.”¹⁵ A kétféle szerelem „együttéléséből” azonban nem következik, hogy a keresztény misztika helyettesíteni tudta volna a *fin'amort* Jaufré Rudel költészetében. Akár egyetlen, „kétarcú” hölgyről, akár két különböző hölgyről írta e *cansó*ját, a költemény szándékos homályossága és kétértelműsége a trubadúr többi versében is megfigyelhető hermetikus jelleget juttatja kifejezésre, ami Jaufré Rudel egész oeuvre-jének a lényegéhez tartozik.

¹³ J.-Ch. Payen: *Le prince d'Aquitaine*. H. Champion, Paris 1980. 58–61. skk. I.

¹⁴ *Les Chansons de Jaufré Rudel*. Éd. A. Jeanroy. H. Champion, Paris, C.F.M.A. 1924.

¹⁵ R. Nelli: *L'érotique des troubadours*. U.G.É., Paris 1974. I., 307. l.

Hasonló értelmű *senhallal* – BEL CONORT ('Szép Vigasztalás') – jelölte egyik *domnáját* Bernart de Ventadorn, a *fin' amor* és a „szerelmi öröm”, a *joy* legnagyobb költője. A költői álnévvel jelölt hölgyet a trubadúr lírájának kutatói egy közép-franciaországi, vienne-i grófnővel kíséreltek meg azonosítani, akinek személyében a vidék minden hölgyének szépségét és kiválóságát dicsérte a trubadúr.¹⁶ Több kutató szerint a BEL VEZER ('Szép Látomás', 'Szép Tünetmény') a trubadúr első hölgyének, a más trubadúrok által is megénekelte ventadorni vicomtesse-nek volt a költői álneve.¹⁷ Végső soron azonban mindezek az azonosítási kísérletek csak feltételezések maradnak, s paradox módon az egyes *senhalok* – áttetsző jelentésértékük következtében – sokkal többet árulnak el az általuk elrejtett hölgyek természetéről és a trubadúrhoz fűződő érzéseikről, mint eredeti, igazi nevük.

Bernart de Ventadorn több cansójában (23, 27) is alkalmazta a TRISTAN(S) *senhalt*, amelyet mindenekelőtt halhatatlan „Pacsirta-éneke” tett emlékezetessé. W. T. Pattison és M. Delbouille megállapításai nyomán¹⁸ Au. Roncaglia arra következtetett, hogy ezzel a költői álnévvel trubadúrtársát, Raimbaut d'Aurengát jelölte a limousini trubadúr.¹⁹ R. Lavaud és R. Nelli szerint viszont a költő egyik korai pártfogóját és *domnáját*, Marguerite de Turenne-et rejthette a szóban forgó *senhal*.²⁰

Ezeket az „azonosításokat” kétségesse teszi az a tény, hogy a *Can vei la lauzeta mover* kezdetű költemény *tornadajában* a TRISTANS *senhal* áttetsző, szimbolikus jelentést vesz fel, amikor a sorsüldözött, boldogtalan szerelmes nevét idézi fel – Trisztán és Izolda tragikus szerelmének története éppen a 12. század második felében, Bernart de Ventadorn alkotói korszakában terjedt el és lett hallatlanul népszerű Nyugat-Európában –, visszhangozva és felerősítve az előző, *decrescendóba* hajló strofában kibontott végső konklúziót: minthogy hölgye jóindulatában és kegyében nem bízhatik, a reményvesztett szerelmes elhagyja a szerelem „szolgálatát”, s fájdalmas lemondással búcsút vesz érzéketlen szívű hölgyétől és a szerelem örömétől. A TRISTANS *senhal* tehát érzelmileg és gondolatilag tökéletes összhangban van a költemény egészének szerelemképével, s pontos és rendkívül tömör, asszociatív jelentéstartalmával adekvát módon juttatja kifejezésre a hölgye viszonzatlan szerelmétől szenvedő trubadúr érzelmi feszültségét, majd reményvesztettségét. Végső soron úgy tűnik fel, mintha e „beszélő névként” is értelmezhető *senhal* Bernart költői énjének érzésvilágát, akárcsak valamiféle „költői hagyatékot”, átvinné a költemény címezettjének személyére, s attól fogva őnéki is osztoznia kell a szerelmi boldogtalanság érzésében.²¹

Tristans, ges no'n aurtz de me,
Qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on.

¹⁶ E. Hoepffner: *Les Troubadours dans leur Vie et dans leurs Oeuvres*. Paris, Armand Colin 1955. 49. l.; Bernart de Ventadour, troubadour du XII^e siècle, *Chansons d'amour*. Éd. M. Lazar. C. Klincksieck, Paris 1966. 12. l.

¹⁷ Vö. E. Hoepffner: i. m., 49. l.

¹⁸ *Les senhals littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages*. – In: *Cultura Neolatina*, XVII, 1957. 49–73. l.

¹⁹ Au. Roncaglia: *Carestia*. – In: *Cultura Neolatina*, XVIII, 1958. 121–137. l.

²⁰ R. Lavaud–R. Nelli: *Les Troubadours II*. Desclée de Brouwer, Paris 1966. 77. l.

²¹ Vö. M. Lazar: *id. kiad.* 274. l. 11. jegyz.

De chantar me gic e'm recre,
E de joi e d'amor m'escon. (31, 57–60)²²

Tristan, mit sem küldök neked,
indulok, nem tudom, hova,
már elhagyom az éneket,
gyönyöröm nincs többé soha.²³

Szellemes szójátéknak tekinthető a gazdag jelentéstartalmú LINHAURE *senhal*, melyet a hermetikus trubadúrlíra egyik legtehetségesebb korai költőjének, Raimbaut d'Aurengának adományoztak trubadúrtársai, Guiraut de Bornelh és Gaucelm Faidit, akiknek pártfogója és barátja volt.

Az inzert-szerű *senhal* a LINH és AUR szavak összetételeként fogható fel, melynek első eleme a 'család', 'nemzetség' jelentésű okszitán *linh* szó, a második pedig az 'arany' jelentésű *aur* szóval azonosítható. Ez utóbbi szójátékként Raimbaut birtokának, *Aurenga* várának nevéből elvonással keletkezhetett, noha – mint A. Kolsen, a trubadúr költeményeinek első kiadója kimutatta – az *Aurenga* névnek jelentésánilag semmi köze nincs az *aur* szóhoz, mivelhogy az *Aurasica*, *Aurasio* nevekből származik.²⁴ A LINHAURE költői álnév áttetsző jelentése tehát 'arany nemzetségű', 'gazdag, előkelő eredetű' lehet, ami tökéletesen illik az arisztokrata származású Raimbaut d'Aurengára.

Ez a *senhal* egyébként arról tanúskodik, hogy számos trubadúr – különösen Guiraut de Bornelh, Gaucelm Faidit, Peire Vidal – a költői álnévadás gyakorlatát a pártfogókra, barátokra és a költőtársakra is kiterjesztette.

Maga Raimbaut d'Aurenga szintén „áttetsző” *senhal*okkal jelölte *domnát*: kortársa, Bernart de Ventadorn eljárásához hasonlóan egyik hölgyének a BON RESPIEG ('Jó Reménység') „beszélő” nevet adta, egy másikat pedig a tucatnyi költeményében előforduló JOGLAR ('jongleur', 'költő') névvel jelölte, akiben legutóbb Azalais de Porcraignes *trobairitzet* azonosították.²⁵

Rigaut de Berbezilh, a saintonge-i lovag-költő leghíresebb költeményében, az *Atressi com Persavaus* kezdetű *cansó*jában hölgyét a minden versszakban azonos helyen visszatérő MIELHS DE DOMNA ('Hölgyek Legjobbika') *senhallal* jelöli, majd a negyedik strófában a hölgy idealizált szépségét és erényeit a „szerelem csillagához”, Vénuszhoz hasonlítja:

Si com l'estela jornaus,
Que non a paria,
Es vostre ricx pretz ses par;
E l'olh amoros e clar
Franc ses feunia;

²² Uo.

²³ Ford. Weöres S. – In: Francia költők antológiája I. Európa, Budapest 1963. 53. l.

²⁴ Vö. A. Kolsen: Guiraut von Bornelh, der Meister der Trobadors. Berlin, 1894. – A LINHAURE *senhal*-ról bővebben ld. I. de Riquer: LINHAURE. Cent ans d'études sur un *senhal*. – In: Revue des Langues Romanes, XCVI. 1992. 1. 41–67.

²⁵ A. Sakari: A partir de la vida de Raimbaut d'Orange. – In: Revue des Langues Romanes, XCVI, 1992. 1. 15–20. skk. 1.

Bels cors! plazens' e gaus,
 De totas beutatz claus,
 – Mielhs de Domna, e de bel estamen;
 Que'm defen
 Lo pensar d'esmarir;
 Don no pot hom deslonhar ni gandar!²⁶

Amiként a Hajnalcsillagnak nincs pártja, a kegyed erényei is egyedülvalók; a kegyed tiszta, őszinte, minden hamisságtól mentes, szerelmes szeme, szépséges és kecses termete, mely minden boldogság forrása, s makulátlan viselkedése, Legdrágább Hölgy, távoltartja gondolataimtól a bánatot; senki nem képes Tőle eltávolodni és elszakadni.

A kozmikus hasonlaltal abszolút magasságba emelt női szépség s az abból fakadó etikai érték és erény úgy jelenik meg Rigaut költeményében, mint az általa legtökéletesebbnek és legjobbnak tartott hölgy egyedi tulajdonsága. Ez a megkülönböztető vonás azonban éppen a kozmikus hasonlat (*Si com l'estela jornaus, Que non a paria, ...* – Amiként a Hajnalcsillagnak nincs párja, ...), s a *domna* „belső” értékét legáltalánosabban és legtermészetesebben kifejező *jóság* felsőfokú hangsúlyozása által egyetemes érvényű hölgy-tulajdonsággá – abszolút JÓSÁGGÁ – válik, amelynek a trubadúr *domnája*, a 'Hölgyek Legjobbika' a letéteményese. Az eszményi tökéletességet involváló abszolút JÓSÁGNAK és trubadúr *domnájának* egylényegűsége, amit csak megerősít a szoros összetartozást kifejező birtokos szintagma – MIELHS DE DOMNA –, már a kései trubadúrok és az itáliai *dolce stil nuovo* költőinek újplatonista szemléletű, elvont és spiritualizált női szerelemeszményítését vetíti előre.

Ebből a költői igazságból semmit nem von le a trubadúr két évszázaddal később keletkezett *vidájának* és *razójának* „hölgyazonosítása”, mely szerint Rigaut de Berbezilh *domnája*, akihez az idézett költeményt is írta, Jaufré de Tauney (Tonnyay) felesége és a trubadúrelőd, Jaufré Rudel leánya lett volna.

*Et enamoret se d'una domna, molher d'En Jaufre de Taonai, d'un valen baron d'aquela encontrada. E la domna era gentils e bela e gaia e plasens e mout envejosa de pretz e d'onor, filha d'En Jaufré Rudel, prince de Blaia [...]*²⁷

A trubadúr-”életrajzokból” azonban az derül ki, hogy a névtelen szerzők szívesen folyamodtak nem csupán „költői” túlzásokhoz, hanem különféle kitalációkhoz, a valóság bizonyos elemeinek és a trubadúr-költemények szövege alapján keletkezett szóbeszédnek és legendáknak ügyes vegyítéséhez az egyes trubadúrok *vidájának*, apokrif életrajzána megalkotásakor. Ezért nagyfokú kételkedéssel fogadhatjuk Rigaut de Berbezilh *vidája* szerzőjének azon állítását, hogy a trubadúr *domnája* Jaufré Rudel leánya lett volna. Erről, jellemző módon, csak ő tesz említést. De még ha így lett volna is: a kora középkori hagiográfikus műveknek, a szentek *vitáinak* hagyományát folytató, valamint a középkor uralkodóinak és jeles személyiségeinek az életét több-kevesebb hitelességgel megörökítő krónikák stílusát követő, de egysíkúbb és rövidebb trubadúr-”életrajzok” olyan oksztán nyelvvű

²⁶ J. Anglade–C. Chabaneau: Les chansons du troubadour Rigaut de Barbezieux. Montpellier. – In: Revue des Langues Romanes, LX, 1919. 201–310. I. Legújabb kiadása: A. Varvaro: Rigaut de Berbezilh, Liriche. Biblioteca de Filologia Romanza, Bari 1960.

²⁷ J. Boutière–A.-H. Schütz: Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles. A.-G. Nizet, Paris 1964. 152. I.

alkotások voltak, amelyek más korban, más környezetben és ami a legfontosabb, más befogadó közönség számára készültek, mint a trubadúrok szerelmi költeményei, a *cansók*. A *vidák* esetében, úgy tetszik, már nem érvényesült a *senhalok* egyik legfontosabb udvari és poétikai funkciója, a *fin'amor* megkövetelte szerelmi titoktartás, azaz a *domna* személyének elítikolása az avatatlanok elől. Ellenkezőleg, úgy vélhették, hogy indiszkréciójukkal, a trubadúr hölgyének megnevezésével – aki legtöbbször egy híres, a kortársak és más trubadúrok által is elismert, előkelő hölgy volt – a trubadúr-”életrajz” műfaji követelményének tesznek eleget: ezáltal is hozzájárulnak a trubadúr költői „értékének” és személyes érdemének növeléséhez.

A *senhal* által megvalósított diszkréció tehát csak a *cansók* műfajában érvényesült, s az általunk elemzett „áttetsző” költői álnevek csak a szerelmi költemény „belső világát” meghatározó *poétikai konvenció* tűréshatárán belül fedték fel a szeretett hölgy egyes, többnyire idealizált tulajdonságjegyeit.

Dolgozatunkban a trubadúrlíra leggyakrabban alkalmazott költői névadásának, az „áttetsző” *senhalok*knak néhány jellegzetes példáját elemeztük, amelyek azonban – *pars pro toto* – kellőképpen megvilágíthatják a trubadúrok e különleges poétikai gyakorlatának mélyebb értelmét.

A névtől a szóig. Francesco Patrizi poétikája

DOBOLÁN KATALIN

A névtől a szóig egy beszédmítosz, a beomlott föld mítosza segítségével fogunk eljutni. Ez Patrizi retorikáról szóló első dialógusában szerepel, és azt írja le, hogyan váltották föl a mai, konvencionális jelviszonyon alapuló nyelvek a régi, természetes referenciára épülőt. A történet egy aranykori állapottól indul, amelyben a szó mintegy reális definícióként a megnevezett lényegét mondta ki: az emberek almát beszéltek. Mágikus hatalmuk azonban elbizakodottá tette őket, és az ezért járó isteni büntetés nem is maradt el. A bekövetkező fizikai katasztrófa, vagyis az addig étterrel határos föld magábaomlása után a kevés túlélő amnéziát élt át. Elfelejtették a régi, tárgykreáló nyelvet: a nyelv és a tudás azonossága elveszett. Ami a régi hatalomból megmaradt, az a nyelvi kreáció képessége: így alakultak ki a mai nyelvek. Eddig tart ez a historizált *Kratülosz*-mítosz, amelynek címe, „a beomlott föld“ talán a Platón barlanghasonlatába foglalt lehetőség megszűntére utal. A költészet azonban többet birtokol a nyelvi kreáció képességéből, mint a mindennapi nyelv, a költészet részleges anamnézis. Segítségével bizonyos mértékig visszajuthatunk a szótól a névig, a szó a vers tartamára névvé válik.

Erre a kérdésre már maga a *Kratülosz* is tartalmaz valamilyen választ. A dialógus első felében Szókratész érvelése arra a logikai-metafizikai tételre épül, hogy a beszéd igaz, ha létezőről, hamis, ha nemlétezőről szól, következésképp annak része, a szó is ekkor igaz vagy hamis. Ez logikai szempontból kontraevidensnek tűnik, hiszen az 'Ez az alma piros.' mondat lehet igaz, de az 'alma' szó nemigen. A dialógusrész aztán az etimológiára fut ki: a név egy, a viselőjére vonatkozó olyasféle állítást foglal magába, mint hogy 'Ez és ez az ember kedves az isteneknek' és amelyet etimológiájának segítségével kapunk meg. Ez aztán lehet igaz vagy hamis, attól függően, hogy Theophilosz valóban az isten kedveltje-e. Ha ez az implicit állítás igaz, a név jól alkotott, valódi név, amely kifejezi a megnevezett ideáját. A választ bontsuk egy logikai és egy etimológiai részre: a név, mint rövidítés referenciális szempontból kontextusfüggő, másrészt a név valódi név, ha jól alkotott, és ekkor a megnevezett ideájára utal. A válasz logikai komponensét bizonyos alapvető vonásait megtartva Patrizi hosszabb szövegre, versre adaptálja, s ennek az adaptációnak a megértéséhez segítséget nyújthat a másik, az etimológiai komponens logikaitól külön zajló megváltozása. Ezt, bár ismeretes a Sevillai Isidortól Petrus Heliason át vezetődő fejlődése, csak egyetlen ponton, Ficino, *Kratülosz*-argumentumában fogjuk megnézni. Ficino szerint az istenek neveinek – amelyek leginkább megközelítik a természetes jelölést – értelmezésekor így járunk el:

„Itt pedig röviden elmagyarázzuk Apollón nevét. Háromszor is napot jelöl: isteni, angyali és égi napot. Az elsőben az intellektusnál magasabb fény. A másodikban a látás feletti intellektuális fény. A harmadikban a látható fény. A másodikat a platonikusok az első fiának nevezik. A harmadikat mindkettő képmásának gondolják. De hogy summázva mondjam, Apollón először az isteni és az angyali

szubsztancia egyszerűségét jelenti, másodszer erőt, mellyel a kevésbé jóktól eloldanak, és a jobbakkal összekapcsolnak, negyedszer, hogy úgy mondjam, nyílászó erőt [...] ötödször mindent kiegyenlítő és zenei ritmusokkal létrehozott hatékonyságot.¹

És így tovább, a három jelölet mindegyikére.

A névalásról így ír:

„Ő (ti. a dialektikus) pedig, aki alkot, elméjével a dolog ideájára gondol, melyben benne van a név valódi értelme, s így alkotja a nevet, mely valamilyen meghatározott jelentéssel van ellátva. Ez az ideának megfelelő értelem és jelentés az igazi név, és ez ugyanarra a dologra vonatkozóan ugyanaz marad bármelyik nép-nél, bármilyen betű anyagába kerül is, hogy megkülönböztetve tanítsa, mikosoda maga a dolog.“²

Az ideanyelvre futtatja ki tehát a dolgot, úgy, hogy az ideák nem függenek sem a mondattól, mint kontextustól, sem a konkrét nyelvtől, sem pedig a beszélő szubjektumtól. Az Apolló-példában egyes jelentések az Apollón szó naiv görög etimológiájából származnak (pl. 'apo': el; lüo: old; lio: mos;) és bármilyen egyéb nyelvű szövegben megtartják ezt a jelentést, amely csakis a „dolog“-tól függ, és csakis konkrét nyelvi spekulációból ismerhető meg. Idáig az eljárás a kontextusfüggetlenség fontos különbségétől eltekintve emlékeztet a Platónéra: Ficino vizsgálódásai azonban elkülönített neveken túl is konkluzívak: ezek jelentése olyan, többszintes struktúra, amely saját többszintes voltát bizonyos módon átviszi a szöveg egészére is, amelyben előfordul.

Az ideának megfelelő névhez három „jelöletet“ adhatunk meg, három „dolog“ tartozik hozzá. Az egyes „jelöletek“-hez járuló három jelentés viszont nem független: ezek ugyanannak a jelentésnek az adott jelölethez hangolt változatai, a jelentés három különböző szintjén, három pozícióban. Látható, hogy a bibliai hermeneutikához hasonló módon kell felfognunk a név többféleképp is emanatív (nemcsak három szint mögé képzelhető sztori, hanem a három jelölet és a hozzájuk kapcsolt további jelentések, szempontjából) struktúrájú jelentését: a szintek közti viszony nem logikai, hanem képi-szimbolikus. A név három, leképezési céltől függő jelentése egyenként független lesz a szöveg kontextusától, amelyben szerepel. Nem a szöveg jelentéséből következik a név adott interpretációja, hanem fordítva: három stabil jelöletünk van, és ha egyet kiválasztunk közülük, a neki megfelelő jelentésvariáns közvetítésével a teljes kontextus jelentését is kijelöljük. Ha egy szövegben az 'Apolló' angyali napot jelöl, akkor a jelentése (intellektuális fény) előírja a többi szó jelentését is, s ugyanígy a másik két esetben is. Ad abszurdum az is lehetséges, hogy ugyanabból a szövegből három teljesen különböző szöveget kapjunk, egyet istenről, egyet az angyalokról, egyet pedig az emberről: a kontextus névfüggő. Tehát az, hogy a név jelentése többszintes, nem azt jelenti, hogy a szöveg is feltétlenül ilyen lesz, inkább azt, hogy a különböző szintek „különböző“ szövegeket hoznak belőle létre. Mivel a név helyes volta – az is, hogy kifejezi-e – nem ellenőrizhető a kontextusból, nem ellenőrizhető egyáltalán, és jelentésének több eltérő interpretációja lehetséges. Az 'Apolló' név

¹ Marsilio Ficino: Kratülosz, vagy a nevek valódi értelme. A Platón-dialógus argumentuma. Ford.: Pajorin Klára. – In: Helikon 1992. 3-4. 344. l.

² M. Ficino: i. m., 341-42 l.

esetében van tradíció, sőt, tradíciók arra, hogy ne egyszerűen görög istent jelentsen, de mivel a név jelentése kontextusfüggetlen, az alácsúsztatandó tradíció kiválasztása az értelmező dolga lesz.

A szintén platonista Patrizi is emanatív struktúrával dolgozik, mikor az általában vett beszédről ír:

„mert, hogy a legjobb filozófusok módján okoskodjunk, Isten saját magából, azaz legegyszerűbb egységéből – teremtette fiát, és az ideák lényegét, előbb az elmében, aztán mindezek hasonmását is megteremtette a világlélekben, és a testi anyagban is, [...] Másrészt a természetet [...] minden nap létrehozza a fémek, a fák és az állatok kicsiny magvaiból. [...] Minden beszélő hasonlóképpen tesz, mert fogalmainak kicsiny magvaiból kezd növekedni a beszéd [...]“³

Mindez azonban távol van attól, hogy a jelentés, vagy egy név jelentésének struktúrája legyen emanatív. Az egyes szintek zártak, a köztük lévő analógia a beszéd generálásának analógiája, a jelentést nem, csak létrejöttének módját vagy inkább elvét specifikálja. Patrizi így ír a Lambertóban, a beszéd fogalmának⁴ disputációja során:

„Strozza: Vajon mit jelenthet az a kifejezés, hogy jelentéssel bír? /Patrizi: Nem tudom./ Str.: Talán azt, hogy a tagoltan kiejtett emberi szón érteni lehet valamit? /Pa.: Talán azt./ Str.: És ez az értett dolog kívül van a szón, vagy pedig azonos vele? /Pa.: Nekem úgy tűnik, hogy se nem azonos vele, se pedig rajta kívül nincs./ Str.: Hogy mondja ezt? /Pa.: A szó ugyanis magában hordja a dolgot./ Str.: Talán úgy érti ezt, hogy ez a szó 'kő' követ hord magában, és az, hogy 'ég' magában hordja az eget? /Pa.: Ezt nem gondolnám. Mert akkor túl nagy hasuknak kellene lenni.“⁵

A mindennapi nyelv szavai tehát nem természetesen jelölnek. A költészetben azonban más a helyzet, ez ugyanúgy kivételezett eset, mint Ficinónál az istenek nevei. Mivel a költészet a nyelvhasználat kitüntetett módja, ezért Patrizi a mindennapi nyelvhasználatot tekinti leírásához alapnak, és a költészet másfajta referenciális struktúrája is erre épül. Mivel a beszéd és a vers létrejöttét és értelmezését Patrizi egy topika segítségével modellel, így ez a topika kettős: az első, az általában vett beszédé, a második a költészeté. Azt mondhatjuk, hogy a Ficino által alkalmazott, a jelölést a mindennapi-konvencionális jelviszonytól eltérítő eljárást univerzalizálja a topika segítségével: egy, az etimológiai névinterpretációban kialakult eljárásból kiejti, s saját korában logikaiként számontartott, vagyis minden beszédre univerzálisan alkalmazható dologgal pótolja a tulajdonképpeni etimológiát.

A topika általában egyszerű gép, premissák előállítására képes, amelyekkel érvényes következtetésre juthatunk. Nem lehet vele hosszabb szöveget előállítani – ehhez locus-sorozatszabályokra volna szükség. Ilyen azonban nincs: bár a locusok közt van kapcsolat, ez arra szolgál, hogy ugyanahhoz a konklúzióhoz más premissákat – más terminussorrendet – választhassunk.

³ Rime di M. Luca Contile Idézi: Bolzoni, *L'universo dei poemi possibili*. Roma 1980. 83. l.

⁴ A vitatott fogalom: a beszéd az ember tagolt, jelentéssel bíró hangja.

⁵ Koltay-Kastner Jenő: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*. Bp., 1970. 319. l.

Patrizi topikájában a locusok úgy vannak elrendezve, hogy az a belőlük származó „invenciók”⁶ sorrendjét is szabályozza (sortranszformációt ad), makroszinten, a diszpozíció elveként is.

A beszéd és a költemény tárgya univerzális: bármi lehet, isteni, természeti, vagy emberi dolog. Az alapvető locusok a következők: ok, lényeg, képesség, tudás, akarat, cselekvés, elszenvedés, hatás.⁷ Láthatjuk, hogy ezek inkább a kategóriák, mint hagyományos értelemben vett locusok, mivel a beszéd, és nem a megváltoztatott beszéd a kiindulópont. A locusok viszonyának szemléltetésére Patrizi a születni igét használja: ez oksági viszony jelent: a locus-sor két végpontja is ezt sugallja, de példái a *cagione locusára*⁸ is azt mutatják, hogy az okságot genealogikusan érti. (Ezért a későbbiekben a rövidség kedvéért *cagione*-sornak fogjuk nevezni). Beszélni valamiről: az a locusok egymásutáni alkalmazását jelenti: ha például az almáról beszélünk, optimális esetben az almamagtól a szánkban érzett üde ízig, esetleg az eredendő bűnig jutunk el. Ettől el lehet térni, a beszéd szituatív voltánál fogva nyilván el is tér, de egy költemény esetében Patrizi ezt hibának tartja: szerinte in medias res kezdeni, vagy a címben nem megjelölni a tárgyat kárhoztatásra méltó hiba.

A költészet topikája, e beleértett diszpozíciós szabályon túl azt a kiegészítést is tartalmazza, hogy 'a dolgoknak kettős rendje van: az egyik teljesen valószínű és ez hihető, a másik teljesen valószínűtlen, és ez hihetetlen is.'⁹ A költeménynek mind a kettőt magába kell foglalnia. Ezt úgy érthetjük el, hogy az egyes locusok e szempontból nem egyszerűek: a költőnek, ha valami hihető, azt a költemény kontextusában hihetatlenné, és fordítva, ami hihetetlen, azt hihetővé kell tennie. Vegyük azt a retorikai vándorpéldát, hogy a terhes nő gyereket szül. Ez hihető. A költő tehát azt mondhatja, hogy kilencszáz gyereket, vagy majmot szül. Ez már hihetetlen. Hogy hihetővé tegyük, hivatkozhatunk valamely isteni szózat tekintélyére, vagy a szóbeszédre, hogy ilyesmi történt tavaly egy nemesasszonnyal Padovában. A beszéd kauzalitásából így pseudo-kauzalitás lesz.

Vegyük Patrizi egy rövid versre vonatkozó, ezért részletes és könnyen követhető példáját.¹⁰ A tárgyalt vers egy homéroszi himnusz:

XXI Apollónhoz

Phoibosz, a hattyú is zeng téged, szárny ütemére
fennen, az örvényes Péneiosz partja fölébe
csapva le, és folyton zeng édes szóval a dalnok
csengő lanton, először téged, s téged utolszor.
Most pedig üdv, nagyuram, hozzád e dalommal esengek.¹¹

⁶ Patrizi a kifejezést az anyag egyes tematikus egységeire, ill. ezek összességére, így a költemény teljes szövegére is használja. Tulajdonképp minden, ami a locusok használatából adódik, invenció.

⁷ *cagione*, *essenza*, *potenza*, *conoscenza*, *volonta*, *azione*, *passione*, *effetto*. (Az összes locus táblázatát ld. Francesco Patrizi: *Della poetica*. La dua ammirabile (D. A.), hetedik könyvének végén, számozatlan oldalon. Kritikai kiadás: F. Patrizi: *Della poetica* II. 317. l. Ed: Danilo Aguzzi Barbagli. Firenze, 1970.

⁸ F. Patrizi: i. m.: DA L7. Kritikai kiadás: II. 313. l.

⁹ *Due ordini: del necessario, possibile, avvenuto, vero, verosimile, e di non necessario, impossibile, non avvenuto, falso, falsosimili* (a táblázatból)

¹⁰ F. Patrizi: i. m., *La dua dogmatica universale DDU*, kritikai kiadás: III. 213. l.

¹¹ Homéroszi himnuszok. Európa, Bp. 1981. 110. l.

A himnusz – Patrizi szerint minden költemény – anyaga összefoglalható két terminus kapcsolataként.¹² Ez itt a „hymnus Apollóhoz“. Ez a költemény magva, vagy gyökere. Mind a két terminusnak megvan a maga *cagione*-sora. Bár nincs kimondva, de ezekből az összes mondható dolog következne, hisz Apolló „okának“ is megvan a maga „oka“, vagy egy, a cselekedetei közt szereplő tárgynak is, és így tovább. Ahol a két terminus *cagione*-sora fedi egymást, onnan meríthet a költő. A példában a „hymnus“-ból származó „invenció“ az éneklés, az Apollóéból szent madara, a hattyú, a lant, költő, és maga az utolsó sorban megjelenő Homérosz, aki Patrizi szerint speciálisan Apollónak szentelt költő.

Patrizi példájából úgy tűnik, többről van szó, mint ami a topika leírásából kiderül. A hihető és hihetetlen, a valószínű és a valószínűtlen kombinációján keresztül olyasmiről ír le, amit a nyelv önálló jelentésteremtő képességének, vagy inkább két nyelv összejátekának nevezhetnénk. A beszédrészek kauzalitásának eltüntetésével a köztük lévő kapcsolat meghatározatlanná válik, nem vonatkoztathatók napi tapasztalatokra, hanem inkább azt kívánja, hogy a vers egészét más valamire is vonatkoztassuk. Ilyen módon a lehetetlen – lehetséges akár egy mondaton belül is előírt jelenléte új referenciának ad helyet. Ebben az értelemben a hattyú, azon túl, hogy a madárra utal, egyben rövidítés is: Apolló *cagione*-sorából való származásának rövidítése. Szimbólumnak nem neveznénk: jelentése pontosan körülhatárolható mind egy lineáris, mind a terminusból „sugarasan“ kiinduló, centrális olvasatban. Ha a többi „invenció“-val kapcsolatot teremt, azt az így meghatározott útvonalak mentén teszi. A két terminuson át folyik a játék, de az egyszerű szabályok lehetővé teszik – igénylik – egy tényleges *pretextus* – itt a mitológia – bevonását.

A konkrét példa egy szóbeli kultúrában született, de rövideje miatt nem az ilyen költemények strukturái szerint épülő írott szöveg. Az egyidejűség folytán joggal feltételezi a rövidítések feloldását lehetővé tevő ismeretek meglétét. Mivel a topikák maguk is feltételeznek egy, a sémájukat kitölteni képes (meghatározatlan) ismeretanyagot, a topikákból is adódhat ilyen, a versben működő kapcsolatrendszer. Nem tudjuk viszont, hogy ezt a másodikat hogyan ismernénk föl. Ennek is nyilvánosnak kell lennie: Patrizi sehol nem apellál a költő, vagy az olvasó tudatára. Kérdés, hogy a nyelvére apellál-e – hiszen ilyen esetben a vers nyelve adhatna eligazítást. Az eddigiekből azonban úgy tűnik, Patrizi szerint a nyelv eszköze, nem pedig alanya az anamnézisnek.

A rövidítés fogalmát most úgy definiálhatjuk, mint egy már meglévő, nyilvános-tradicionális kapcsolatrendszernek az adott költeménybe emelését.¹³ Az így névvé vált szó-

¹² „... la materia, o sia soggetto del poema, é sempre di una compresa in poco giro di parole, é, come é a dir una loical proposiziione formata, come i loici chiamano, di soggetto, e di predicato. Ma noi, per ischifare l' equivoco di questo loical soggetto e del nostro poetico materiali, chiamerem lo termino primo, o anteposto, e quello ch'essi dicono predicato noi direm aggiunto[...].“ (DDU. L6., 208. l.). A logikusok iránti ellenszenvé ellenére a két terminus, ill. nevük is, a topika eredeti használatára utal. A költészet tudás, és mint egy tudománynak – a kor tudománymetodológiája szerint szillogisztikusan kell építkeznie.

¹³ Erendően nem-nyelvi jelölt is beemelhető ilyen módon a versbe. Ez történik a trubadúrlíra *senhal*-jaiban, amelyek egy adott viselkedésmódot, mint egységet rövidítenek. Egy olyan formula, mint pl. „Kedves Várakozás“, vagy „Dous-Esgar“ másképpen referál, mint egy név, vagy bármilyen más főnév: a viselkedésmódok egy adott körét jelöli ki, amelyek közül csak néhány kerülhet be a versbe. Ennek a körnek a határait természetesen az udvari szerelem elmélete húzza meg, tehát ez a kapcsolatrendszer sem nyelvfüggetlen. A költemény referenciális szerkezetében Patrizi által a mitológiának tulajdonított szerepet itt – bár nem a költemény egészére kiterjedő hatókörrrel – a *fin'amors* játssza.

ból nem etimológiája segítségével bányászunk elő a viselőjére vonatkozó igaz állítást, de a második, *hic et nunc* jelentés szintén egy – a mindennapi nyelvhasználat által teremtett – kontextustól függ. A költeményben így két teljes kapcsolatrendszer működik: a kauzális, és a mitológia által meghatározott.

Ezen a ponton megkérdézhetjük, miben különbözik ez Ficino Apolló-példájától, hiszen a jelentésbe ott beléptetett tradíció is felfogható nyelvi entitásként. Leginkább abban, hogy ott egyetlen szó jelentéséről van szó, egy tényleges tulajdonnévről, és abban is, hogy ez a név nem kontextusfüggő: ha jelentésszintet, vagy ahogy ő nevezi, pozíciót váltunk, vele megy az egész szöveg jelentése, az egész kontextus változik attól függően, hogy a nevet első, második, vagy harmadik pozíció szerint vesszük. Ez azt jelenti, hogy a szövegben a névnek egyszerre csak egy jelentése aktualizálódik, s így természetesen nincs lehetőség arra, hogy az egyes jelentések egymáshoz kapcsoltaságából akár természetes jelölésként is respektálható autoreferenciális viszony jöjjön létre. A 'hattyú' másképp működik: a vers kontextusában kétféleképp és kétféle dolgot jelöl: természeti tárgyat konvencionális jelölésmóddal, és ezen keresztül, a szó mitológiai kapcsolatrendszerét természetes módon. A második jelölés azért természetes, mert a jelölőt és a jelöltet ugyanazzal a szóval nevezhetjük meg, a két referencia ugyanahhoz a szóhoz tartozik, a hattyú, mint madár a versben az Apolló-történetbeli hattyú szót jelölve hozza be a mitológiai jelentést. Ez a jelentés feltételezi, mint megértésének és a versbe léptetésének kritériumát, a normálkonvencionális jelölést: tudni kell, a madár mely „tulajdonsága” alapján tartozik az anyag terminusához. Itt a szónak, hogy egyik korábbi idézetet adaptáljam, épp elég nagy a hasa, hogy saját maga beleférjen. Ez akkor is így lenne, ha tulajdonnévvel, mondjuk a versben szereplő Homérosz szóval lenne dolgunk, amelyet, ha nem ismernénk valamikori külvilágbeli jelölését, vagyis a normál jelentését, nem tudnánk Apolló cagione-sorában, a második kontextusban sem pozícionálni. Ficino Apollója esetében a dolog természeténél fogva nincs meg ez a mindennapi nyelvre épülő, stabil szint: egyrészt az eljárást nem tekinti minden szóra alkalmazhatónak, másrészt az 'Apolló' köznapi jelentése sem kerül szóba, mégha attribútumai belejátszanak is egyes jelentéseibe. Itt ha a nevet más pozícióban vesszük, jelentéscserét hajtunk végre: a szövegben ezeknek a jelentéseknek nincs közös játéktere. Nem vesszük számításba egy konvencionális-mindennapi jelölést, amely aztán jelölővé válna. Így hiába van két nyelvi entitásunk, nem a köztük levő kapcsolat számít: a szónak nincs meg a két, egymásra utaló referenciája, amelyek lehetnek külön-külön akár konvencionálisak is, de egymáshoz való viszonyuk nem az.

Visszatérve Kratülosz-értelmezésünkre, Patrizi esetében a nyelv önreferáló képességére épülő természetes jelöléssel van dolgunk. A jelölő és jelölt, vagyis a rövidítésként ilyen módon névvé váló szó, és a rövidített jelölt, vagyis a mitológia, egyaránt nyelvi természetű. A rövidített dolog azonban nem egy mondat, hanem egy tágabb kapcsolatrendszer: ez a rövidítés, bár genealogikus szerkezetű, ez logikai és nem etimológiai módon az. Nem is mondanánk, hogy a szó 'igaz' jelentését kapjuk meg így: a 'hattyú' szó csak ebben a versben válik névvé, ez az egész jelentésstruktúra csak a versben létezik.

A névalkotás mint világalkotás

KARAFIÁTH JUDIT

A Nouvelle Revue Française 1920 januári számában megjelent Flaubert-tanulmányában Proust a metaforát mint a legfontosabb stílusjegyet határozza meg: „[...] úgy gondolom, hogy egyedül a metafora képes bizonyos örökkévalóságot adni a stílusnak”, majd így folytatja: „[...] de az egész Flaubert életműben nincs talán egyetlen szép metafora sem”. Proust, aki tiszteli (bár nem szereti) neves elődjét, Flaubert stílusának értékét egyes igeidők – például az imparfait – szokatlan és következetes használatában és egyéb nyelvtani különlegességekben fogalmazza meg, melyek szerinte egy új szemléletet fordítanak le a szavak nyelvére.¹

Egy évvel később ugyanebben a folyóiratban Baudelaire-ről közöl tanulmányt, akit Alfred de Vigny mellett a XIX. század legnagyobb költőjének tart.² Proust alkotásmódját joggal szokták a baudelaire-i Kapcsolatokhoz rokonítani: Gyergyai Albert szerint *Az eltűnt idő nyomában* „elejétől végéig bámulatosan tagolt, még pedig a baudelaire-i *Correspondances* módjára, ahol a színek, hangok és illatok a természet eleven templomává egyesülnek, míg itt, regényről lévén szó, a motívumok, az események, az alakok «felelnek egymásnak», néha persze oly messziről s annyi kitérésen át, hogy csak a finomabb érzékű s jó emlékezetű olvasó hallja őket”.³

Flaubert stílusának az az érdeme, hogy „új szemléletet tükröz”, mondja Proust, s máshol még egyértelműbben fogalmaz, amikor kijelenti, hogy az írói stílus nem technika, hanem szemlélet kérdése. Milyen szemlélet megtestesülése tehát *Az eltűnt idő nyomában* stílusa? Proust minden erőfeszítése arra irányul, hogy olvasói számára példaértékűvé tegye az elbeszélő elragadtatását a virágzó galagonyabokor, egy Elstir-kép vagy Vinteuil szeptettje előtt, mert világszemléletében az életet egyedül az alkotás teszi értelmessé és a művészet élhetővé. Mégsem mondhatjuk, hogy ebből a művészeteknek és az alkotásnak szentelt regényből világos és tiszta képet kapnánk a műalkotásként szemlélt emberekről (Odette mint Boticelli *Zeforája*, a konyhalány mint Giotto *Könyörülete*) vagy természeti szépségekről (a galagonyabokorról és a virágokban álló fákról), s még azt sem tudnánk igazán megfogalmazni, milyen is Elstir festészete vagy Vinteuil zenéje. Proust nem magukat az arcokat, tájakat vagy képeket írja le, hanem azokat az impressziókat mutatja be, melyeket szemlélésük során narrátora szerez. Nem a valóságot, a realitást ábrázolja tehát, hanem azt a módot, ahogyan a realitást érzékeljük, vagyis a percepciók folyamatot: „Proust nem leír, hanem felidéz, nem gyönyörködtet, hanem kutat-kutatja emlékei révén és azok mögött azt a leglényegesebb valóságot, amelyet, tudjuk, mindnyájunknál oly sűrű rétegben borítanak a szokások, az érdekek, a szenvedélyek, s így jut el a nagy felfedezéséhez,

¹ Marcel Proust: À propos du 'style' de Flaubert – In: Essais et articles, présentation de Thierry Laget, Gallimard, Paris 1994. 282. és 288. l.

² À propos de Baudelaire – In: Essais et articles, 314. l.

³ Gyergyai Albert: Marcel Proust (1871–1922), *Az eltűnt idő nyomában* előszava. Grill Károly könyvkiadó vállalata kiadása, Budapest é.n., 13. l.

az Idő érzetéhez és érzékeltetéséhez, hogy az emlék extázisa útján felszabaduljon a zsarnoksága alól” – írja Gyergyai Albert.⁴

A narrátor percepciók tevékenységét Proust az analógia segítségével érzékelteti. Az analógiás gondolkodásmód következményének tekinthetjük azokat a híresen hosszú, akár egész oldalt betöltő prousti mondatokat, melyek az összehasonlítással operálnak: a *mint*, *megannyi*, *akárcsak* kötőszavakkal bevezetett hasonlatokkal, valamint szóképekkel, elsősorban metaforákkal. „A metaforák alkalmazásának általában, és a tulajdonnevek metaforikus használatának különösen, kognitív hatása van: egy ismerős fogalmi struktúra vagy egy ismert referens képe segítségével nagyon bonyolult szerepeket nagyon kevés szóval meg lehet világítani.” – állapítja meg a tulajdonnevekről írt könyvében Kerstin Jonasson.⁵ Proust maga is a megismerést és a közös lényeg kiemelését hangsúlyozza stílusának erőteljes kifejező eszköze, a metafora esetében: „Amit mi valóságnak nevezünk, az a minket egyidejűleg körülvevő érzetek és emlékek közötti bizonyos kapcsolat... [...] – ezt az egyetlen kapcsolatot kell megtalálnia az íróknak, hogy mondatában e két különböző terminust örökre összefűzze. Végtelen sorban írhatjuk le azokat a tárgyakat, melyek egy adott helyen ott voltak, de az igazság csak akkor kezdődik, amikor az író két különböző tárgyat kiválaszt, megállapítja kapcsolatukat, mely a művészet világában megfelel annak, amit a tudomány világában az oksági törvény egyedüli kapcsolatának hívnak, és bezárja őket a szép stílus gyűrűibe. sőt, mint maga az élet, amikor két érzületnek egy közös tulajdonságát fejti ki, a kettő összehozásával egy metaforában bontja ki közös lényegüket, hogy kimentse őket az idő kontingenciájából.”⁶

Proust metaforikus világszemléletet ajánl tehát olvasóinak. Analogikus gondolkodásmódja minden pillanatban két különböző valóságsegmentumot közelít egymáshoz, s a kettőből létrejövő metafora a két impresszió közös lényegét tartalmazza.⁷ Proust számára a metafora a legszebb korrespondencia, mely a világ különböző részei között kapcsolatokat állít fel, melynek révén az egyedi jellegzetességeken túl felfedezhetjük a dolgok, a lények és a pillanatok lényegét, és amelynek segítségével felfedezhetjük azokat a törvényeket, melyek az érzelmi és értelmi jelenségeket alakítják.⁸ A híres sütemény, a kagyló alakú madeleine, a Vinteuil szonáta kis dallama, a combray-i Saint-Hilaire templom üveglablakai Gonosz Gilbert herceg és Brabanti Genovéa képmásával, a martinville-i templomtornyok, Botticelli, Giotto és Ver Meer képei mind messzebbre mutatnak önmaguknál és prousti nagy mondanivalóról, a művészet és az élet összefonódásáról szólnak.

De térjünk még vissza a percepciók folyamathoz. Azt mondtuk, hogy Proust nem magát a valóságot, hanem a szellem munkáját írja le, s e munka különböző fázisait követve bemutatja, hogyan érzékeli és ismeri meg a szellem a realitást. Schopenhauerrel szólva, Proust elmondhatta, hogy „képzetem a világ”. Proust olvasta és jól ismerte a német filozófus műveit. Schopenhaueri hatás Proust pesszimista felfogása, mely a szerelemben az Akarat, az életösztön kelepccjét látja, mely a fajfenntartást szolgálja. A világnak nem len-

⁴ Gyergyai Albert: i. m., 15. l.

⁵ Kerstin Jonasson: *Le nom propre. Constructions et interprétations*, Duculot, Louvain-la-Neuve 1994. 229. l.

⁶ Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*. Gallimard, Paris 1989., idézi Thierry Laget – In: Thierry Laget présente *Du côté de chez Swann de Marcel Proust*, Gallimard, Paris 1992. 129–130. l.

⁷ Michel Raimond–Luc Fraisse: *Proust en toutes lettres*, Bordas, Paris 1989. 129–130. l.

⁸ Laget: i. m., 139–140. l.

nének színei, ha az én szemem nem látná belé őket, s nem lennének okok és okozatok, ha az én értelmem nem különböztetné meg őket. A világ, úgy, ahogyan van, az én agyam alkotása.⁹ Schopenhauertől tanulta Proust azt is, hogy a művészet az egyetlen orvosság az élet szerencsétlensége ellen.

Hogyan alkotja meg Proust saját világát, vagyis a regényét, a világ szemlélése során szerzett benyomásokból egy nagy szervező gondolat, a művészet és az alkotás mindenhatósága körül? Szokás *Az eltűnt idő nyomában* cselekményét három szóban összegezni: Marcel íróvá lesz. A történet végső soron valóban arról szól, hogy a narrátor írónak készül, de egy-két kísérleten túl nem jut tovább, s csak a *Megtalált idő* végén kapja meg a kellő indíttatást ahhoz, hogy végre hozzájárasson könyve megírásához. Gyermekkora óta spekulál azonban már azon, milyen is lesz ez a könyv: „próbáltam olyan témát találni, amibe valami végtelen filozófiai értelmet rejthetek”,¹⁰ illetve „valami filozófiai témát kerestem egy nagy irodalmi alkotáshoz”.¹¹ Vagyis egy végtelen tartalomhoz kereste a befogadó cdényt, hogy a szinekdoché módjára a rész jelképezze az egészet, s egy egyedi viselkedés, a narrátoré, az összes emberét. Proust regénye didaktikus mű: a *Megtalált idő* végén a szerző meg is szólítja jövőendő olvasóit, akiknek az a feladatuk, hogy a regény segítségével, mint a combray-i optikus nagyítólelencsén keresztül, saját magukat lássák a leírt példázatban.

A narrátor álmodozásai a nevekből indulnak ki. Egy város neve, *Firenze* vagy *Párma*, egy családnév: *Guermantes* egy egész világot ölelnek fel, a gyermeki költői világképet sugározzák magukból. Guermantes herceg és hercegnő kitágult és anyagtalanná vált neve magába foglalta „ezt az egész Guermantes-ot, amelynek hercegi urai voltak, ezt az egész «guermantes-i oldalt», a napfénnel, a Vivonne folyásával, a vízirózsákkal, a nagy fákkal és annyi szép délutánnal”.¹² Ezt a szerepet jelöli ki tehát Proust a metaforának: anyagtalanná teszi a látható világot, és gondolattá alakítja át, hogy egy „kis örökkévalóságot” adjon neki.¹³

Marcel írónak készül és végül íróvá is lesz. A mesterség tanulása közben – tulajdonképpen ez nem más, mint saját fejlődése az életútja során – először megdöbben azon, hogy „mennyire hiányzik az összhang egyrészt benyomásaink, másrészt rendes kifejezésük között”:¹⁴ a szokványos kifejezés csak megnevezi, leírja vagy felidézi a tárgyat, de nem tud számot adni örök esszenciájáról. A kifejezés megtanulása nem más, mint a metafora, vagyis a művészet elsajátítása. A művészet pedig megmenti az embert az unalomtól és a szenvedéstől. Egyedül a művészet képes az igazságot létrehozni, mert segítségével az ember megtalálja az elveszett időt és fő segítője, a metafora közreműködésével végtelen idővé alakítja át.¹⁵

Genette a *Figures III*-ban rámutatott, hogy noha Proust csak metaforákról beszél, ezek nagy része voltaképpen metonímia vagy legalább is metonímián alapuló metafora.¹⁶ Valójában ez a metaforikus szemléletű nagy mű nem más, mint egy óriási *szinekdoché*,

⁹ Raymond-Fraisse: i. m., 44–46. l.

¹⁰ *Az eltűnt idő* nyomában, i. m., II, 62. l.

¹¹ I. m., II, 71. l.

¹² I. m., I, 61.

¹³ Laget: i. m., 144.

¹⁴ *Az eltűnt idő* nyomában, i. m., 38. l.

¹⁵ Laget: i. m., 145. l.

¹⁶ Gérard Genette: *La rhétorique restreinte*. – In: *Figures III*, Seuil, Paris 1972. 31–32. l.

mely 3000 oldalban egy egész világot, Proust reprezentációját foglalja magában, hasonlóan a híres madeleine jelenethez, melyben egy csésze teából egész Combray és az egész gyermekkor száll fel: „S mint abban a japánoktól annyira kedvelt játékban, ahol egy vízzel telt porcelánedénybe egyforma apró papírdarabkákat vetnek s amelyek a nedvességben kinyújtóznak, összecsavarodnak, megszíneződnek, szétkülönböződnek, virágok lesznek, vagy házak, megfogható és felismerhető alakok, – ugyanígy, kertünk minden virága épp úgy, mint Swannék parkjáé és a Vivonne vízirózsái és a falu lakói és apróka házaik és a templom és egész Combray és a város környéke, mindaz, ami formát nyer, mindaz, ami szilárdná válik, város és kertek így szálltak fel az én csésze teából.”¹⁷

Lássuk most már, milyen szerepet játszanak a tulajdonnevek a regény világának felépítésében. Proust neveinek jó része a nevek metaforizációja következtében határozott többletjelentéssel bír. A metaforizáció gyakori esete az *antonómázia*, mégpedig abban a változatban, amikor a tulajdonnév lép egy közös név helyére: minden Proust olvasó tudja, hogy a Guermantes név az ősi francia arisztokrácia metaforája, Norpois a diplomatáké, Françoise, a szakácsnő a francia népé, Charlus a homoszexualitásé, Combray a gyermekkoré stb. Metonímiák például a szentekről vagy emberekről elnevezett templomok, főképpen a combray-i St. Hilaire, mely épületével, üvegablaakaival és faliszőnyegeivel az első művészi élményt nyújtja az eszmélkedő narrátornak. Amikor Genette arról beszél, hogy Proust metaforáinak jó része inkább metonímia, a „catleyázás”-t hozza fel példának. Mielőtt végül is Swann vágya teljesült és magáévá tette szerelmét, a kocsiban az Odette derekán félrecsúszott virágot, a catleyát megigazította: ez a gesztus megelőzi a beteljesülést, vagyis időrendben kapcsolódik a szerelmi aktushoz. Proust maga a „catleyázás metaforájáról” beszél.¹⁸

Eugène Nicole „a Név retorikájá”-ról szólva kiemeli, hogy a művészek nevénel komoly jelentésváltozások érhetők tetten apró nyelvtani változások révén: a fő példa a zeneszerző Vinteuil, akinek a nevénel három esetet különböztet meg. Vinteuil *úr*, aki Combray közelében lakó szegény zongoratanár, Vinteuil, (*úr* nélkül) a zenész, aki műveivel a műértők körében „nevet szerzett magának”, s végül: *egy* Vinteuil, vagyis a jeles zeneszerzőtől származó mű: ebben az esetben Vinteuil maga már zseniális zeneszerzőnek számít. Elstir, amikor még kevesen ismerik, Verdurinné szalonjában a Biche (olykor Tiche) úr gúnynevet viseli, de a másik két forma rá is érvényes, éppúgy, mint Bergotte-ra, aki az írókat képviseli. Aszerint, hogy valaki Elstirt Elstirnek, vagy Elstir úrnak nevezi, saját magát minősíti a művészetekhez való viszonya szempontjából:¹⁹ az *Elstir úr* távolságtartást és a művészi érték fel nem ismerését jelenti, míg *Elstir* a művészek és művészetek világában való otthonosságot és bennfentességet sugallja. Ily módon egy névelő vagy a névhez illesztett szócska is tevékenyen hozzájárulhat a művészeteknek szentelt univerzum felépítéséhez.

Ugyancsak Eugène Nicole hívja fel a figyelmet a nevek anaforikus használatára, amit Proust külön érdemként emel ki Balzac *Emberi Színjátékában*. Proust visszamenőleg

¹⁷ Az eltűnt idő nyomában. I. m., 88. l.

¹⁸ Uo. II. 151. l.

¹⁹ Eugène Nicole: Personnage et rhétorique du Nom. – In: Poétique 46, 1981. 205. l.

is változtatott egyes neveken, például utólag kicserélte Renoir és Wagner nevét Elstirre és Vinteuilre, abból a célból, hogy egy szorosabb utalásrendszert alakítson ki.²⁰

A tulajdonnevek kiemelt jelentősége nem lehet kétséges egy olyan műben, melynek számos kötete személynévből építkező címet visel (Swann, Guermantes, Albertine – a *Fugitive* alternatív címében: *Albertine disparue*), és két fejezete is magában foglalja a *név* szót: *Tájnevek: a név, Tájnevek: a táj*. Ismeretes, hogy az első kötetek egyik fő vonulata a nevek tündöklése és bukása: a csillogó és ígézetes nevek hangalakja ábrándozásra készíti az ifjú hőst, de csakhamar következik a kiábrándulás; az izgalmas helységnevek etimológiája semmiképpen sem indokolja a mögéjük kerekített képet, s az arisztokraták méltatlannak bizonyulnak szép nevékhöz. A prousti nevekre elsőként Joseph Vendryès hívta fel a figyelmet egy 1940-ben írott cikkében, melyben megállapítja, hogy „a Név képezi az alapját és a központját mindama konstruktív munkának, melyet a képzelet a név által képviselt tárgy körül folytat. [...] A nevek mindegyikéhez képzeletünk egy megfelelő érzületet (sensation) kapcsol [...] Nemcsak plasztikus látvány képződik a név kimondásakor, mert gyakran, főleg, ha nem ismerjük magát a tárgyat, az érzékelés kiterjed a hallásra, a tapintásra és a szaglásra is.”²¹ Kétségtelen, hogy a színesztézia fontos szerepet játszik a metaforák képződésében.

Az utóbbi évtizedek Proust-kritikája fokozott figyelmet szentel *Az eltűnt idő nyomában* neveinek, és azok egymással való összefüggésének. Az első ilyen jellegű teóriát, melyet túlzás nélkül mondhatunk korszakalkotónak, Roland Barthes vázolta fel 1967-ben.²² Lássunk néhány példát a tulajdonneveken alapuló rendszerezésekre.

1.) **Roland Barthes** beszél először onomasztikai rendszerről. Sémája a szóvégződés szerint osztja arisztokrata és polgári (roturier) nevekre a regény tulajdonneveit: a ki nem ejtett szótagra végződőt (a franciában nőrim) – Guermantes, Agrigente, Laumes ill. a hímrímre végződőt, mely általában rövidebb, pattogóbb (Bloch, Cottard, Morel).²³

2.) **Jean Milly** lexikai asszociációkat tart rendszerszervező erőnek: közös szótagok, gyökök, hangkapcsolatok, homofóniák és asszonáncok alkotják. A Guermantes névhez azért társulhat egyszerre az orangé (narancsszín) és az amaranthe (napvirágszín) jelző, mert mind a két szóban benne van a közös an hangkapcsolat.²⁴

3.) A Philippe Lejeune által megfogalmazott másodlagos kratülizmus alapján²⁵ – két jelölő hasonlóságából arra lehet következtetni, hogy hasonlóság áll fenn a jelöltek között is –, a közös gyököket tartalmazó neveket sorozatokba, azokat pedig egy nagy kapcsolat-hálóba lehet illeszteni. Ilyen megoldás *Alain Roger*-é,²⁶ aki a közös ER mátrixról beszél (Albertine, Gilberte, Stermaria, Guermantes nevében) – mely magában a címben előfordul méghozzá kétszer is: *À la recherche du temps perdu*. Roger a „vágy hálójában” Gilberte,

²⁰ Eugène Nicole: L'onomastique littéraire. – In: Poétique 54, 1983. 236. l. és uő: Personnage et rhétorique du Nom. – In: Poétique 46, 1981. 206. l.

²¹ Joseph Vendryès: Marcel Proust et les noms propres. – Mélanges offerts à Edmond Huguet. 1940. Újranyomva: Slatkine Reprints, Genève 1972. 119–127. l.

²² Roland Barthes: Proust et les noms. – To honour Roman Jakobson. Mouton, La Haye 1957. Újra közzéve: R. B.: Nouveaux essais critiques. Seuil, Paris 1972. 121–134. l.

²³ Roland Barthes: i. m. 132. l.

²⁴ Jean Milly: La phrase de Proust. Larousse, Paris 1975. 73–97. l.

²⁵ Philippe Lejeune: Les carafes de la Vivonne. – Recherche de Proust. Seuil, Paris 1980. 163–196.

²⁶ Alain Roger: Proust. Les plaisirs et les noms. Denoël, Paris 1985.

Albertine, Guermantes hercegnő és Charlus neve köré szerveződő sorozatokat állít fel, melyek mindegyikébe azonos jellegű szereplők tartoznak.

4.) Mások a BER szótagot tartják a leglényegesebb onomasztikai építőkövnek, nemcsak GILBERte és ALBERTine neve miatt, de BERgotte, BERma, RoBERT de Saint-Loup és a meroving nevek – ChildeBERT, DagoBERT, ThéodaBERT, GilBERT le Mauvais okán is. Feltűnően sok a BR mássalhangzó összetétel is: BRézé, BRicqueboeuf, BRéauté, BRichot, ComBRay, CamBREmer.

A BER szótag uralmának magyarázatára az anyai nagyanya, Adele BERncastel nevét szokták említeni. Ez a feltevés nem feltétlenül zárja ki, hogy szolidabb és nem pszichoanalitikus módon a meroving nevek közös gyökét (is) a BER forrásának tekinthessük.²⁷

Nevezetes 1967-es cikkében Roland Barthes az onomasztikai rendszert tette meg a regény legfőbb szervező erejének: „[...] A Nevek felfedezése volt az a poétikai esemény, mely döntő lökést adott az *Eltűnt idő*nek; kétségtelen, hogy Proust már Contre Sainte-Beuve óta birtokában volt egyes neveknek (Combray, Guermantes), de úgy tűnik, hogy csak 1907 és 1909 között alkotta meg egészében az *Eltűnt idő nyomában* onomasztikai rendszerét. Mihelyt ez a rendszer létrejött, a mű is nyomban 'megírta magát'.²⁸ E magyarázata Proust regényírói tevékenységének meglődüléséről kissé leegyszerűsítőnek tűnik, hiszen számos külső és belső tényező is közrejátszott abban, hogy a regény az első, három kötetes ormájában, összeállt. Mégis igazat kell adnunk Barthes-nak, amikor a nevek rendszerének fontosságát hangsúlyozza, hiszen Proust monumentális regényének, mely szerzője intenciói szerint katedrálisoz mérhető, a nevek alkotják a pilléreit.

²⁷ Jean Milly: Sur quelques noms proustiens. – In: Littérature, 14, 1974. 73. l.

²⁸ Roland Barthes. i. m. 124–125. l.

Madame Sosostris

KAPPANYOS ANDRÁS

T. S. Eliot költészetében – akinek egy névadásáról a jelen dolgozat szól – alapvető szerepet játszanak a nevek. Verseinek egyik legfontosabb építőeleme a drámai monológ (melynek technikáját Robert Browning dolgozta ki), a monológokhoz drámai jelenetezés társul, és persze beszélő személyek – personae – akiknek igen gyakran nevük is van.

Elég áttekinteni Eliot első két kötetének verscímeit: a kéttucatnyi vers egyharmadának már a címe is személynevet tartalmaz. Ezek között vannak enigmatikusak, mint Mr. Apollinax, közömbösek, mint Aunt Helen vagy Cousin Nancy, sugallatosak, mint Burbank és Bleinstein, és egyértelműek, mint Mr. Eliot. A legérdekesebbek azonban a típus-teremtő nevek: J. Alfred Prufrock, a művelt és jóindulatú, de értékeit hasznosítani, vágyait elérni képtelen, csehovi figura, és Sweeney, a műveletlen, kíméletlen, durva és sikeres „korunk hőse”. Ezek a figurák már az eredeti műtől függetlenül is léteznek, mint például Don Quijote vagy Szejk. Orbán Ottó például Ifj. Prufrockról írt verset. Érdeemes továbbá felidézni a népszerű *Macskák könyvét*, amelyben hemzsegnek a sokatmondó nevek. A fordítások ugyan csak itt-ott közelítik meg az eredetit, de Vásottkarom és Enyvestalp vagy Makár Viki így is emlékezetes, a bevezető vers, *A macska neve* pedig voltaképpen az irodalmi névtan egyik megalapozó tanulmányának tekinthető.

A módszert Eliot első alkotói korszaka főművében, az *Átokföldjében* fejlesztette a legmagasabb szintre, ahol a drámai monológ alkalmazását egy sajátos montázs-technikával kapcsolta össze. Az *Átokföldjében* több tucat szereplőt lehet megkülönböztetni, alakjuk és mondanivalójuk azonban sokrétű dinamikus kapcsolatban áll egymással és az allúziós technika révén felidézett, évezredek és világrészeket átfogó kulturális örökséggel.

Az *Átokföldje* egyik legfontosabb mintája az *Isteni színjáték* volt. Dante újrafelfedezése fontos élménye volt a nemzedéknek, Eliot nagy esszét is szentelt neki, Pound pedig épp a „dantei hangot” tartotta legnagyobbra Eliotban. Dante művének hármas értelme – személyes (lírai), közéleti (politikai), általános (teológiai) – hétszáz éves közhely. Hasonlóan egymásra vetülő rétegeket Eliot művében is kimutathatunk, de épp a nevek kapcsán ez igen nehéz. Egyes figurákat néhány évtized múltán sikerült azonosítani: a versbéli „Marie” például Marie Larisch Habsburg grófnővel azonos, az ő angol nyelvű, *My Past* című memoárja volt Eliot egyik be nem vallott forrása, s nemrégiben állítólag sikerült valakinek azonosítania Mr. Eugenidészt a Lloyd’s Bank korabeli üzletfelei között. Más nevek mögött is érezhető a hús-vér ember, de valószínűleg sohasem fogjuk megtudni, ki is Mrs. Equitone vagy Stetson. A következőkben egyetlen nevet és a hozzá tartozó figurát szeretném bemutatni a maga dantei mélységeiben. Íme a portré:

Madame Sosostris, híres jósnő
Náthás volt, mindazonáltal
Európa legokosabb asszonyának
Számít bűvös kártyáival.

Az értelemzést koncentrikus körökben képzelem el, s mint majd kiderül, ez a képlet nem véletlenül emlékeztet Dante Poklának elrendezésére.

Értelmezés, első kör. A név könnyen lehet ismerős: Szeszósztisz néven három fáraó is uralkodott Egyiptomban, a Kr. e. II. évezred elején. Ennek történetünk szempontjából nem lehet túlságosan nagy jelentősége: egy sejtelmes, keleties név mindenképpen jól illik egy jósnőhöz, ennyi az egész. S hogy hogyan lett Sesostrisből Sosostris? Nyilván úgy, hogy ez csak egy szo-szo jósnő (ez angolul is so-so). Mindez tökéletesen illik (és éppen így) a vers motívumkészletébe. Madame Sosostris összeköti a mottóban szereplő Cumeai Szibüllát a huszadik századi Londonban tébláboló Tiresziással, s ráadásul saját (nevében is kinyilvánított) silányságával a vers alap gondolatát: a hanyatlást, a terméktelenséget sugallja. Ez önmagában teljes értelmezés, amivel meg is elégedhetnénk, de ne tegyük.

Második kör. A Madame megszólítás egy egzotikus névvel és a jósnői foglalkozással társítva a húszas évek olvasói számára egyértelmű utalást jelentett: óhatatlan volt az asszociáció Madame Blavatskyval, a Teozófiai Társaság vezéralakjával. Noha maga Madame Blavatsky ekkor már három évtizede halott volt, mozgalma tovább virágzott, sőt a háború és a bizonytalanság újabb tömegeket taszított a misztikum e formája felé. A teozófia hívei között angol nyelvterületen olyan személyiségeket találhatunk, mint AE (George Russell), sőt mint W. B. Yeats. Kigúnyolói között Eliot mellett ott találjuk pl. James Joyce-ot is (aki – másfelől – az *Átokföldjét* is kigúnyolta). A *Varázshegyben* leírt „tudományos” spiritiszta szeánsz szintén ezekre az elvi alapokra támaszkodik, ez a gondolatkör tehát a húszas években még jócskán jelen volt Európa levegőjében. Ez lenne tehát a név közéleti jelentése. És most menjünk még tovább.

Harmadik kör. Jogos kérdés természetesen, hogy Eliot miért választotta éppen ezt a nevet, s miért nem bármi mást, ami épp ilyen jól megfelelt volna. A szemfüles filológusok rövidesen megtalálták a választ. 1921-ben, nem sokkal az *Átokföldje* befejezése előtt jelent meg Aldous Huxley első regénye, a *Crome Yellow* (magyarul: *Nyár a kastélyban*). Ebben a könyvben szerepel egy Madame Sesostris nevű jósnő, s ez lehetett a közvetlen forrás, Eliotnak valószínűleg eszébe sem jutottak a fáraók. Amikor később ezt megkérdezték tőle, Eliot úgy nyilatkozott: lehetséges, hogy Huxley könyvéből csengett a fülébe a név, de ez véletlen, nem emlékszik, s a dolognak különben sincs semmi jelentősége.

Ha ezt elhisszük, akkor itt véget is vethetünk ennek az értelmezési körnek, s nincs sok reményünk további körökre. De ha kételkedünk, jól tesszük, mert a Sesostris név kontextusa Huxley könyvében messzemenően igazolja kételyünket.

Következzék tehát a *harmadik „b” kör*. A címben szereplő Crome, ha nem is igazi kastély, mindenesetre előkelő udvarház, melynek gazdag, korlátolt és sznob úrnője művészeket és tudósokat lát rendszeresen vendégül. E ház lakóinak és vendégeinek életéről szól a könyv. Egy alkalommal jótékonysági vásárt rendeznek, amelyen valamennyi vendégnek részt kell vennie valamilyen produkcióval. Az egyik vendég, Mr. Scogan, sztoikus filozófus és életművész jósnőnek öltözik, és egy sátorban Madame Sesostris néven jósol a falubélieknek. Amikor egy kedvére valóan gömbölyded és kissé bárgyú parasztleány kérdezi a jövőjéről, akkor egy önmagához igen hasonlatos úriemberrel való találkozást jósol neki meghatározott helyen és időben, s arra inti a lányt, legyen nagyon kedves ezzel az illetővel. Egyszóval meglehetősen csúf módon a lány elcsábítására használja fel jelmezét és álnevét.

Mármost alig képzelhető olyan epikai jelenet, mely az *Átokföldjén* dolgozó Eliot fantáziáját jobban megragadhatta volna. Egyfelől itt van a jóslás, amely, mint említettem, az egyik legfontosabb motívum a versben. Azután a csábítás, és az egyenlőtlen, erőszakos nemi (irányú) kapcsolat. Ilyenből számos található a költeményben: Az első részben a Já-cint-lány és kedvese, a másodikban a középosztálybeli névtelen pár, majd a proletár Albert és Lil, a harmadikban a Tiresziász által megfigyelt gépirónő és a pattanásos fiatalember, Erzsébet és Leicister, a Temze-lányok és így tovább. „Disgraceful loves” néven említi ezeket az angol szakirodalom, magyarul talán a „mocskos kis történetek” megjelölés volna megfelelő. Végül igen fontos lehetett Eliot számára a nem-váltás, egyrészt mint tapasztalatszerzés (Tiresziász), másrészt mint a természetlen szexualitás megtestesülése (Mr. Eugenidész feltehetőleg homoszexuális ajánlata). A Sosostris nevet tehát nyugodtan tekinthetjük úgy, mint tudatos allúziót Huxley regényének erre a jelenetére, amely teljes egészében, minden vonatkozásával együtt bekapcsolható a vers világába. Ezzel ez az értelemzési kör lezárható.

A *negyedik kör* erről a pontról indul. Az eddigiekhez csupán egyetlen új információt csatolunk: Huxley *Crome Yellow* című regénye kulcsregény. Crome a valóságban Garsington, egy kis falu Oxford közelében, ahol ma is áll a jókora udvarház: Garsington Manor. A tízes-húszas években a Morrell házaspár lakott itt, s kettejük közül főleg a feleség, az arisztokrata származású Lady Ottoline Morrell állt nagy műpártoló hírében. A ház rendszeres vendégei közé tartozott Virginia és Leonard Woolf, D. H. Lawrence, Katherine Mansfield, Lytton Strachey, Bertrand Russell, T. S. Eliot és mások, köztük – a *Crome Yellow* megjelenéséig – Huxley. Lady Ottoline természetesen azonnal kitiltotta a házából és megszakította vele a kapcsolatot, egyértelművé téve ezzel, hogy magára vette a regényben foglaltakat. Huxley állásfoglalása így hangzott: „Mindezt néhány bábu miatt?” A könyv mindenesetre sikert aratott és megalapozta Huxley írói hírnevét.

Eliot pedig, mint említettem, szintén eljárt Garsingtonba, noha a Lady Ottoline-nal való barátsága csak később mélyült el. Elvileg az is lehetséges, hogy tanúja volt a Huxley által leírt jelenet eredetijének, mindenesetre ismerte a helyszínt és valamennyi szereplőt, következésképp aligha hagyhatta olyan hidegen ez a könyv, mint később állította, hiszen végsősoron akár ő maga is szerepelhetett volna benne.

Mármost ha Eliotot tényleg érdekelte ez a regény és tényleg tudatosan utalt a jósnő-jelenetre, akkor egyetlen kérdés marad: ki a történeti megfelelője a regényben Sosostrisnak öltöző Mr. Scogannek? A válasz talán meglepő: Bertrand Russell. A képlet tehát így fest: az *Átokföldje*-beli Madame Sosostris azonos a *Crome Yellow*-beli Madame Sosostriással, aki azonos az ugyanazon regénybeli Mr. Scogannel, aki azonos a valóságos Bertrand Russellel; vagyis Madame Sosostris = Bertrand Russell. Van ennek értelme? Hogy ezt megvilágítsam, kell tennem egy kis kitérőt Russell egyéniségére és az Eliottal való kapcsolatuk alakulására; nevezzük ezt *negyedik „b” körnek*.

Bertrand Russell a század egyik anakronisztikus zsenije: igazi reneszánsz ember. Származása és neveltetése főrangú volt. Hosszú élete során három területen is maradandót alkotott: filozófiában, matematikában és a békemozgalmában; következésképp elnyerte az irodalmi Nobel-díjat. Munkássága olyannyira jelentős, hogy matematikai tételeit maga Gödel, filozófiai nézeteit pedig nem más, mint Wittgenstein cáfolta meg. Politikai tevékenységéről csupán két adat: 90 évesen még részt vett a nukleáris fegyverkezés elleni Trafalgar-téri ülésztrájkban, sőt néhány napos letartóztatást is sikerült elérnie. A másik

adat: 1935-ben Károlyi Mihály meleg hangú levélben köszöni meg neki, hogy nemzetközi tekintélyét latba vetve sikeresen közbenjárt egy magyar politikai fogoly életének megmentéséért. Az illetőt Rákosi Mátyásnak hívták.

Russell csaknem száz évet élt, és végig jól érezte magát, mint ez 97 évesen lezárt *Önéletrajzá*ból kiderül. Négy felesége volt és számos szeretője, köztük a kor igazi nagyszonyjai, például a fentebb említett Lady Ottoline Morrell, vagy Lady Constance Malleson, aki Colette O'Neil néven kora híres színésznője volt.

Bertrand Russell és T. S. Eliot 1913-ban Amerikában találkoztak először. Russell meghívott professzorként posztgraduális filozófia-szemináriumot tartott a Harvardon, s hallgatói között volt egy feltűnően hallgatóg fiatalember, aki egyetlen megjegyzésével emlékezetessé tette magát: Herakleitoszt Villonnal hozta összefüggésbe. Ez a fiatalember – T. S. Eliot – akkor már megírta a *J. Alfred Prufrock szerelmi énekét* és az *Egy hölgy arcképét*, majdani első kötetének legfontosabb verseit. Benne mélyebb nyomot hagyhatott a találkozás, mint az a minden bizonnyal ennek hatására később, már Oxfordban született, *Mr. Apollinax* c. versből kiviláglik.

Mikor Apollinax úr Amerikában járt,
Kacagása teáscsészék között csengett.
A nyíres ijedős szobra, Fragilion jutott eszembe,
S Priapus, ki a cserjésből
Tátog hintázó nőkre.
Phlaccusné palotájában, Channing-Cheetah professzoréknál
Mint szeleburdi kölyök kacagott.
Kacagása tengeri mély volt,
Mint vizek vénéé a Korallszigetek rejtekén,
Hol a zöld csöndben vízbefúltak bosszús teste görög,
S ujjukról tajték csöppen.
Vártam, hogy Apollinax úr feje a szék alá gurul,
Vagy hínáros hajjal
Ellenző fölött vigyorog át.
S míg a délutánt falta heves száraz beszéde,
Kentaur-pata dobaját hallottam a kemény gyöpön.
– Kedves ember. – Végül is mit akart? –
– Azok a hegyes fülek... Nyilván zavarodott. –
– Mondott valamit, amit vitattam volna. –
Phlaccusnéról, Cheetah professzorról és nejeéről
Emlémem egy cikk citrom s elharapott diós csók.

Priapusz, Néreusz, a Zöld Lovag, Kentaur: úgy tűnik, Eliotot Russell kirobbanó vitalitása ragadta meg legjobban, az a tulajdonság, amely belőle egész életében hiányzott.

A következő találkozás következményei még mélyrehatóbbak voltak. Russell és Eliot 1914 októberében merőben véletlenül összefutott Londonban a New Oxford Streeten. Beszédtémát bőven szolgáltatott a háború, s noha úgyszólván semmiben sem értettek egyet, ismeretségük fokozatosan barátsággá mélyült. Russell egyebek között elmesélte Eliotnak azokat a lidércálmokat, melyek a háború kezdetén gyötörték, s mint életrajzában

írja, Eliot ezeket felhasználta az *Átokföldjében*. A következő oldalon azonban leszögezi: „Azok a feltételezések, melyek szerint valamelyikünk hatással lett volna a másikra, merőben alaptalanok.” Levelezésükben 1915 és 1916 fordulóján váltja fel a magázást a tegezés. Russell atyai védőszárnyai alá vonta az ifjút, bemutatta a társaságnak (például Ottoline Morrellnek és körének), recenzálási munkákat szerzett neki, majd amikor Eliot 1915 elején megnősült, védőszárnyait kiterjesztette az ifjú párra.

Eliot házassága Vivien Haigh-Wooddal az első pillanattól kezdve katasztrofális volt, és ezt senki sem látta pontosabban, mint Russell. Így számol be egy Lady Ottoline-hoz írott levélben a párral való első találkozásról:

Péntek este harvardi diákkal, Eliottal és ifjú feleségével vacsoráztam. A fiú titokzatoskodása alapján valami rettenetesre számítottam, de nem is olyan szörnyű a hölgy. Szellemes, kissé szabadszájú, kalandos, tele van étellel – mintha valami művésznek mondták volna, de nekem inkább színésznőnek tűnt. Ízléses és fásult; azt mondja, azért ment Eliothoz, hogy stimulálja, de már rájött, hogy képtelen. Nyilvánvaló, hogy Eliot azért nősült meg, hogy stimulálják. Szerintem a nőnek hamarosan elege lesz belőle. Nem hajlandó meglátogatni a férje családját Amerikában, mert fél a tengeraltjáróktól. Amaz szégyelli a feleségét, és nagy hálás, ha valaki kedves hozzá. Tipikus new englandi puritán.

Az átkelés elhalasztása bizonyos értelemben sorsdöntő volt: a visszatérés Eliot számára az akadémiai karriert jelentette, azaz el sem kezdett irodalmi karrierjének feladását. E dilemma tárgyában több levélváltás történt Russell és Eliot édesanyja között, aki fia filozófiájában hitt, de szabad versében nem. Russell tehát e ponton erőteljesen befolyásolta Eliot pályáját, ha mással nem, a passzivitásával.

Russell jól látta az ifjú pár tanácstalanságát és szegénységét, és igyekezett segítségre lenni bajaikban, míg – mint írja – rá nem jött, milyen nagy szükségük van ezekre a bajokra. Russellnek volt például egy 3000 font értékű részvénytöredékje, de minthogy az illető gyár haditermelésre állt át, következetes pacifistaként nem nyúlt ehhez a jövedelemhez, hanem az egészet Eliotnak adta. (Eliot első tanári jövedelme évi 140 font volt!) A pénzt a háború után (felesége örökségéből) visszafizette.

Russell felajánlotta a párnak lakása egyik szobáját is, amit Elioték néhány hónapra el is fogadtak. A sok jótétemény fejében Vivien gépelte Russell iratait és segített a levelezésében. Eliot – minthogy Londonon kívül vállalt állást – gyakran nem aludt otthon. „Kalandos és étellel teli” feleségét kettesben hagyta éjszakára egy Priapusszal, aki ráadásul közismert világhi volt, valamint filozófia-professzor és az Earl cím várományosa.

Vivien hormonális és idegbántalmakban szenvedett és 1915 vége felé (immár nem először) nagyon rossz állapotba került. Russell nemcsak befizette egy néhány hetes pihenésre Torqay tengeri üdülőhelyre, hanem – minthogy Eliot nem tudott elszabadulni a munkájától – el is kísérte. Eliot azután az első néhány nap után felváltotta, de az ő tartózkodását is Russell fizette. Eliot (még indulása előtt) így mondott köszönetet:

Drága Bertie

Ez csodálatosan kedves tőled, hogy úgy mondom, a nagyvonalúság utolsó szalmaszála. Nagyon sajnálom, hogy vissza kell jönnöd – Vivien azt mondja, angyal voltál hozzá – de természetesen a legnagyobb hálával kapva kapok a lehetőségen. Biztos vagyok benne, hogy minden lehetségest megtettél, és a legeslegjobban bántál vele –

jobban, mint én – gyakran gondolkodom, mi lenne velünk nélküled – azt hiszem, hogy az életét köszönhetjük neked.

Hogy végül mikor történt meg, ami a drámai szituációból következik, azt nem tudhatjuk biztosan. Peter Ackroyd kiváló életrajzában egy másvalaki által idézett publikálatlan levélre hivatkozva 1917 őszére teszi az eseményt, ugyanakkor Russell egy Lady Ottoline-hoz 1916 szeptemberében írt levelének egyik mellékes kitétele meglehetősen egyértelműnek tűnik. Arról beszél, hogy a kudarc megbénítja az alkotóerejét, sikerélményre van szüksége, hogy alkotni tudjon, s ezért vámpírnak nevezi önmagát. „Mrs. Eliottal megvolt a sikerélményem – írja –, mert elértem amit akartam (és nem is volt túlságosan nehéz).”

Ekkor vagy egy év múlva – a dolog mindenesetre igen nagy valószínűséggel megtörtént és aligha maradt sokáig titok Eliot előtt. Botrányt csinálni nem lett volna értelme: mint az éles szemű Virginia Woolf feljegyezte, Eliot semmitől sem félt jobban, mint a megaláztatástól, s egy házasságtörési botrány mi mást tartogatott volna a számára?

Másfelől napi ügyeik és társadalmi kapcsolataik igen bonyolult módon összefonódtak: a szakítás Russellel mindhármuknak csak kárt, mégpedig helyrehozhatatlan kárt okozott volna. Különbösen is, minden jel szerint csak egyetlen alkalomról volt szó, s ezekben a körökben – Eliot, a jövevény úgy tapasztalta – ennél nagyobb vétségeket is megbocsátottak. Elioték tehát – noha nyilván kissé megváltozott hangulatban – fenntartották a szoros kapcsolatot Russellel. A levelek ebben az időben mindenesetre igen gyakorlatias hangúak, előzékenyek és udvariasak, de a fentebb idézett lelkes odaadásnak nyoma sincs.

Később azután, a húszas évek közepén, amikor Vivien mentális állapota valóban válságosra fordult, Eliot több megindító hangú, kétségbeesett, tanács- és segélykérő levelet intézett Russelhez, az egyetlen emberhez, aki igazán ismerhette szenvedéseit. Ebbe az irányba azonban nem követhetjük a történetet. A mi történetünk 1921-22 telén éri el a csúcspontját.

Amikor négy évvel az események után, az *Átokföldje* írása közben Eliotnak kezébe került Huxley könyve, úgy érezhette, eljött az igazság pillanata. A bosszúnak ez a módja korántsem látványos vagy heroikus, mégcsak nem is túl lovagias, noha határozottan van benne némi elegancia. Mellette szól, hogy teljesen veszélytelen és bármikor emelt fővel letagadható; ellene, hogy túlságosan is titkos: esetleg soha senki nem jön rá. De a legfontosabb, hogy túlél mindenkit: Vivient, Eliotot, még Russelt is: örökre fennmarad.

Legyen hát névmágia: nem több ez, de nem is kevesebb, mint egy viaszbábun végzett vudu-varázslat. amikor Mr Apollinaxot átnevezi Madame Sosostrissá, a dicsőséges Priaposzból csinál szálnalmas-nevetséges vénasszonyt, Nem kétséges, hogy a viaszbábu melyik testrészébe szúrja a tűt.

A családfa mint kód: névadás és genealógia a *Száz év magányban*

BÉNYEI TAMÁS

A *Száz év magány* neveiről, a nevek ismétlődéséről sokat írtak már. Én itt nem az egyes nevek etimológiáját, költői motíváltságát, hanem a nevek rendszerének, a családfának, valamint a névadás véleményem szerint emblematisztikus aktusának szerepét vizsgálom, a regény két kiváltságos helyzetű mondatából kiindulva.

A szövegét két, majdnem egyenlő részre osztja az első mondat szintaxisának és modalitásának megisméltése a tizedik fejezet elején.

Hosszú évekkel később, a kivégzőosztag előtt, Aureliano Buendía ezredesnek eszébe jutott [había de recordar] az a régi délután, mikor az apja elvitte jégnezőbe [a conocer el hielo]. (17; 59)¹

Évekkel később, a halálos ágyán Második Aurelianónak eszébe jutott [había de recordar] az az esős júniusi délután, amikor bement a hálószobába, hogy megismerkedjék elsőszülöttjével [a conocer a su primer hijo]. (198; 228)

A két mondat hasonlósága a két helyzet hasonlóságára utal, ugyanakkor a hasonlóságnak szinte tolakodóan szembeötlő jelölése a különbségekre irányítja a figyelmet. Ezt a különbséget szeretném olvasni: milyen különbségeket jelent, jelöl a két ismétlés közötti különbség? Van-e törés, korszakhatár, amely elválasztja egymástól a két mondatot és a két helyzetet?

Mindkét mondat egy meghatározatlan későbbi időpontból való elmesélése annak a ténynek, hogy valaki a halála előtt egy dolog (a jég) vagy egy személy (a saját fia) megismerésére emlékezik. Mindkét esetben utolsó (vagy annak tűnő) emlékképről van szó, amely valamely első élmény emléke: egy eredet, ősképe, amely a személyes lét megszűnése előtt valamiképpen annak a bizonyos létezésnek, életnek egy valaha volt jelenlét felidézésével mintegy garanciáját, bizonyosságát nyújtja. A felidézett jelenlét pillanata mindkét esetben valaminek a megismerésével kapcsolódik össze, a megismerés pedig mindkétszer a megnevezés, névadás aktusával fonódik egybe.

A két jelenet tüzetesebb vizsgálata előtt talán érdemes megemlíteni néhány nyilvánvaló különbséget. Az első esetben a fiú (Aureliano ezredes) emlékezik az apa (José Arcadio Buendía) megnevező gesztusára – Aureliano a jeget az apa általi (téves) megnevezettségében ismerte meg. A második esetben az apa emlékezik a névadás gesztusára; az első megnevező (az ősatya, pátriárka José Arcadio Buendía) neve egyben a második megnevezett neve is: az újszülött a Buendía család utolsó tagja, aki a José Arcadio nevet viseli. A jégnezés esetében a megismert (megnevezett) dolog a tárgyi világ egy eleme, a második esetben pedig egy személy. Vagyis először köznévi szükségeltetik (igaz, helyette metafora születik), másodsor pedig *tulajdonnév*.

Vajon olvasható-e a két mondat és a két jelenet közötti különbség a köznévi és a tulajdonnévi különbségként? Azt firtatva, hogy vajon mi történt a két névadás között, és el-

¹ Gabriel García Márquez: *Száz év magány*. Ford. Székács Vera, Magvető, Budapest, 1971. Cien años de Soledad. Espasa Calpe, Madrid, 1993. A hivatkozások a továbbiakban erre a két kiadásra vonatkoznak.

fogadva, hogy az elbeszélés feltételez két, töréssel (katasztrófával) elválasztott korszakot, megnevezhető-e a két korszak mint a köznévs és a tulajdonnév, a megnevezés és az elnevezés korszaka? Tekinthejtük-e úgy a két, ekképpen emblematikussá váló jelenet különbségét, hogy míg az első esetben az őskép a világgal való kapcsolatfelvételnél, a világban való jelenlét kísérletének (megalapításának) névadásként való megjelenítése, a másodikban a *genealógia*, a család belső névkészlete már kiszorította a világot, avagy a világ tárgyai és lényei ekkorra már valamilyen okból megnevezhetetlenné váltak, a megismerhető, megnevezhető dolgok és lények köre a Buendíákra szűkült, s a család, a rendelkezésére álló nevek minimális készletéből válogatva, ezeket permutálva, véglegesen önmagába fordul?

A jég léte, természete nem függ José Arcadio Buendía megnevezési kísérletének sikerétől; a jégnek már van neve, s így a megnevezés voltaképpen nem más, mint a helyes név eltalálása, kitalálása. A tárgy rejtvény, rébusz, amely nevét, mint saját megfejtését, magában hordja; megnevezése *megfejtés*. Ezt jelzi az a tény is, hogy José Arcadio Buendía a jeget már eleve mint saját korábbi, egy tükörfalú házakkal teli várost elvételű álmának megfejtéseként olvassa. A névadás tehát egy álombeli rébusz megfejtésének (a jégnek) megfejtése.

Második Aureliano bizonyos értelemben nem tévedhet: az újszülött Buendíát neki kell először megneveznie, hogy megkülönböztesse a többi Buendíától, hogy névvel lássa el önazonosságát (illetve különbségét): a kisleány José Arcadio és nem más lesz a neve. Másfajta tévedés – inkább hiba – azonban ebben az esetben is lehetséges, s ez ráadásul – a jég megnevezésével ellentétben – nem hagyja érintetlenül a megnevezett dolog természetét. A két megnevezés közötti különbség úgy is megfogalmazható, hogy a második esetben a megnevezés, a *név* határozottan a megnevező és a megnevezett között van, nem átlátszó, önmagát eltörő jel, hiszen befolyásolja a megnevezett lény természetét. A szó, a név, mint tulajdonnév, *testet ölt*.

A két névadás közötti különbség a motiváltság jellegéből kiindulva is kifejezhető: az első esetben („Ez a világ legnagyobb gyémántja” [33]) a jég megnevezése metaforikusan motivált tévedés, a második esetben a névadás metonimikusan motivált aktus (a motiváció eszköze a genealogikus vonal). Második Aureliano névadása egy paradigmatisztikus névkészletből való választás, a megnevezendő személynek egy – nevekben megtestesülő – rendszerbe, osztályozásba való beillesztése. Kérdés, mennyiben függ az újonnan érkezett Buendía elnevezése Második Aureliánótól.

Ursula tündéséből úgy látszik, a névadás valójában a névadó személyétől szinte független egyszerű besorolás. A „José Arcadio” tulajdonnév „egy pozíciót nevez meg, amely túlél minden individuumot”.² A „José Arcadio” és „Aureliano” nevek „megelőzik az őket viselő személyt, és annak a pozíciónak az alapján ruháznak rá valakire, amely objektív szempontból az övék ugyan, de amelybe más személyek is belekerülhetnek, és amelyet a csoport jelentéssel bírónak tekint”.³ Második Aureliano autoritása tehát, ha Ursulához hasonlóan vélekedünk a Buendíák névadási szokásairól, nem a név megválasztásában, hanem csakis annak kimondásában fejeződik ki: a rendszer, a genealógiai osztályozás rendszere beszél általa.

De vajon van-e ilyen jelentésteli rendszer a névisméltések mögött? Jelentésteli történetet mond-e el a nemzetségtábla, az egyéneken felülemelkedő genealógia? Vajon –

² Claude Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. The University of Chicago Press, Chicago, 1970. 197.

³ Lévi-Strauss 180. l.

mint ahogy Emir Rodríguez Monegal vélekedik – arról szól-e a *Száz év magány*, hogy az egyén és a nemzetség küzdelméből a nemzetség kerül ki győztesen? Hogy a diadalmaskodó nemzetségen belül „az egyén feloldódik és megsokszorozódik”?⁴ (Érdekes egyébként, hogy Rodríguez Monegal a kifejezést a regényből kölcsönzi, egy ugyancsak a genealógiával kapcsolatos részből: amikor Aureliano ezredes minduntalan saját törvénytelen fiaival találkozik, úgy érzi, „szétosztódott, megsokszorozódott, s mégis oly egyedül van, mint még soha.” [183])

Valóban a genealógia írja a történetet? Valóban a családfa, a nevek írásba foglalt sorozata lenne a szöveg kulcsa, a kód, amely által az egyes szereplők és események elnyerik jelentésüket? Működik-e a férfi Buendíák sorsát meghatározó kétértelmű rendszer, az Aureliano-José Arcadio oppozíció? Ursula szerint igen: „A nevek makacs ismétlődése a család hosszú történetében... döntő következtetések levonására jogosít.” (198)

Csakhogy épp a második névadó, Második Aureliano az, akinek esetében az oppozíció felmondja a szolgálatot. Aureliánót és ikertestvérét, Második José Arcadiót „nem lehetett sehová besorolni [casos de clasificación imposible]” (198; 228). Vagyis az ikerpár esetében nyilvánvalóvá válik a rendszer által megszabott nevek önkényessége: két teljesen egyforma gyermek közül a rendszer szerint az *egyik* José Arcadio, a *másik* Aureliano. Ha két családtag között semmiféle érzékelhető különbség nincs, akkor kizárólag a név marad a megkülönböztetés eszközüül; a név éppenséggel a kettő közötti különbséget – jelen esetben a semmit – nevezi meg, hiszen voltaképpen mindegy, melyikük Aureliano és José Arcadio. A név jelentése önmagának a másik *névtől* való különbözősége. Mivel a két Buendía közötti különbség egész terhét a névnek kell viselnie, a név mint egy afféle fonológiai különbség jelzője önmagában láthatóvá válik, materializálódik: „Amaranta a keresztelő napján karperccet adott rájuk, kinek-kinek a nevével, és különböző színű ruhákba öltöztették őket, még a kezdőbetűiket is rávarrva.” (198)

Vagyis a nevek, mint a fiúkra aggatott *dolgok*, megtestesülnek, *írott* nevekké válnak, amelyek szükségesek a megkülönböztetéshez, a fiúk önazonosságára való *emlékezéshez*. A második névadás, Második Aureliano elsőszülött gyermekének megnevezése abban a korszakban történik, amikor a nevek *leírása*, a megnevezett dologra való rávézése szükséges az emlékezéshez. A katasztrófa, a feledőkör utáni korszakban. A mesterséges emlékezet e korszakának betetőződése az a jelenet, amikor az utolsó felnőttkort megért Buendía, Aureliano, élő emlékezet híján a plébánia levéltárában, az iratok között kutat saját nevének eredete után, s amikor a plébános kérdésére megmondja a nevét (mellesleg itt először nevezi magát Buendíanak Babilonia helyett), a pap így felel: „Akkor ne törd magad a kereséssel... Sok évvel ezelőtt volt itt egy ilyen nevű utca, s akkoriban az volt a szokás, hogy a gyerekeket az utcákról nevezték el” (420). Vagyis a névadás motiváltsága a visszajárára fordul: a név egy írott, jelentéssel nem bíró jel véletlenszerű átvétele, mnemotechnikai kényszerűség.

A tárgyakra írott nevek használata először a feledőkör idején jelenik meg Macondóban. A betegség első fokozata az emlékképek kihullása, a második a dolgok nevének elfelejtése, a harmadik az emberi nevek elfelejtése, a negyedik pedig az önfelejtés. A dolgok megnevezésére való képtelenségben válik nyilvánvalóvá a felejtőkör kapcsolata

⁴ Emir Rodríguez Monegal: „Novedad y anacronismo de Cien años de soledad.” Gabriel García Márquez. Ed. Peter G. Earle. (Taurus, Madrid, 1982.), 132. l.

az írással mint jelöléssel: ha a dolgok *nevének* elfelejtése, a megnevezés képességének elvesztése lehetetlenné teszi a dolgok *használatát*, akkor a dolgokra való emlékezés voltaképpen eleve nem más, mint a dolgok nevére való emlékezés. Ami a felejtőkör idején megjelenik, az nem más, mint a név, a jel, az észrevehetetlenségből, használatát lehetővé tevő átlátszóságból kiszakítva materializálódó jel, szó, név maga. Mint ami mindig is a megnevező szubjektum és megnevezett dolog között áll, minden jelenlétet mint jelentésadást már mindig megkettőzve, önmagából kiszakítva. A jel, a név elfeledettségében válik észrevehetővé, a dolog pedig a jel megjelenése által válik elfeledetté.

Aureliano módszere, a dolgoknak cédulákkal való megjelölése, és José Arcadio Buendía „emlékező gépezetnek” (63) nevezett forgó szótára nem más, mint a nyelvnek, a beszédnek írásként való tudatosulása. Az írott név a gyengülő emlékezet segédeszköze, toldaléka: az anyagiasuló jel, amely magában hordozza a jelentés végtelenségét – s ez a felejtés végtelenségének („las infinitas posibilidades del olvido” [102]) megfordítása –, a nevet a dologtól elválasztó szakadéknak a regényben végtelenül felosztható belső végtelenségként leírt áthághatatlanságát.

Hanem a feledés korlátlan lehetőségeit tanulmányozva, [José Arcadio Buendía] lassanként ráébredt, hogy eljöhét az idő, amikor a feliratokról ráismernek ugyan a dolgokra, de már nem tudják, mire valók. Ekkor bővebb magyarázatokhoz folyamodott. Az a tábla is, amelyet egy tehén nyakába akasztott, kitűnő példa lehetett rá, hogy Macondo lakossága milyen elszántan harcol a feledés ellen: *Ez tehén: minden reggel meg kell fejni, hogy tejet adjon...* Így éltek hát az illó valóságban, amely egyelőre ugyan megakadt a szavak horgán, de menthetetlenül tova kellett siklania, mihelyt elfelejtik az írott szó jelentését. (62; 103)

A nevek materializálódásának eredménye, hogy önállósulva, a dolgokról és a személyekről leválva, létrehozhatják saját valóságukat, amely fokozatosan helyettesítheti az „eredeti” világot. Ennek az önállósult név- és jelvalóságnak a megtestesítői Pilar Ternera kártyái, amelyek a felejtőkör idején afféle piktografikus ábécéként kezdenek el működni, bitorolva ezzel a természetes, jeleket nem használó emlékezet szerepét.

A második megnevezés kora tehát annyiban a tulajdonnevek kora, amennyiben a tulajdonnevek láthatóvá vált, önkényességükben materializálódott, írott nevek; az olyan emlékezőgépezetek kora, mint az ikrekre aggatott karperecek és a ruhájukba varrt kezdőbetűk, vagy a család emlékezetét helyettesítő irattár. A végső emlékezőgép pedig nem más, mint a nemzetség összes tulajdonnevét magában foglaló írott kép, a nemzetség-tábla vagy családfa.

García Márquez maga is gondolkodott azon, hogy illesszen-e a regényhez Buendía-családfát, ám végül elállt eme toldalék használatától (ugyanakkor viszont a regény számos kiadásához, például a spanyol és az angol zsebkönyv-kiadáshoz mellékeltek genealogikus táblázatot). A kérdés azonban itt most nem a családfa-melléklet beillesztésének helyénvalósága, a történet családfává való átkódolásának gesztusa,⁵ hanem sokkal inkább a családfa *státusza* – bár tény, hogy a családfa-melléklet megléte a regénynek egy igen érdekes sajátosságára hívja fel a figyelmet, nevezetesen arra, hogy a *Száz év magányt*, ezt az önmagát

⁵ Lásd Rodríguez Monegal: i. m., 131. l. Volt olyan kritikus, aki a Buendía-nemzetség teljes, Drake admirális korától az utolsó Buendía haláláig terjedő családfáját is megpróbálta rekonstruálni. Mária Eulalia Montaner, Guía para la lectura de Cien años de soledad. Castilla, Madrid, 1987. 157–165. l.

már az első mondatában az emlékezés regényének deklaráló szöveget könnyű ugyan olvasni, ám annál nehezebb emlékezni rá.

A családfa írott nevekből és vonalakból álló ábra; az írással való szoros kapcsolatát jelzi az az etimológiai tény is, amelyre J. Hillis Miller hívja fel a figyelmet egyik írásában: a családfa egyik szinonimája, a *pedigré* a francia *pie de grue* („daruláb”) kifejezésből ered, amellyel a genealógiai táblák vonalait jelölték egykoron.⁶ Mit jelent a családfa? Ha a családfát jelentéstartalmi opozíciók rendszere helyett elsősorban mint mnemotechnikai találmányt értjük, tekinthető-e továbbra is a regény középpontjának, a történet főszereplőjének vagy irányítójának?

A genealógiai táblázat a sok, gyakran egymást ismétlő történetet és történetsszöveget egyetlen, visszafordíthatatlan és célulvű történetbe rendezi: ez a nemzetség története, amelynek paradigmikus elemei a tulajdonnevek, nyelvtana pedig a leszármazás, a vágy és a nemzés. A paradigmikus készletet vizsgálva azt találjuk, hogy az ismétlődések, amelyeknek logikájától a történet jelentését váránk, nélkülöznek minden törvényszerűséget. A José Arcadiók nem megisméltései a José Arcadióknak, az Aurelianók az Aurelianóknak; az ismétlődő elemek jóval apróbb szegmensekben és jóval kiszámíthatatlanabban öröklődnek annál, semhogy koherens mitikus sémába vagy algoritmusba lehetne őket illeszteni; az épp ismétlődéseik miatt motiválttá váló keresztnevek ugyanolyan megjelölhetetlenül ismétlődnek, mint a többi vonás. A nevek közötti különbségek (vagyis a nevek jelentései) nem kódolhatók át a regényvilág valamely más opozíciójának nyelvére; a Buendía-keresztneveknek nincs állandó, teljes jelentésük – hacsak nem éppen az ismétlődések rendszerébe való beágyazás az. Nevek, szavak helyett olyanok inkább, mint a Buendía-családfa nyelvének *betűi* (vagyis nem megadott grammatikai viszonyok szerint egymáshoz illeszkedő, önálló jelentéssel bíró szavak).

Ha a családfa nyelvtanát vesszük szemügyre, ugyancsak az írás-logika működését figyelhetjük meg. A családfa által írássá alakított regényvilágban a genealógia, a nemzetség fenntartásához mindig a szupplementum-logika szükséges, s ekként a családfa, amely a Buendíák különbözőségének, önazonosságának írásba foglalása, ugyanakkor a Buendía és nem-Buendía, a törvényes és törvénytelen, a családon belüli és családon kívüli fokozatos összeolvadásának szubverzív dokumentuma is.⁷ Mivel a vágy tárgya az esetek többségében maga is Buendía, a családfát továbbvivő, a családfa középpontjába kerülő nőalakok mind helyettesítők, pótlékok, a családon kívüliek. Itt elsősorban Pilar Ternera és arra az Irgalmas Szent Zsófiára gondolok, aki ebben a tekintetben a családfa legtipikusabb alakja: ő az Ursulát helyettesítő Pilar Ternera helyettesítője, aki valóban nem más, mint a családfába illesztendő szükséges és hivalkodóan önkényes név: „mintha sem ebben a pillanatban, sem életének bármely más pillanatában nem létezett volna teljesen” (278). Az utolsó helyettesítő („pótmegoldás”, „sustitución” [398]) a tolokodóan beszélni nevező lány, Nigromanta: neve egyrészt fekete szeretőt jelent, másrészt pótmegoldás, helyettesítő szerepére utal: lényege az, hogy másokat (halottakat, nem-jelenlévőket) idéz fel (Nigromanta).

⁶ J. Hillis Miller, „Prosopopeia in Hardy and Stevens”. Tropes, Parables, Performatives. Yale University Press, New Haven, 1988. 250. l.

⁷ Lásd Edwin Williamson: „Magical Realism and the Theme of Incest in One Hundred Years of Solitude.” – In: Bernard McGuirk és Richard Cardwell (eds.): Gabriel García Márquez. Cambridge University Press, Cambridge, 1987. 51. l.

A családfa mint todalék, emlékezőgép, ekként nem annyira a regény magyarázata, kódja, mint inkább megisméltése: miközben a történet ismétléseit (a névismétlődéseket) metonimikus-kauszális láncba rendezi, önmaga a történet metaforikus ismétlődésévé válik. A regényvilág logikája (legalábbis a felejtőkör után) az írás logikája; a genealógia tudatosulása, írásként való láthatóvá válása nem önmagát jelenti, vagyis nem a nemzetség győzelmét az egyén fölött, hanem a világban való jelenlétnek az írás (jelölés) általi megszálotságát. Metaforikusan nevezi meg családfaként a regényvilágot, akárcsak a regény első névadója, José Arcadio Buendía a jeget. És itt, az első megnevezés pillanatához visszatérve arra a kérdésre kell választ találni, hogy volt-e a felejtőkör előtt ártatlan, nem írott, szóbeli emlékezet, genealógia – vagyis a két megnevezés közötti különbség kérdésére.

A jégnezés ősképvoltát, valaha-volt jelenidejűségét vizsgálva kitűnik, hogy a márciusi délután jelentősége korántsem egyértelmű: vajon mire emlékszik Aureliano ezredes a kivégzőosztag előtt: a jég látására, megérintésére, avagy arra a tényre, amely mintegy beburkolja az egész képet: Melchiades halálának bejelentésére? Egy hallgatag örménytől tudják meg a hírt, aki José Arcadio Buendía Melchiades hollétét firtató kérdésének hallatán bűzös kátránytócsává alakul, és „a tócsa fölött ott lebegett válaszában visszhangja: Melchiades meghalt” (32). A halálról való beszéd a jelenlét (mint láthatóság) megszűnésével fonódik össze. Ennek a mondatnak csak visszhangja, az eredeti mondat távollétében felhangzó ismétlése lehet: olyan ismétlés, amely az el sem hangzott, ott sem volt eredeti helyett áll: olyasmit pótol, ami nem is volt jelen.

Amennyiben pedig a jég megismerése valóban ősképvolt, a megismerés-megnevezés pillanata nem lehet a teljes jelenlét pillanata: a pillanat az apa autoritásának, a dolgok megnevezése, a világ megnevezése fölötti hatalmának megrendüléséé. A számára ismeretlen valami láttán

Mivel José Arcadio Buendía tudta, hogy a fiai azonnali magyarázatot várnak tőle, zavartan rebegte:

– Ez a világ legnagyobb gyémántja.

– Nem – igazította ki a cigány. – Ez a jég. (32-3)

A pillanat a téves megnevezés pillanata. José Arcadio Buendía névadó gesztusa: metafora, katakrézis, tévedés. Mintha Melchiades halálával elvesztette volna a dolgok fölötti, megnevezésben megnyilvánuló autoritását. A cigány korrekciója azonban nem zökkenti ki ihletettségéből, és a névadás pillanatából a feledés pillanata lesz: „Megrészgélve a nyilvánvaló csodától, egészen megfélekezett habókos vállalkozásainak kudarcáról és Melchiades testéről, amely a tintahalak martaléka lett. Újabb öt reált fizetett, és kezével a jégtömbön, mintha a szentírásra esküdne, felkiáltott: – Ez a mi korunk nagy találmánya!” (33)

A megnevezés aktusa a halál elfeledésének pillanata (annak a Melchiadesnek a halálát kell elfejteni, aki a regényben az írás megtestesítője, az írás és a halál adományozója). A regényben az ártatlan, írás előtti, a jelenlét megalapítását és érvényesítését szolgáló megnevezés csak mint emlék létezik; a soha-nem-volt teljes jelenlét emléke pedig voltaképpen hiány, s így éppenséggel a mindenkor jelenben való jelenlétet teszi lehetetlenné. A felejtőkör, a dolgok nevének elfelejtése, amely már mindig megtörtént, nem más, mint a nevek materializálódása. Voltaképpen emlékezőkör, a nevek elfelejtésének elfelejtése, a nevek mint a megnevező szubjektum és a világ közötti dolgokra való hirtelen emlékezés. Emlékezés arra, hogy a Buendíák világban való legmeghittebb ottlétének, legtelje-

sebbnek vélt jelenlétének pillanata már mindig eleve megkettőződik, mert elkerülhetetlenül, jóvátehetetlenül jelekre, ismétlődésként létező, s így a pillanat egységét szétfeszítő jelekre (jelek emlékére) támaszkodik. Az első megnevezés pillanatában már ott van az ismétlés. Augusto Roa Bastos idézve: „Senki nem adhat nevet elsőként egy dolognak. Csak végtelen számú ismétlő létezik. Kitalálni csak új tévedéseket lehet.”⁸ A *Száz év magány* minden pillanatában már mindig ott van a feledés és az emlékezet, mint a hiánynak, végsősoron a halálnak a jele. A feledőkör kellős közepén Macondóba visszatérő Melchiadest nem ismerik meg az ottaniak. Melchiades „megérezte, hogy elfeledték, s ez a feledés nem a szívé, hiszen akkor jóvá lehetne tenni, hanem sokkal kegyetlenebb és véglegesebb annál, egy másik feledés, amelyet jól ismert, mert ismerte a halált.” (64)

A családfára való emlékezés már mindig az írott családfára való emlékezés; ha genealógiaként tudatosul, a családfa már eleve *írott* nevek képe. A családfára való ráébredés nem más, mint a Buendíák nem-jelenlétének, amelynek a regényben az írás a trópusa, az intéstitúciója.

Ez a ráébredés pedig már jóval a felejtőkör előtt, jóval az első megnevezés pillanata előtt megtörténik. Miután Ursula egy ízben José Arcadio Buendíát atyai kötelességeire figyelmezteti, a pátriárka ránéz két fiára, akik mintha csak „Ursula varázsigeitől fogantak volna, s csupán attól a pillanattól fogva léteznének. És akkor lejátszódott benne valami: valami titokzatos és döntő folyamat, mely kiszakította a jelenből, és az emlékek felderítetlen tájai felé sodorta.” (29) Vajon mi az két fiának látványában, ami ilyen drámai hatással van José Arcadio Buendíára? Mi az, amire fiait szemlélve rádöbben? Talán nem más, mint az apaság ténye, a közös név felelőssége, a genealógia jelentősége. A genealógia az a törvény, amely elkülöníti a Buendíákat és a nem-Buendíákat, a Buendía-név viselőit mindenki mástól. José Arcadio Buendíát a névadásban, a genealógiában (és incestus-tabuban) már eleve ott lévő *írás* felismerése szakítja ki a jelenből. „Ma már bizonyosnak tekinthető – írja Derrida –, hogy az írás (a köznapi értelemben vett írás) születése majdnem mindenhol és az esetek legnagyobb többségében a genealógiát illető szorongással kapcsolódott össze.”⁹ S vajon nem éppen ez az írás-emlékezet, az egyén jelenlétét a genealógia, az incestus-tabu nevekben, nevek elkülönülésében és azonosságában megnyilvánuló hatalmának alárendelő emlékezet az, ami a családfának, a Buendía-genealógia írott törvényének engedelmessé, más nem-jelenlétek jelöltjévé teszi? Mint ahogyan nyilván az sem véletlen, hogy a genealógia mint írás tényére rádöbbenve a jelenlétből (a jelenlét hiányának elfeledéséből) kiszakadó José Arcadio Buendía, miután teljesen elvesztette kapcsolatát a jelennel, a családfa regényvilágbeli párjához, a kertben álló gesztenyefához kikötve folytatja és fejezi be élőhalott-életét. Közben pedig, elfelejtve a spanyol nyelvet, egy halott, csakis írásban és megszentelt beszédben létező nyelvre emlékezik és ezen a nyelven beszél: latinul.

⁸ Augusto Roa Bastos: *I the Supreme*. Faber and Faber, London, 1988. 5.

⁹ Jacques Derrida: *Of Grammatology*. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1984. 124. l.

A név és az aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben

ANGYALOSI GERGELY

A tulajdonnév (*nom propre*) néhány más fogalommal együtt fontos szerepet játszik Derrida gondolkodásában, ami elsősorban abból látható, hogy ez a problematika rendszeresen visszatér az elmúlt másfél évtizedben született szövegeiben. Sőt, 1993-ban három rövidebb tanulmányt jelentetett meg különálló kötetekben, de hangsúlyozottan összefüggő problémakörben mozogva.¹ Mindegyik kötet elején ott találjuk a figyelmeztetést: „Mindannak ellenére, ami ezeket a munkákat elválasztja egymástól, láthatóan válaszolnak is egymásnak, s talán meg is világítják egymást egy és ugyanazon konfiguráción belül. A címek mozgékony szintaxisa mögött *három esszét olvashatunk egy adott névről vagy arról, ami egy adott névvel történhet* (antonímia, metonímia, paleonímia, kriptonímia, pseudonímia), az adott, tehát a kapott névvel, sőt kötelezően kijáró (dû) névvel, arról, amit kötelesek vagyunk megadni vagy feláldozni a névnek, a név nevének [...]”

A tulajdonnévvel és a névadással összefüggő derridai fogalmak között elsősorban a szignatúrát, az aláírást kell említenünk, de könnyen belátható, hogy ide sorolódik a nyom, valamint a nyom fogalmának lehetőségfeltételeként működő *szuplementaritás* és *iterabilitás* kategóriája is. Aki némileg ismeri a *Grammatológia* gondolatmenetét, annak a számára nem meglepő a tulajdonnév és a személynév rejtélyének makacs visszatérése Derrida írásaiban. Anélkül, hogy (akárcsak vázlatosan is) összefoglalni próbálnánk e majd három évtizede írott alapmű kiindulópontjait, legfontosabb kérdésfelvetéseit, mindenképpen utalnunk kell nyelvelfogásának néhány vonására. Ma már közhelyes megállapítás, hogy Derrida az eredet nélküli különbözőségek rendszerének látja a nyelvet – és nemcsak a nyelvet. Ez leegyszerűsítve annyit jelent, hogy minden nyelvi tevékenység lehetőségfeltétele a különbözőség. Az értelem más értelmektől való elkülönülődésében teremődik meg, és ez az elkülönülődés (Derrida elhíresült *différance* fogalma, „a”-val írva) egyszerre időbeli és térbeli mozgás. A *Grammatológiában* ez a koncepció úgy jelenik meg, mint a nyugati civilizáció jelhasználatának, szemiotikai irányultságának leírása és kritikája egyben. A jel jelentő és jelentett oldalának megkülönböztetése, ez a „grafématis vonás”, ahogy később mondja, évezredek óta arra szolgál ebben a civilizációban, hogy fenntartsa egy végső ön-azonosság metafizikai konstrukcióját. Mit jelent ez?

Egy nyelvi megnyilvánulás (*énoncé*) csak azáltal válik értelmezhetővé, hogy azonnal egy összefüggés-háló részeként, e háló többi csomópontjától elkülönülődve jelenik meg. A legegyszerűbb és legismertebb példa az értelmező szótár: egy szó jelentését úgy „kapjuk meg”, hogy egyéb szójelentésekkel vetjük össze. (Vigyázat: nem *azonosítjuk* azokkal, hanem az azonosság és különbözőség játékát mozgásba hozva *kijelölünk* egy szemantikai teret, amelyet már érteni vélünk vagy konvencionális alapon megértésnek nevezünk, de amely tér maga betöltetlen marad.) Ez a mozgás elvileg csak végtelen lehet, hiszen az egyik jelentőt a másik jelentővel magyarázzuk, és soha sem állhatunk meg egy végső jelentettnél. Azt mondjuk, hogy *elvileg* végtelen ez a mozgás, mert a gyakorlatban

¹ Jacques Derrida: *Passions, Sauf le nom*, Khôra. Galilée, Paris 1993.

sűrűn előfordul, hogy egyszerűen *kifogyunk* a jelentőkből – de nem azért, mert elértünk a végső, önmagával azonos meghatározáshoz, amelyben megvalósul a jelentő és a jelentett abszolút térbeli és időbeli egysége. Az amit Derrida Heidegger nyomán, de néhol Heidegger is bírálva a nyugati gondolkodás metafizikai megalapozottságának nevez, épp abban áll, hogy ez a gondolkodás feltételez egy abszolút eredetet, egy abszolút ön-azonosságot, az önmagaság abszolút jelenlétét önmaga számára (présence à soi), amely a metafizikai igazság létezmódja. A logocentrizmus annyit jelent, hogy az isteni igazság eredendően kimondatott, vagy folyamatosan kimondatik (attól függően, hogy a teremtést egyszeri aktsuként vagy folyamatos történésként fogják fel). Mármost ez volt (vagy ez) az egyetlen kimondás, ahol a kimondó és a kimondott között a legkisebb különbség sem nyílt meg, s amikor a kimondandó kimondása semmiféle időt nem vett igénybe. Az emberi beszéd az egymásra utaló jelek végtelen láncolatával csupán másodlagos megjelenési formája, reprezentációja ennek az eredendő jelenlétnek az abszolút önmagaságnak; az írás pedig a beszédhez képest szekundér jelenség, annak grafikus leképzése.

Mármost minden jel egy hiányt vagy távollétet feltételez – annak a hiányát vagy távollétét, amire a jel utal. A jel „helytáll” ahelyett, ami maga nincs jelen. Derrida alapvető felismerése, hogy ez a hiány vagy távollét nem akcidentális, esetleges vonás, hanem minden jelhasználat inherens sajátossága. Ahol nincs hiány, ott nincs helyettesítés vagy szupplementum, ahol nincs helyettesítés, ott csak a jelentés nélküli abszolút – és abszolút mívelében hozzáférhetetlen – jelenlét képzelhető el. A nyugati metafizika egyik apóriája tehát az, hogy kidolgozza a különbözőségeket, a helyettesítések végtelen láncolatán alapuló jel elméletét, ugyanakkor azonban ennek előfeltételeként, eredet- és végpontjaként az igazság önmagához viszonyított jelenlétét, vagy a jelenlét önmagához viszonyított igazságát állította. *A jelenlét metafizikája* ez, amely a különbözőséget csak a végső ön-azonosságból kiindulva, valamiféle őshasadás eredményeképpen tudja elgondolni, vagyis egy eredendő egység megbomlásaként. Mindebből persze értékhierarchia is következik: a belső értékeesebb a külsőnél, a lélek a testnél, az eredet a leszármazásnál, a gondolat a beszédnél, a beszéd az írásnál, stb. Ez magyarázza (Derrida szerint) az írás lebecsülését, ideológiai alapon történő háttérbe szorítását az európai kultúrában. Annak ellenére, hogy – mint láttuk – ez a kultúra az általa kialakított szemiotikai rendszerek tekintetében „grafématis” jellegű; a *différance*, az elkülönöződés mozgása a legközvetlenebbül az írásban érhető tetten, noha minden jelhasználatra (tehát nem csupán a nyelvi megnyilvánulásokra) jellemző.

Derrida nem azt a naivitást akarja elhíttetni velünk, hogy elegendő belátnunk: ama abszolút eredet, az önmagához viszonyított jelenlét nem létezik, még abban a kis házikóban sem találunk rá, ahol Karinthy szerint a párhuzamos egyenesek találkoznak, s melynek neve végtelen. Nem, nem elegendő belátnunk, hogy nincs Isten. A nyelvhez és általában a jelekhez való viszonyunkon ez a belátás mit sem változtat. A távollévő jelenlétté transzformálásának intenciója (az intenció legtágabb filozófiai értelmében) akkor is minden jelhasználat strukturális alapelve marad, ha gondolatilag „tisztázzuk” magunkban, hogy a távollévő nem valahol-jelenlevő, hanem éppenséggel sehol-sem-jelenlevő. Ahogy már Heidegger rámutatott, a nyugati metafizika nem olyasvalami, amiből csak úgy, egyszerűen „kiléphetnénk”. Derrida is ezt az egyszerre kint és bent játékot űzi, súlyt fektetve saját tevékenységének játék jellegére – amit nem úgy kell értenünk, mintha komolytalan lenne. Éppen ellenkezőleg, a játék fogalmát komolyan veszi, a megszokott komoly-komolytalan ellentétpárt viszont (amely szintén metafizikai természetű) nem tartja tiszteletben.

Nos, ezt a sematikus ismertetést alapul véve, mi indokolja, hogy a tulajdonnév olyan különleges pozícióba kerül gondolkodásában? Mindenekelőtt az, hogy egy személy, egy individuum megnevezésében látszólag megvalósul a nyelv általános célkitűzése, a különbségek dinamikáját megvalósító *telosz*: s ez nem egyéb, mint a különbözőségek kiküszöbölése, az abszolút jelenlét. Geoffrey Bennington, Derrida egyik alapos ismerője ezt úgy fogalmazza meg, hogy a tulajdonnév egyfajta átmenetet látszik megvalósítani a nyelv és a világ között „amennyiben minden ambivalencia nélkül jelölne meg egy konkrét individuumot”, és arra sem volna szüksége, hogy a jelentésképződés tekervényes útjait végigjárja.² Ha ez valóban így lenne, akkor a tulajdonnév volna az egyetlen nyelvi elem, amely – legalább részlegesen – kisiklana a különbözőségek végtelen láncolatából, vagyis korlátozná az elkülönöződés érvényességi terét. Bennington szélsőségesebben fogalmaz, mint maga Derrida, amikor úgy foglalja össze ennek a dilemmának a megoldását, hogy „nincs is tulajdonnév”; a tulajdonnév is a különbözőségek rendszerén belül működik, ami nem egyszerűen arra utal, hogy jelölő-kijelölő-rámutató funkciója csak a többi tulajdonnévhez viszonyítva, tőlük különbözve valósulhat meg. Többről van szó: ahhoz, hogy valóban létezzék egy igazi tulajdonnév, „un nom vraiment propre”, amely minden különbség nélkül egybeeshet önmagával, vagyis csak és kizárólag „tulajdon” neve lenne, teljes mértékben birtokolná önmagát, nos, ahhoz az kellene, hogy csak egyetlen ilyen név legyen. Ebben az esetben azonban nem is lenne név, hanem a másik tiszta megnevezése, az abszolút *vocativus*; nem is lenne elnevezés, mert a distanciát és különbséget tételez fel a név és az elnevezett között. Az abszolút tulajdonnév tehát a *másik* teljes és maradéktalan jelenléte volna; de ha ez megvalósulna, nem is létezne *másik*.

A tulajdonnév „már mindig”, vagyis eleve nem teljesen saját, nem tisztán tulajdon. Bennington és Derrida szívesen játszik a latin és a francia *proprius/proprie* szó kettős értelmével, a „tisztá”, illetve a „saját” jelentéssel, amelyek valóban jelt adnak egymásnak az etimológia mélységeiből. Az, ami tisztán birtokolja önmagát, ahol a birtokló és a birtokolt egybeesik, az éppen az önmagaság abszolút jelenléte, a logocentrikus alapstruktúra. A különbözőség bizonyos értelemben tisztátalanná teszi ezt az örök jelenlétben megvalósuló maradéktalan identitást. Ha a tulajdonnév nem teljesen „tulajdona” hordozójának, akkor nem felel meg a tulajdonnév abszolút, *tiszta* fogalmának. (Az egyedüli tiszta név, amely viszont csak kimondhatatlan-voltában őrizi meg tisztaságát, természetesen Isten neve. Isten nevének, illetve az apophasisnak a problematikájára természetesen még vissza kell térnünk.)

Bennington a tulajdonnévvel kapcsolatos enigmákat jellemezve felteszi azt a kérdést, hogy nincsenek-e mégis olyan pillanatok („itt és most pontszerűségek”), amelyek megelőznék a *differencia* működését? Egyetért ugyan Derridával abban, hogy a tulajdonnév (akárcsak a *sens propre*, a szavak saját, vagy tulajdon értelme) csak másodlagosan, az eredendő metaforicitás, vagyis az *impropriété* alapján különbözik el. A tulajdonnév elnevezés mégis valami olyan tapasztalatra utal, amely mintha valóban őrizne egy tulajdon-momentumot, egy *instant fondateur*. Ezért érezzük úgy, hogy a „tulajdon” nevünk önmagunkkal való azonosságunkat jelöli, amely végső soron ezeken a cáfolhatatlan bizonyosságként átélt pillanatokon alapszik. Mármost a tulajdonnév és az aláírás közös jellemzője, hogy hordozójának távollétében is funkcionál. A szignatúra biztosítja azt, hogy „sa-

² Jacques Derrida par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida. Seuil, Paris 1991. 100–103. 1.

ját nevem túlél engem”); voltaképpen a névvel együtt hordozójának halálát hordozza, hiszen megelőlegezi azt a pillanatot, amikor már semmilyen minőségben nem leszek jelen. A *szignatúra* elvileg azt az itt-és-most-ot, vagyis azt a jelenlétet próbálja reprodukálni írásban, amelyet minden beszéd-megnyilvánulás elveszít, amikor írássá változtatjuk. Ám az aláírás sem kerülhet ki az önmagától való elkülönülő végtelen játékból: az aláírás hitelességét ellenjegyzéssel (franciául *contre-signature*) kell igazolnunk. Minden aláírás elvileg kívánja meg a saját ellenjegyzését, akkor is, ha a gyakorlatban ez nem történik meg. Az ellenjegyzés viszont szintén csak egy aláírás, amely újabb ellenjegyzéssel hitelesíthető, és így tovább a végtelenségig. Derridánál az aláírásnak ezt a problematikáját magától értetődően megelőzte a kommunikáció, a nyelv és az írás általános természetéről való elmélkedés, amelynek *Grammatológiát* követő években az *Aláírás esemény kontextus* című tanulmány (1971) a leghíresebb terméke. Tudjuk, hogy az ebben foglalt Austin-bírálat váltotta ki a *speech act theory* neves képviselőjének, Searle-nek a pamfletjét, amelyre azután Derrida egy könyv terjedelmű ellen-pamflettel válaszolt. Itt csak azt a néhány gondolatot idézzük föl az eredeti Derrida-szövegből, amelyek kapcsolatban állnak a tulajdonnév, illetve az aláírás problémakörével.

Derrida mindenekelőtt a *kommunikáció* fogalmától szeretne megszabadulni, amelyet szerinte megterhel az az előfeltételezés, hogy minden szónak van egy saját, elsődleges, tulajdon értelme [*sens propre*]. A kommunikáció ennek az egyetlen értelemnek a transzmissziójaként határozható meg, márpedig, mondja a francia filozófus, „a saját értelem értéke napjainkban problematikusabbnak látszik, mint eddig bármikor”.³ Saját elméletét a jelentések disszeminációjáról annak alapján különíti el a hagyományos nyelvészet által is jól ismert poliszémiától, hogy rákérdez a kontextus szerepére. Tudjuk-e, mit nevezünk valójában kontextusnak, nincsenek-e meghatározott filozófiai előfeltevések emögött a fogalom mögött. Derrida szerint a kontextus sohasem határozható meg teljesen, illetve „meghatározása sohasem biztos vagy telített”,⁴ mégpedig az írás alapvető sajátossága, az *iterabilitás* miatt. Az iterabilitás nem egészen (vagy egészen nem) az *ugyanannak* a megismétlése, hanem magában hordja azt a feltevést, hogy az ismétlésben valamilyen másság képződik. Az könnyen belátható, hogy az írás csak akkor írás, ha struktúrája szerint olvasható, tehát ismételhető a címzett halála után is. Az írás ily módon minden empirikusan meghatározható címzett radikális hiányán alapul, és ez a hiány nem a jelenlét egyik módusza – mint távollét – hanem *rupture*, szakítás, törés, a címzett halála vagy halálának lehetősége. Ez természetesen éppúgy érvényes az írás előállítójára, mint a címzettjére. Nos, az iterabilitásnak az a következménye, hogy „minden jel, legyen nyelv vagy nem nyelvi, beszélt vagy írott (...) idézhető, időjelbe tehető, minek jóvoltából szakíthat bármilyen adott kontextussal és végtelen számú új kontextusba léphet...”⁵ Innen a tétel: csak kontextusok vannak, nem létezik abszolút nyugvópont (*point d’ancrage*). A jegy, a *marque* idézhetősége és iterabilitása (Derrida nem véletlenül használja szívesebben ezt a szót, mint a jel fogalmát) nem esetlegesség vagy anomália, hanem magának a jegynek a normális működése.

³ Jacques Derrida: *Signature événement contexte*. – In: *Limited Inc*. Galilée, Paris 1990. 18. l.

⁴ I. m., 20. l.

⁵ I. m., 36. l.

Mindezt figyelembe véve, Derridának az a baja Austin híres szövegével,⁶ hogy az csak látszatra robbantja szét a kommunikáció nyelvészeti-szemiotikai-szimbolikus fogalmát. Austin minden elemzése egy olyan kontextus-felfogáson nyugszik (a „totális kontextus” klasszikus felfogásán), amelynek legfontosabb tényezője a „beszélő szubjektum intenciójának tudatos jelenléte lokúciós aktusának teljességét tekintve”.⁷ Austin megtartja a totális beszédmező teleologikus eszméjét, amelynek az intenció marad a szervező középpontja. Ezért azután minden további nélkül jelenlévőnek tartja ezt az intenciót a szóbeli megnyilvánulásokban, az írásban pedig a szignatúra formájában. Nem számolhat tehát az azal, amit Derrida úgy fejez ki, hogy a szignatúra meghatározása szerint implikálja az aláíró aktuális vagy empirikus jelen-nem-létét. Arról sem feledkezhetünk meg, hogy az aláírás csak akkor funkcionálhat, akkor olvasható, ha formája szerint ismétlődő, iterálható, utánozható – vagyis sohasem lehet ideális, „tisztá szingularitás”.

Derrida 1981-ben, egy Montráli konferencián olvasta fel *Otobiographie de Nietzsche – politiques du nom propre* című előadását.⁸ Itt az önéletrajz problematikáját is beleilleszti a tulajdonnévvel és a szignatúrával meghatározott tematikába. Nietzsche felbukkanása nem esetleges: ő volt az a filozófus, aki a nyugati filozófia történetében a saját nevével, a saját nevében (*avec son nom, en son nom*) filozofált. (Kierkegaardot és Freudot említi még Derrida mint rokon jelenségeket.) A német gondolkodó életművéből pedig az örök visszatérés eszméjét használja fel az említett tematika megalapozására. Az örök visszatérés ugyanis nem az azonosság egyszerű megismétlődése – mint láttuk, az *iterabilitás* fogalmának kidolgozásakor pontosan ilyen típusú, másságot szülő ismétlődés után kutatott Derrida. Az örök visszatérés gondolatában egy szelektivitás-elv működik, amelyet a különböző erők egymáshoz való viszonya határoz meg. Ami visszatér, mondja, az voltaképpen mindig egy affirmatív mozzanat, az „igen, igen” momentuma. (Ezt az affirmatív mozzanatot látjuk – szelektíve – visszatérni a kései Heideggernél, majd magánál Derridánál is.) „Az individuális szignatúra, ha úgy tetszik, a tulajdonnév szignatúrája, amennyiben átjárja az örök visszatérés gondolata, nem egyszerűen egy empirikus tényszerűség, hanem valami máson alapszik, mint ami ő maga...”⁹ Innen ered az autobiografikus aláírás rejtélyes kapcsolata a *másikkal*. Egy játékosan ironikus képzavarral élve azt mondja erről Derrida, hogy az én önéletrajzi aláírásomat a másik füle szignálja, az alkotja meg autobiográfiám *autos*-át. Aláírásom akkor ér célba, akkor teljesedik be mint aláírás, amikor a másik kihallja a mondandóból azt, ami neki van szánva. Derrida tudja, hogy meglehetősen paradox gondolat egy olyan önéletrajzot feltételezni, amelyet a másikkal, a tökéletesen ismeretlen olvasónak kell „szignálnia”. Ez azonban nemcsak Nietzschénél, az *Ecce homo*ban van így. Derrida szerint minden szövegnek ez a struktúrája, ez a textualitás struktúrája általában véve. A szöveget mindig a másik, az olvasó szignálja létrejötte után, ezért nemcsak az aláírás, hanem maga a szöveg is *testamentum szerkezetű*. Ez azt jelenti, hogy mindig ránk, olvasókra van bízva a másik szövegének szignálása: mert ezt a szöveget örökölni hagyta ránk.

⁶ John L. Austin: How to do things with words. Magyarul: Tettek ért szavak. Akadémiai, 1990. Pléh Csaba fordítása.

⁷ Signature événement contexte. I. m., 39. l.

⁸ Ld. Jacques Derrida: L'oreille de l'autre. VLB Éditeur, Montréal, Québec 1982.

⁹ I. m., 65. l.

„Az aláírás nem egyszerűen egy szó vagy egy tulajdonnév egy szöveg végén, hanem az egész művelet, az egész szöveg, az egész aktív interpretáció, amely nyomot vagy maradványt hagy maga után.”¹⁰ Mint láttuk, a név nem téveszthető össze hordozójával, struktúráját tekintve mindig hordozó nélkül létezik; azért név, hogy hordozója nélkül létezhesék. „Minden név a halott neve” – összegzi Derrida – „vagy egy olyan élő, akitől el lehet tekinteni, akárha halott lenne”. Bataille így fogalmazott: „azért írok, hogy elveszítsem a nevem”; Derrida ellenben összetettebbnek látja a kérdést. Ha egyfelől az írásban disszeminálok, elveszíttem is a nevem, esetleg átalakítom köznévvé, vagy valamilyen köznév egy darabjává, azzal másfelől csak súlyosabbá teszem; és ez megfordítva is igaz. Ez a jelenet tér vissza mindig, amint tulajdonnévről van szó: mindig elveszítjük, amit megnyerünk és megnyerjük, amit elveszítettünk volt. Derrida ezzel az Öszövétség Bábel-történetére céloz, arra a *double bindra*, amelyet JAHVE ró az emberiségre, amidőn egyszerre kötelezi nevének kimondására és elhallgatására. (Lásd még ezzel kapcsolatban a *Tours de Babel*, illetve a *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie* című tanulmányait.)

Az autobiografikus sémának vagy struktúrának nevezett sajátosság valamiképpen nem történeti – mondja; tartalmilag minden egyes momentum megváltozhat benne, de a variábilis elemek közötti kapcsolat törvényszerűsége ugyanaz marad. Mindig ugyanaz a jelenet tér vissza, de mindig szinguláris, egyedi formában. A tulajdonnév vagy a szignatúra paradoxona tehát úgy foglalható össze, hogy mindig ugyanazzal találkozunk, ám ez a mindig ugyanaz minden egyes esetben különböző, minden egyes esetben más történet. A montreáli konferencia egyik résztvevője ezt a tulajdonnévben egyidejűleg benne rejlő kettős követelménynek nevezte.¹¹ A tulajdonnév egyfelől mintha maga lenne a lefordíthatatlanság, sőt, a nem-olvashatóság példája, mintha a tulajdonnév maga lenne a nyelven, jelentésen kívüli tiszta referencia. Másfelől viszont úgy tűnik fel előttünk, mintha maga is fordítható és olvasható lenne, akárcsak a köznév, vagy bármilyen nyelvi elem, amely része egy nyelvi vagy fenomenológiai hálónak.

Derrida a *Signéponge* című esszében gondolja tovább a tulajdonnév vagy az aláírás „abisszális”, vagyis végtelen örvényekbe vezető masinériáját – ezúttal irodalmi példára, Francis Ponge életművére alkalmazva. Nehezen „összefoglalható” írás ez, mivel az 1980-as évek elején keletkezett, vagyis a filozófus életművének abban a szakaszában, amikor már nem teoretikus távolságtartással fejtett ki problémákat, hanem – a nem-kommunikatív írásfogalomnak megfelelően – esemény jelleget igyekezett adni minden esszéjének. Nemcsak azt akarja megragadni, amit Ponge művel a saját nevével, hanem maga is eljátszik a *ponge* szó különféle lehetőségeivel (leggyakrabban az *éponge*, a szivacs szó szemantikai közelségét használja ki). Nem illik ugyan ilyen durván „lefordítani” ezt a játékot, de a rövidség kedvéért utalnék rá, hogy a tulajdonnév jelentéseket, értelmeket magába szívó sajátosságáról, erről a *potentialité de sens*-ről van szó. Ponge életműve azt példázza a szemében, hogy a tulajdonnév, ez a látszólag aleatorikus nyelvi elem, amelynek elvileg semmiféle *értelme* sincs, és ki kellene merülnie a közvetlen referencialitásban, paradox módon egy idióma részévé válhat. Oly módon teszi ezt (és a leghyilvánvalóbban az irodalomban), hogy belép egy olyan oszcillációs térbe, amelyben az aleatorikus effektusok las-

¹⁰ I. m., 72. l.

¹¹ I. m., 125–126. l.

sacskán bizonyos törvényszerűségeknek rendelődnek alá. Ez a folyamat arról ismerhető fel, hogy tulajdonnév kezd *lefordíthatóvá* válni.¹²

Az 1987-es *Ulysse gramophone* és a *Deux mots pour Joyce* című előadásokban szintén megjelenik a tulajdonnév és az aláírás témája. Joyce *Finnegan's Wake*-jének egyik leleményét a *He War* szekvenciát elemezve próbálja meg feltárni az írásnak azt a tébolyát, amelyben „aki ír, eltörlődik, miközben maga mögött, magára hagyja önnön eltörlődésének archívumát”.¹³ (Ez az, amit az *Aláírás esemény kontextusban* „*restance non-présente*”-nak nevezett; magyarra talán megmaradó jelen-nem-létként fordíthatnánk.) Nem ismertetjük részleteiben ezt a bravúros interpretációt, amelynek végeredményeként arra a megállapításra jut, hogy a *He War* voltaképpen Isten aláírása, és hasonlóképpen funkcionál, mint a Babel név, vagyis egyszerre követeli és tiltja meg nevének lefordítását. Közvetlenebbül érinti témánkat az, amit az aláírás affirmatív jellegéről, ama már említett „igen, igen”-ről mond. Megfordítja a korábbi állítást: nemcsak az aláírás velejárója az afirmáció, hanem minden idézet tartalmaz implicit módon valamilyen szignatúra-szerű és az idéző aktust megerősítő mozzanatot. Valamire igent mondani magában hordozza azonnali megisméltlésének szükségességét. „Csak úgy mondhatunk *igent*, ha ígéretet teszünk önmagunknak saját emlékezetünk megőrzésére. Az *igen* afirmációja az emlékezet afirmációja.”¹⁴ Természetesen nem válik automatikusan szignatúrává, ha leírom a nevem egy üres papírra; ez nem egyezik meg azzal az aktussal, ha egy könyv végén teszem ugyanezt. Ez utóbbi esetben nyeri el aláírásom ennek az igennek az értelmét: „igen, ez az én nevem, tanúsítom, igen, igen, később is tanúsítani fogom, megígérem, hogy emlékezni fogok rá: én szignáltam”.

Befejezésként: ami a kezdetben említett három könyv „közös konfigurációját” illeti, az összefoglalás és az értelmezés együttes feladata megint jóformán értelmetlennek tűnik. Próbáljuk meg mégis valamilyen formában. A *Sauf le nom* (A név kivételével) a negatív teológia, az apophasis elemzésével kíván válaszolni arra a kérdésre, hogy „a név, a tulajdonnév vagy a *par excellence* név a nyelven belül van-e”. Angelus Silesius szövegeiből indul ki, megállapítva, hogy a „*Nichts werden ist Gott werden*” tapasztalata valóban hasonlóságokat mutat a dekonstrukció tapasztalatával. Ez a tapasztalat is „egy belső ontológiai-logikai-szemantikai öndestrukció” mozgását írja le; amelyben a névadás, akár csak Silesiusnál, egyáltalán nem nevezi meg az ismeretlen Istent („*Der unerkannte Gott*”), de még Isten istenségét sem. Az Isten szó mint név, mondja Derrida, nem egy létezőhöz kapcsolható elnevezés, hanem a nyelv végnélküli kiürülésének (*désertification*) feneketlen önmagába-roskadásának (*effondrement sans fond*) a neve. Amikor kimondjuk vagy leírjuk Isten nevét, negatív műveletet végzünk, de ez a művelet eseményszerű, nyoma beleivódik az eseménybe. Körülír egy helyet: Isten neve egy hely tapasztalása, ám egy lehetetlen helyé. („*Der Orth ist das Wort / Nicht du bist in dem Orth, der Orth der ist in dir.*”)

A platonikus vagy plotinikus törekvések ellenben mindig túlmennek – nemcsak Istenen vagy a léten, hanem Istenen mint néven is: ebben a felfogásban az *Istene*n túli nem hely, hanem a létet, a lényezet, Isten önmagaságát vagy istenségét is transzcendáló moz-

¹² Jacques Derrida: *Signéponge/Signsponge*. Kétnyelvű kiadása, Columbia Univ. Press, Seuil, Paris 1988. 96. l.

¹³ Jacques Derrida: *Ulysse gramophone – Deux mots pour Joyce*. Galilée, Paris 1987. 19. l.

¹⁴ „Le oui ne peut se dire, que s'il se promet la mémoire de soi. L'affirmation du oui est l'affirmation de la mémoire.” I. m., 110. l.

gás. A név szertefoszlik az általa megnevezett előtt, vagy legalábbis szerte kellene foszlania. „Az istennév valamilyen nyelvben” – mondja Derrida – „egy mondat, egy imádság, Isten nevének vagy neveinek példájává, majd pedig általában a nevek példájává válik.”¹⁵ Némi leegyszerűsítéssel élve, mintha arra akarna célozni Derrida, hogy minden tulajdonnév magában hordoz valamit Isten nevének ősparadoxonából. Egyik elemzője úgy fejezi ki ezt, hogy a névadás archetipikus jelene óriási szerepet játszik minden individuum életében. Ahhoz, hogy önmagunk, *un soi* lehessünk, birtokolnunk kell egy nevet, vagy egy névnek kell birtokolnia bennünket. A név elhivatás, megszólíttatás, átok és áldás egyszerre: egy életfeladat kijelölése. Az önmagunkká-levés drámája nem lezárul a névvel, hanem vele kezdődik. A feladat: azzá lenni, amik-akik vagyunk, ahogy Nietzsche megfogalmazta ezt az individuális létünk alapját képező ős-dilemmát. Mármost Isten minden nevek neve, a nevek ősforrása. Amikor őt megnevezzük, magunkat is megnevezzük.¹⁶ Radikális szétválasztása ez a létnek és a megismerésnek – írta Derrida –, a *cogito* hasadása, „amennyiben nemcsak azt adja tudtomra, hogy vagyok, hanem azt is, hogy ki és mi vagyok”.¹⁷

A *Passions* a felelősség és az etika kérdéseit firtatja, kiindulva abból a klasszikus meghatározásból, hogy a felelősség az, amit „magunkra veszünk, a magunk nevében és a másik előtt”. Mít jelent ez a „magunk nevében”, ami néha úgy jelenik meg, mint a „másik nevében”, vagy mint a „magunk, akár a másik” nevében? Végkövetkeztetése és egyben a kötet elemzéseinek tárgya az a rejtély hogy a felelősség mindig a magam *mint* a másik nevében érvényesül, de ez mit sem változtat felelősség-gyakorlásom egyediségén, szingularitásán *elle s'exerce toujours en mon nom, comme au nom de l'autre et cela n'affecte en rien sa singularité*.¹⁸ A név ebben a „konfigurációban” belső sokféleséget mutat, alapvetően ambivalens: a saját nevem etikai szempontból akkor a leginkább a *tulajdonom*, amikor a legnagyobb mértékben a Másik nevének a megfelelője.

Végül a *Khôra* Platón *Timaios*ának egyik legrejtélyesebb elemét vizsgálja, azt, amely a legnehezebben megközelíthetőnek látszik az újkori európai gondolkodás szemzőgéből nézve. „Khôra úgy érkezik el hozzánk, mint egy név. És amikor eljő egy név, azonnal többet mond a névnél, a névben rejlő másikat, vagy egészen egyszerűen a Másikat mondja...”¹⁹ Khôra úgy funkcionál a *Timaios*szban, mintha olyan név lenne, amely csak annak adatik, aki vagy ami kiérdemli és megszólítja. Olyan „fogalom”, amely túl van a saját nevéen. Egyetlen ismert vagy felismerhető létező-típust sem jelöl, amelyet a filozófiai diskurzus, vagy az *ontológiai logosz* képes lett volna befogadni.²⁰ Khôra néha úgy funkcionál, mintha személyt, sőt nőnemű lényt illelne, néha pedig mint a hely nélküli hely mintapéldája. Végül is azonban a nyelvnek egy olyan hajlatát, vagy ahogy korábban mondta Derrida, „önmagábaroskadását” alkotja, amely a név enigmájához hasonlóan arra a területre vezet át bennünket, ahol „a saját, a tulajdon törvényének (*la loi du propre*) már nincs semmi értelme”.

¹⁵ Jacques Derrida: *Sauf le nom*. I. m., 96. l.

¹⁶ Mark C. Taylor: *Errance. Lecture de Jacques Derrida*. Cef, Paris 1985. 64. l.

¹⁷ *Sauf le nom*. I. m., 75. l.

¹⁸ Jacques Derrida: *Passions*. I. m., 28. l.

¹⁹ Jacques Derrida: *Khôra*. I. m., 15. l.

²⁰ I. m., 35. l.

Mircea Eliade-ról, magyarul megjelent könyvei ürügyén

Eliade munkássága két jelentős szellemtudományi irányzat – a strukturalizmus és a modern hermeneutika – kibontakozása közepette született meg. Életművének ellentmondásossága részben e köztes helyzet eredménye. Ő maga soha nem bocsátkozott „irányzat-tani” és módszertani vitákba, szemben értelmezőivel, kik már a 60-as, 70-es években két táborra – feltétlenül rajongókra (Thomas J. J. Altizer, MacLinscott Ricketts) és feltétlenül ócsárlókra (E. Leach, A. B. C. Wallace, J. A. Saliba) – szakadtak. Ennek ellenére egyetlen érthetünk I. C. Culianuval, az ugyancsak román származású, legjobbnak tartott Eliade-tanítvánnyal, Eliade művei épp ellentmondásosságuk, kényelmetlenségük miatt nem kerülhetők meg. Most a sorozatos, „hiánypótló” magyar fordítások megjelenése idején is az a kérdés: mi teheti aktuálissá Eliade műveit a magyar kultúrhagyomány számára?

A két világháború között, jóllehet olyan kiváló tudósok írtak a román irodalomról és kultúráról, mint Gáldi László vagy Tamás Lajos, egyetlen tanulmány vagy recenzió sem jelent meg Eliade-ról. A magyar értelmiség nemcsak rá, hanem Cioranra és Ionescúra sem figyelt fel, jóllehet ekkor már mindannyian a román szellemi élet élvonalába tartoztak. 1976-ban egy novellaválogatás, 1978-ban egy tanulmánya (*Világosság*, 8–9.), 1980-ban pedig egy regénye jelent meg magyarul. Fogadtatásuk teljesen visszhangtalan maradt. Az 1987-ben megjelent *A szent és a profán* c. könyvről is csak két röpké recenzió született. Az egyik (Marno János)¹ gunyoros csipkelődéssel, a másik (Radics Viktória)² megszeppent hódolattal elemzi Eliade „szentségét”. 1988-ban a *Vigilia* 11-es számában Tarnay Brunó és Tomka Miklós közölt egy-egy tanulmányt, melyben a *homo religiosus* létjogosultságát igyekeztek bizonyítani. Mindennek ellenére az utóbbi két évben egyre-másra jelennek meg művei magyarul.³

Az Eliade írásairól született értelmezések két csoportra oszthatók. Egyik részük a tartalmi, teológiai, vallási, másik részük pedig módszertani szempontokra veti a hangsúlyt. E két szempont a gyakorlatban nem különíthető el egymástól ilyen méreven, jelen esetben is csak egy hipotetikus elvonatkoztatott szintén érvényes. A vallástörténetben és a teológiában nem lévén jártas, csak a második szempontról szólok. Az e témában írt tanulmányok Eliade módszerének lényegét a hermeneutika alkalmazásában látják. Ennek legalaposabb összefoglalását Adrian Marino vaskos monográfiájában találjuk meg.⁴ Meglepő A. Marinónak az az állítása, hogy „Mircea Eliade a szövegekkel való hiteles és közvetlen kapcsolata révén” pusztán az intuíció által „egyedül” fedezi fel a hermeneutika lényeges problémáit. „Hiba lenne azt hinni, hogy Eliade hermeneutikája a Heidegger-, Gadamer-,

¹ Marno János: Jegyzet az értékről. – Hitel, 1990. 2. 57. l.

² Radics Viktória: Bevezetés a lélek történetébe. – In: Életünk, 1988. 6. 569–573. l.

³ Az örök visszatérés mítosza (ford. Pásztor Péter). Bp., 1993.; Vallási hiedelmek és eszmék története. ford. Saly Noémi. Bp., I. 1994. II. 1995.; A Yoga. Szabadság és halhatatlanság. (ford. Horváth Zoltán) Bp., 1995.

⁴ Marino Adrian: Hermeneutica lui Mircea Eliade. Cluj-Napoca, Dacia, 1980.

Ricoeur-féle ontológiából és egzisztencialista hermeneutikából ered. Sokkal inkább az archaikus mentalitással való közvetlen és rendszeres kapcsolatból bontakozik ki.” (48. l.) Eliade műveiben valóban nem hivatkozik sem Schleiermacherre, sem Diltheyre, Bultmann, Gadamer, Heidegger, Ricoeur (akivel egyébként baráti viszonyban volt) is csak érintőlegesen kerülnek szóba. Mindezek után kézenfekvő a kérdés, hogy mennyiben lehet eredeti eliade-i hermeneutikáról beszélni.

Eliade szerint minden olyan jelenség vallásos, melyben a szent(ség) (*sacrum, sacré, Heilige*) megnyilvánul. A szentség egyrészt elsődleges abszolútum, másrészt az embernek az a képessége, hogy bármilyen hétköznapi tárgyban felfedezze annak megvalósulását. „A szent a tudat struktúrájának egyik eleme, nem pedig a tudat történetének állomása.” (A *vallási hiedelmek...* I. 7. l.) A szentség lényegi szerkezete azonban, jóllehet más-más formában jelenik meg az idők folyamán, nem változik. Azt, hogy a történelmi folyamatok befolyásolják a vallási jelenségeket, Eliade sem tagadja. (Például a mezőgazdaság felfedezése eredményezte az örök megújulásra alapuló termékenységkultuszok széleskörű elterjedését. (A *vallási hiedelmek...* 41–44. l.) Ennek ellenére „ahhoz, hogy valamilyen jelenség történetét nyomon követhessük, előbb meg kell értenünk, hogy mi is az a jelenség önmagában.”⁵ Ez nem más, mint a proppi és lévi-straussi formalista-strukturalista előfeltételek újrafogalmazása.⁶ Mind Eliade, mind Propp és Lévi-Strauss elmélete a pozitívizmus által kidolgozott merev historicizmus ellenhatásaként jelent meg, melynek megértésmoddellje azon alapult, hogy megkeresse a megértendő jelenség eredetét, geneziséjét, formáinak időbeli fejlődését. Ez viszont azzal járt, hogy miként az irodalmi historicizmus az alkotói ént, a strukturalizmus pedig a szöveget, Eliade a vallási jelenséget emelte ki a történetiségből, és áztaalt az nem a folyamatok hagyománytörténetében benne levő értelmezővel folytatott párbeszéd révén nyer jelentést, hanem önmagában. E strukturalista gondolkodás, amint azt András Sándor kitűnő esszéjében kimutatta, akkor válik problematikussá, mikor a struktúra és rendszer viszonyát kell megmagyaráznia, hisz a vallási jelenségek esetében „a történet nem egy-egy struktúra erejéből szentesül, hanem azt egy-egy rendszer szentesíti, azaz szakralizálja, hatalmi úton”.⁷

Eliade számára is a legfontosabb kérdés, jóllehet explicit módon sehol nem fogalmazta meg, hogy mitől válik egy jelenség szentté. Azaz: miben is áll a szentség megnyilvánulása? A vallási jelenségek szerkezetét alkotó állandó, változatlan elemek olyan egységgé szerveződnek, melyek a vallástörténész számára, mint rejtett, „álcázott” jelentést hordozó jelképek jelennek meg. Az értelmező feladata, hogy ezt a jelentést „megfejtse”, „dekódolja”. Ezeket az állandó szerkezeti elemeket nevezi Eliade *archetípusoknak*. Ezt két fogalomtól kell elkülöníteni: a proppi funkciótól és a jungi *archetípus-kategóriától*. Eliade-nál nem csupán a kollektív tudatalattiba lesüllyedt ősképekről (Jung), sem pedig a jelentést önmaga szerkezetében hordozó formális képletről (Propp), hanem olyan szimbólumról van szó, mely valamilyen jelentéstöbbletet rejt magában. Ebből következik, hogy minden archetípusnak nemcsak egy, hanem több értelmezése is lehetséges. Ezek után óhatatlanul felmerül a kérdés: melyik a „helyes” értelmezés? A vallási szimbólumok szerke-

⁵ Mircea Eliade: *Images et symboles* (1952). Gallimard, Paris, 1979. 36. l.

⁶ Vö.: „[...] egy jelenség történetéről csak azután lehet beszélni, miután magát a jelenséget leírtuk.” (Vö. Propp: *A mese morfológiája* (1928). Bp., 1975. 14. l. „Lehetetlen megérteni egy jelenség fejlődését anélkül, hogy tisztáztuk volna, mi is az a jelenség.” (Cl. Lévi-Strauss: *Antropologie structurelle*. Paris, Plon, 1973. 50. l.)

⁷ András Sándor: *A szent Eliade és Heidegger*. – In: Gond., 1993. 4. 129. l.

zetüknél fogva valóban többféle – gazdasági, társadalmi pszichológiai stb. vonatkozású – értelmezést is megengednek, de mindegyik mélyén található egy „igazi”, „abszolút” jelentés, melyet a „hermeneutikai módszert” alkalmazó vallástörténészek, „meg kell találnia”. Eliade nem, de Adrian Marino monográfiájában hivatkozik e kérdés kapcsán Paul Ricoeur *sens* és *signification* kategóriáira. Marino szerint a *sens* az elsődleges „központi” jelentés, mely mindig állandó, szemben a *signification*-nal, mely az állandóan változó mellékjelentéseket jelöli. (Vö. Marino, *i. m.*, 40–41. l.) Marino leegyszerűsíti, és sok helyen „félreérti” Ricoeur terminológiáját, aki sokkal árnyaltabban fogalmaz. Szerinte ugyanis a *sens* „a szerkezeti elemek azon képessége, hogy egymással kapcsolatot teremtve koherens struktúrát hozzanak létre”.⁸ A *signification* pedig az az aktus, amelynek révén az így meghatározott struktúrát, a rendszeren belül, egy adott helyzetre alkalmazzuk, és ennek eredményeként jön létre valamilyen jelentés. Az továbbra is kérdés marad – hisz maga Ricoeur sem fejt ki részletesebben –, hogy a struktúra valóban hordozhat-e önmagában jelentést (*sens*-t). Én a megfogalmazás alapján úgy vélem, hogy a *sens* a szerkezet elemeinek olyan jelentéspotenciálja, melyeket felhasználva az értelmező hozza létre magát a struktúrát.

Eliade nem fejt ki ilyen részletesen sehohol a fenti gondolatmenetet. Culianuhoz írt levelében arról ír: Dumézilhez és Granet-hoz hasonlóan sohasem törekedett arra, hogy módszertani elveit rendszerbe foglalja. Ugyanakkor elismeri, hogy „a nagybetűs Válságok idején a vallástörténészek előbb-utóbb szembe kell néznie a módszertani kihívással (methodological challenges)”.⁹

Eliade szerint egy tárgy, egy jelenség akkor válik szentté, ha már nem az, ami, azaz önmagán túlmutatva valami „másnak” a létezését fedi fel.¹⁰ A vallási jelenség jelként funkcionál, mégpedig a szó középkori értelmében. A jel mindig magában rejt egy elsődleges „kozmosztikus” jelentést, mely később degradálódik, és csak álcázva jelenik meg a mai ember tudatalattijában, álmaiban, az elmebeteg látomásaiban. „A jel, amelyben a vallásos jelentőség lakozik, valami abszolútumot hordoz [...]” (*A szent és a profán*, *i. m.*, 21. l.)¹¹ Minden hierofánia (a szentség megnyilvánulása, valamilyen jelkép formájában) értelmezhető társadalmi, pszichológiai, történelmi vagy gazdasági szempontból is, de valódi jelentése, csak akkor fejthető meg, ha „egy archaikus mítosz vagy szimbólum eredeti értelmének a mélyére hatolunk”. (*Az örök visszatérés* [...], *i. m.*, 15. l.) „[...] a Képek szerkezetük alapján többértékűek. Az emberi szellem azért használja őket, hogy rávilágítson a dolgok végső valóságára, mivel az olyan ellentmondásosan jelenik meg, hogy fogalmi úton nem fejezhető ki.” (*Images et symboles*, *i. m.*, 17. l.) Az elsődleges jelentés a gesztusoknak, a történéseknek a teremtés kezdetén *in illo tempore* tulajdonított jelentés, mely az archaikus ember számára teljesen nyilvánvaló, mert az „szándékosan megismétli azokat a cselekedeteket, amelyeket *ab origine* nyilatkoztattak ki az istenek, a hősök vagy az ősök”. (*Az örök visszatérés*... *i. m.*, 19. l.) Az elsődleges, „preéxistent”, kozmosztikus jelentések, a szentség folyamatos profanizálódása miatt, az idők folyamán „visszahúzódtak”, degradálódtak, és így eredeti értelmük mára már elveszett. „Egy hierofánia szerkezete

⁸ Paul Ricoeur: Ce este un text? – In: Eseuri de hermeneutica. Bucuresti, Humanitas, 1995. 114–132. l.

⁹ Ioan Petru Culianu: Mircea Eliade. Bucuresti, Nemira, 1995. 8. l.

¹⁰ „Un objet devient sacré dans la mesure où il incorpore (c'est-à-dire révèle) „autre chose” que lui-même.” (Mircea Eliade: Traité d'histoire des religions. Paris, Payot, 1953. 25. l.)

¹¹ Vö. David Rausmussen: Herméneutique structurale et philosophie. – In: Constantin Tacou. (éd.): Mircea Eliade. Cahier de l'Herne, 1978/33. Paris, 51.

mindig ellentmondásos, mert abban a pillanatban, hogy a szentség felfedi magát, rögtön vissza is húzódik. Végiggondolva ezt a dialektikát, ki lehetne mutatni, hogy a modern kultúra intézményeinek, módszereinek mélyén valójában degradálódott hierofániák rejtőznek [...]. Én épp azt akartam bebizonyítani, hogy a nyugati kultúra radikálisan deszakralizált formái is hordoznak magukban mágikus-vallásos jelentéseket, melyeket, néhány költő és művész kivételével, kortársaim nem is sejtjenek.”¹² A vallástörténész feladata, hogy a hétköznapivá degradálódott vallási jelenségek (babonák, mesék, hiedelmek) szentséggel teli, elsődleges jelentést megértse. Ez, Eliade szerint, az intuitív újraélés segítségével lehetséges. „A hermeneutikai erőfeszítés, végsősoron arra készíti a vallástörténészt, hogy léthelyzetek és renszerelőti ontológiák skaságát élje újra.”¹³ Eliade abból az előfeltevésekből indul ki, hogy amilyen mértékben maga a vallási jelenség, úgy az azt értelmező személy is objektíválható, és ezáltal számára átélhetővé válik egy eredetinek vélt léthelyzet.

Összegezve azt mondhatjuk, hogy Eliade, a vallási jelenségek mélyén feltételez egy normatív alapjelentést, mely az idők folyamán egyre inkább háttérbe szorul, elfedi magát, de a vallástörténész az archetipusok intuitív átélése révén megtisztíthatja és felszínre hozhatja. A vallási szimbólumok nem egymástól elszigetelten léteznek, hanem rendszerbe integrálhatók. Eliade nem mondja ki, de értelmezői azt a következtetést vonják le (szerintem nem alaptalanul), hogy ezáltal a vallási rendszerek – ugyanúgy, ahogy claude Lévi-Strauss felfogásában a társadalmi struktúrák – nyelvi rendszerként működnek.¹⁴ „Eliade maga nem foglalkozik az írás és a nyelv problematikájával. Ha tenné, módjában állhatna, hogy az írott szöveget mondja szakrális-szentnek, dolognak, mintegy maszknak, melyet rituális használója a maszk sértetlenségét-épségét, ezért változatlanlanságát megőrizve használ. Az írott szöveg olvasása így ortodox – illetve annak hitt, és ezért annak tudott olvasatot hoz létre. [...] Elmélete nem felelhet meg írásbeliséggel élő társadalmaknak és közösségeknek.” (András Sándor, *i. m.*, 137. l.) Mindez azért nem következik be, mert Eliade egyrészt mindvégig megmarad a strukturalista gondolkodás keretei közt, másrészt értelmezéstechnikája nem más, mint a protestáns és részben a schleiermacheri hermeneutika újrafogalmazása, miszerint „olyan szövegek helyes értelmezése a cél, amelyek sajátos mértékadó tartalmat őriznek, amit vissza kell nyerni. Ennyiben a hermeneutika erőfeszítést [...] az motiválja [...], hogy egy fennálló tradíció a betemetett gyökereinek föltárása által virágzik, vagy hoz módosult hajtásokat. A hagyomány elfedett vagy eltorzított értelmét kell újra megtalálni és megújítani. Az eredeti forrásokra visszanyúlva a hermeneutika egy új megértést keres, hogy ezáltal visszanyerjen valamit, amit eltorzítottak, félreértés, hamisítás vagy fordítás által. [...] Ehhez új erőfeszítésre van szükség, a mértékadó tartalmat kell ismét érvényre juttatni, ugyanabban az értelemben, mint egy isteni üzenet megnyilatkozásánál, egy jóslat vagy törvény értelmezésénél.”¹⁵

Ha tisztázzuk azt, hogy Eliade megállapításai annyiban érvényesek, amilyen mértékben elfogadjuk a protestáns és schleiermacheri hermeneutika megállapításait, akkor főlegessé válnak az Eliade módszerei körül kibontakozott viták. Az igazság az, hogy sem ra-

¹² Mircea Eliade: *Memorii* II. Ed. Mircea Handoca. Bucuresti, Humanitas, 1991. 48. l.

¹³ Mircea Eliade: *Nostalgia originilor* (1969). Humanitas, Bucuresti, 1994. 26.

¹⁴ Fabio Ricardo: *Il sacro nell'opera di Mircea Eliade*. – In: *Rivista di Filosofia Neoscolastica*. 1970. 1–2, 150. l.

¹⁵ Hans-Georg Gadamer: *Hermeneutika*. – In: *Filozófiai hermeneutika*. Vál. Bacsó Béla. Bp., 1990. 13. l. (A *Filozófiai Figyelő* Kiskönyvtára 4. köt.)

jongói – kik egy teljességgel új, eredeti, totálisnak nevezett hermeneutikát ünnepeltek (David Rasmussen, Julien Riés, Douglas Allen, Marique Bario, Adrian Marino) – sem támadói –, kik értelmezéseinek önkényességét hangsúlyozták (Dario Rei, Thomas Altizer, J. A. Saliba) – nem voltak tisztában azzal, hogy a 60-as, 70-es években a hermeneutikát már nem az elferdített, normatív alapjelentések feltárása, sem az eredeti szándékot (mens auctoris) reprodukáló megértés, hanem a hagyománnyal folytatott párbeszéd révén kialakuló hatástörténeti tudat kérdései foglalkoztatták. Ezáltal elkerülhető lett volna a jelentésfixáció, hisz „az értelem és az igazság mindig konstruált és sohasem olyasvalami, ami felfedezésre vár”.¹⁶

Mint említettük, Eliade egyik értelmezése szerint, az archetípus nem más, mint az idők kezdetén, az istenek, a hérosok vagy az ősök által végrehajtott cselekedetek összessége. Az archaikus ember számára csak ezeknek van reális tartalma, melyet a bennük megnyilvánuló szentség biztosít. „[...] a szent a tulajdonképpeni *valóságos*. Ami a profán szférájához tartozik, annak nincs része a létben, mert a profánt ontológiailag nem alapozza meg semmiféle mítosz és nincs példaadó mintája. [...] Mindaz, amit az emberek saját kezdeményezésre, mitikus minta nélkül tesznek, a profán szférájába tartozik, ennél fogva hiú és illuzórikus, végső soron pedig *irreális* cselekedet.” (*A szent és a profán*, i. m., 88–89. l.) Bármilyen jelenség vagy tárgy akkor válik valóságossá, a valamilyen archetipikus modellel utánoz vagy megismétel. Az archetípusnak tehát normatív szerepe van, ami épp a megváltoztathatatlan, elsődleges, abszolút jelentés által biztosított. Mindez viszont csak az írásbeliséget nélkülöző kultúrák esetében lehetséges, ugyanúgy, ahogyan azt Claude Lévi-Strauss „barkácsolás-elméletéről” is kimutatta Paul Ricoeur. Lévi-Strauss szerint a mitológiai gondolkodást a „barkácsolás” (bricolage) jellemzi, vagyis, olyan már használt jelekkel operál, melyek előre meghatározzák az elemek, a „roncsok” rendszerbe való újraszerveződésének lehetőségét.¹⁷ Ebben a koncepcióban az idő, a történelem úgy jelenik meg, mint az elemek újraszerveződését és az archetipikus modellek megismétlését megzavaró tényező. A hétköznapi értelemben vett események sorozatából álló történelem olyan szenvedésekkel teli akadályként működik az archaikus ember számára, mely eltávolítja az archetípusoktól, ezért az már nagyon korán kidolgozta azokat a módszereket, melyek segítségével a szenvedést kiváltó időbeli tényezők hatását semlegesíteni tudta. „Ha nem figyelünk az időre, akkor nem is létezik. Ha azonban mégis érzékelhetővé válna – az emberi bűn folytán, vagyis amiatt, hogy az ember nem követte az archetípusokat, és így az időtartamba (durée) zuhant –, még mindig semmissé lehet tenni. Az archaikus ember élete az archetipikus cselekedetek utánzásává egyszerűsödik, azaz kategóriákká, élete nem eseményekből, hanem ugyanazon őseredeti mítoszok szüntelen ismétléséből áll.” (*Az örök visszatérés...*, i. m., 128. l.) Változás ebben az állapotban a héber hagyomány révén áll be, amikor már az isteni kinyilatkoztatás, mint visszafordíthatatlan, egyszeri és megismételhetetlen időbeli esemény jelenik meg, egyenesvonalú fejlődést biztosítva a történelem menetének. Ez természetesen nem jelentette azt, hogy az ember feladta a történelemmel, mint szenvedést okozó időbeli eseménnyel a harcot, hanem fordított logikával, azt nem a ciklikus ismétlődés és regenerálódás révén látta biztosítottak, hanem egy jövőbe vetített vég-

¹⁶ Ewa Domanska: Fehér tropológia, avagy Hayden White és a történetírás elmélete. – In: 2000, 1995. szept., 43. l.

¹⁷ Vö. Claude Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*. Paris, 1962. 323. l. = *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1958. 227. l.

ső nagy „újjászületés” (világvége) által. „A teremtés időszakos megújítását felváltja az egyetlen megújulás, amely *in illo tempore*, de a jövőben következnek be. A történelem végső és döntő megszüntetésének gondolata azonban pontosan olyan történelemellenes szemléletről vall, mint a hagyományos felfogások.” (*Az örök visszatérés...*, i. m., 164. l.)

Mind Eliade, mind Lévi-Strauss módszere akkor válik problematikusává, amikor megkíséreljük az írásbeliséggel rendelkező kultúrákra is kiterjeszteni. Ricoeur – Gerhard von Rad könyvére hivatkozva, melyben a szerző az ótestamentumi mítoszokat értelmezi – bebizonyítja, hogy a barkácsolással és az archetipikus modellek szakadatlan ismétlésével szemben létezik egy másfajta struktúraalkotó elv is. A bibliai mítoszok esetében nem a struktúra „maradványainak, roncsainak” szintaktikai újraszerveződéséről van szó, hanem sokkal inkább egy, az eseményben magában adott szemantikai tartalom, mint struktúrárendező elvnek a létéről. Lévi-Strauss szerint a struktúra a „természet terméke”, amely önmagában mindig jelentés nélküli. Ugyanúgy, mint Eliade-nál a *natura* és *cultura* ellentéte. „A természet az, ami deszakralizálódik, és az ember a kozmosz ciklikus rendjéből, belép a történelem profán és ugyanakkor abszurd menetébe.”¹⁸ „Egy struktúra elemeinek önmagukban nincs jelentése. Csak akkor válnak jelentéshordozóvá, ha egy adott rendszerbe szerveződnek. [...] A jelentés nem közvetlenül adott, de szintaktikai elemzés révén lehet rekonstruálni.”¹⁹ Ricoeur viszont azt állítja, hogy mindez csak az írásos hagyománnyal nem rendelkező kultúrák esetében érvényes, hisz szintaktikai elemzéssel épp úgy nem lehet jelentést „rekonstruálni”, mint ahogy egy mondat jelentését sem lehet meghatározni pusztán grammatikai elemzés révén. Írásos kultúrák esetében a struktúrárendező elvet nem a kategoriális kombinatorikus tudattalan elemi, hanem a hagyománytörténelemből, mint szövegből, a recepció folyamán létrejövő értelemegész alkotják.²⁰ Mindez azért lehetséges, mert egy szöveghagyomány „nehezen érthető” és ezáltal félreértésekre ad alkalmat (pozitív értelemben). Ugyanakkor a létrejövő jelentés is mindig „történi tartam”. (Vö. András Sándor, *i. m.*, 129–137. l.) Amit Eliade rezignáltsággal vesz tudomásul, hogy tudniillik a vallásos szimbólumok elsődleges jelentése folyamatosan „degradálódik”, valójában szükségszerű következménye minden időbeli folyamatnak, és a hermeneutika létrejöttének alapfeltétele.

Eliade gondolatmenete két előfeltevésre vezethető vissza. Egyrészt, miként az esztétikai tapasztalat, úgy a vallási is időtlen. Az időbeliség nem meríti ki teljes mértékben az emberi lét dimenzióit. Vannak léhelyzetek (imádkozás, zenehallgatás, olvasás, jógázás), mikor az ember kiléphet a történelmi, profán időből. Ezáltal közvetlenül „elidőzhet” egy irodalmi mű vagy egy vallásos jelenség időtlenségében, átélve annak legigazabb, eredeti értelmét. Ennek ellenére úgy vélem, hogy bármilyen megértés nem választás és elhatározás kérdése, hanem sokkal inkább valamilyen formában „megtörténik” velünk. Maga a kilépés is folyamat, tehát időtartama van. Ha megfosztjuk időbeli dimenziójától, és objektíváljuk mind az értelmezőt, mind az értelmezendő tárgyat, akkor nem értelmezzük, hanem csak szerkezetét írjuk le. Mivel maga a jelentés is „történi tartam”, ezzel a módszerrel nem ragadható meg, csak akkor, ha valamilyen formában rögzítjük. Így vált lehetségessé, hogy Eliade újrafogalmazhatta a protestáns hermeneutikát.

¹⁸ Mircea Eliade: *Fragments d'un journal (1945–1969)* I. Paris, Gallimard, 1973. 338. l.

¹⁹ Claude Lévi-Strauss: *Reponses à quelques questions.* – In: *Esprit*, 1963. 11, 637–639. l.

²⁰ Vö. Paul Ricoeur: *Structure et herméneutique.* – In: *Esprit*, 1963. 11. l.

Másrészt Eliade gondolkodását végigkíséri a történelem réműlete, a „történelem terrorjától” való félelem. Ez olyan eszmetörténeti sajátosság, mely a magyar szellemtörténeti hagyományban is kimutatható. Most nincs alkalmunk kitérni ennek részletes elemzésére, hisz külön tanulmány tárgyát képezhetné, de érdemes néhány szempontot megemlíteni, mert úgy vélem, hogy a magyar olvasóközönség számára ez lehetne Eliade munkásságának továbbgondolásra érdemes vonatkozása. A történelem, mint negatív érték alapvetően meghatározta a két világháború közti román értelmiség, Eliade mellett főleg Cioran és Blaga gondolkodását. Ekkor még Eliade értelmezésében sem úgy jelent meg a történelem, mint az ember metafizikai szenvedését kiváltó ontológiai kategória, hanem a maga konkrét gazdasági, társadalmi, politikai valóságában. Ebből a szempontból úgy tűnt, hogy a román nép időbeli létét a történelemkivülség határozza meg. De szintén nem metafizikai, hanem abban az értelemben, hogy a románok azokban a fontos történelmi eseményekben, melyek meghatározták Európa fejlődését, nem vettek aktívan részt, hanem mindig csak elszenveték azok következményeit. „Minden reményem továbbra is abban a leleményességben van, amivel a román népnek eddig sikerült ellenállnia a történelem terrorjának. [...] Régóta meggyőződtem már, hogy a román olyan nép, melynek nincs szerencséje a «Történelemben».” (*Memorii* II, i. m., 45. l.) Blaga egyenesen a történelem bojkottálásáról ír: „Őseink ösztönösen lázadtak a történelem ellen. [...] A falu nem engedett a fejünk fölött, mások által csinál történelem csábításának.”²¹ Cioran Blagával ellenkező álláspontot képvisel. Szerinte a „történelemalattiság” egyáltalán nem erény, és Romániának mindent meg kell tennie azért (még a terror és a diktatúra is megengedett), hogy Európa történelemalakító nemzetei közé kerüljön: „Ezer éve zajlik a történelem fölöttünk. Ezer év történelemalattiság. [...] Romániában a paraszton, a népművészetben és a természeti tájon kívül semmi sem eredeti. Félelmetes ennek a babonával és szkepticizmussal terhelt országnak a primitív, földszagú légköre. Egész Románia büzlik a földtől. Egyesek dicshimnuszokban zengik, hogy ez az egészséges.”²²

Mind Blaga, mind Eliade egy negatív léthelyzetet próbáltak meg érték kategóriaként feltüntetni, elsősorban úgy, hogy egy konkrét történelmi szituációból kiindulva koherens filozófiai rendszert építettek fel. Eliade-nak – kapcsolatba kerülve az indiai és más „primitív” népek kultúrájával – sikerült az archaikus mentalitás fontos szerkezeti elemeit is leírni. „Az őshonos indiai kultúra tanulmányozása közvetve hozzásegített ahhoz, hogy a román kultúra szerkezetét is jobban megértsem.” (*Memorii* I, i. m., 221. l.) Ezt a valamilyen negatív léthelyzetből értéket teremtő gondolkodást a helyzet tudat és az identitás tudat közötti feszültség ellentmondásossága határozza meg. A két világháború közti román értelmiség volt az első olyan generáció, melynek nem nehezedett a vállára semmiféle történelmi küldetés tudat. Trianon után biztosítva voltak azok az állami keretek, melyet egy „fiatal” és „virulens” nemzet kitölthetett. Az értelmiség legfőbb feladatát most abban látta, hogy a „kulturális provincializmusból és a szellemi sterilitásból” átléptesse a román kultúrát az uralkodó diskurzusrendet meghatározó nyugat-európai szellemi áramlatokba. (Vö. M. Eliade: *Memorii*, I, i. m., 145. l.) Ehhez elsősorban önmagát kellett meghatároznia. Az értelmiségi identitás- és küldetés tudat-meghatározás viszont ellentétbe került a román tár-

²¹ Lucian Blaga: *Elogiul satului romanesc* (akadémiai székfoglaló). Bucuresti, 1937. 11. l. Blaga nézeteinek részletes elemzését ld. Miskolczy Ambrus: *Lélek és titok*. Bp., 1995.

²² Emil Cioran: *Schimbarea la fata a Romaniei*. 3. jav. kiad. Bucuresti, Humanitas, 1990. 26., 39., 51. l.

sadalom egészét meghatározó és a történelmi fejlődés szükségszerűségéből adódó helyzet-tudat ellentmondásosságával. Míg ehhez hasonló konfliktusos helyzetet a magyarság az erkölcsi romlásra (Zrínyi, Berzsenyi, Kölcsey), addig a románság a „történelmi viszontagságaira” vezette vissza. A kelet-európai kis népek csak oly módon maradhattak fenn a történelem folyamán, hogy nem vettek róla tudomást. „Azt szeretnénk tudni például, hogy miként lehetne elviselni és igazolni megannyi olyan nép szenvedését és pusztulását, amely csak azért szenved és pusztul, mert földrajzi helyzete miatt átgázolt rajta a történelem. [...] Hogyan is lehetne igazolni például azt a tényt, hogy Délkelet-Európa népeinek évszázadokon keresztül el kellett szenvedniük azt az egyszerű tényt (és ezáltal le kellett mondaniuk a magasabb történelmi létezés megteremtésének indítatásáról, szellemi teljesítményük magasabb szintre emeléséről), hogy ázsiai támadók útjában álltak, majd később az Oszmán Birodalom szomszédai lettek? [...] A «historizmust» olyan nemzetek fiai teremtették és vallották, amelyek sohasem éltek folyamatosan a történelem rémületében. E gondolkodók bizonyára más szemléletet választottak volna, ha olyan néphez tartoznak, amelyeket megbélyegzett a «történelmi sors».” (M. Eliade: *Az örök visszatérés...* i. m., 217., 220. l.) A történelem felfüggesztése legfeljebb eltereli a figyelmet az alapkonfliktusról, de nem oldja meg, hisz a helyzettudat (a történelem terrorja) és az identitástudat közti ellentét továbbra is fennmarad, nem is beszélve arról, hogy mindez a konkrét cselekvés csúcsait csökkenti. Meneküljünk a történelemből, és ne tegyünk semmit azért, hogy ne kelljen menekülnünk. Hiába nem veszünk tudomást a történelemről, az úgymint átgázol rajtunk. Bizonyítja ezt a kelet-európai népek mai helyzete is. Úgy vélem, nyilvánvaló, hogy a fenti gondolatmenet sokban hasonlít nemcsak Bibó István elméletére, hanem a Cs. Gyimesi Éva által elemzett transzilvanizmus eszmerendszerére is.²³ Ennek részletes bemutatása azonban már egy újabb tanulmány tárgyát képezhetné.

Mindezek után csak üdvözölni tudjuk a folyamatosan megjelenő magyar Eliade-fordításokat. Eliade-ot nem nehéz fordítani. Könyveinek előszavában ő maga hívja fel a figyelmet arra, hogy írásait nemcsak a szűkebb értelemben vett tudományos szakembereknek, hanem a művelt nagyközönségnek is szánja, és ezért megpróbál minél világosabban fogalmazni. Így az sem baj, ha a fordítás nem az eredeti nyelven írt szövegből, hanem az angol fordításból készült (*Az örök visszatérés mítosza*), mert Eliade mindig maga nézte át ezeket a fordításokat. Ennek az egyébként tetszetős kiadásban készült könyvnek is csak annyi a szépséghibája, hogy borítójára nem Eliade, hanem Adrian Marino fényképe került. Valószínűleg Marino monográfiájából vették át a képet, csak azt feledték el ellenőrizni, hogy az kit is ábrázol valójában.

Nagy Levente

²³ Vö. Cs. Gyimesi Éva: *Gyöngy és homok*. Bukarest, 1992.

Peter Motzan és Stefan Sienerth (szerk.) Andreas Hueberger közreműködésével: *Worte als Gefahr und Gefährdung – Fünf deutsche Schriftsteller vor Gericht* [Szavak mint veszély és fenyegetés – öt német író bíróság előtt]

Az emberi méltóságot megcsúfoló, tragikus eseményekről olvashatunk, ha kézbe vesszük a Südostdeutsches Kulturwerk egyik legújabb kiadványát. A délkelet-európai német irodalmak két neves kutatója, Peter Motzan és Stefan Sienerth nagyon jól időzítve használta ki az 1989-es fordulat után, de még a merevedés előtt keletkezett politikai helyzet lehetőségeit, és a bukaresti Igazságügyminisztériumból megszerezte az 1959-es peranyag egy részét, amelyben öt erdélyi német író (Andreas Birkner, Wolf von Aichelburg, Georg Scherg, Hans Bergel és Harald Siegmundról van szó) írásaikban és irodalomszervező tevékenységükben feltételezett államellenes tevékenységért összesen 95 év kényszermunkára ítélték. A büntetésből változóan három-öt évet töltöttek le, de csak tíz év múlva rehabilitálták őket. A könyv nem csak a bírósági meghallgatás jegyzőkönyveit, a barátok által tett szégyenteljes tanúvallomásokat és a cinikus ügyészi felszólalást meg az ítéletet hozza, hanem beszélgetéseket is az írókkal, valamint különböző tanulmányokat, amelyek történelmi és irodalmi szempontból elemzik a pert, illetve az alkotók tevékenységét azzal a nem titkolt szándékkal, hogy felhívják a figyelmet ezekre az írókra, akik hallatlan szellemi erőfeszítéssel újra tudták kezdeni pályájukat nem csak szabadulásuk után Romániában, hanem kitelepedésük után Németországban is. A könyv ezért eklektikusnak tűnhet, de a különböző oldalról következetesen végigvezetett elemzések kitűnően egészítik ki egymást, jól érzékeltetve az ifjabb generációk számára azt, hogy miért is kellett a szocializmusban akár csak egy név pusztá említésekor is félni.

1989 után szerte Közép-Kelet-Európában leleplezöbbnél leleplezőbb könyvek jelentek meg, addig elhallgatott tényeket tudtunk meg. Ezekre Motzan és Sienerth könyve tekintettel van, főleg a történelmi tanulmányok (Cornelius Zach, Michael Kroner) kísérik meg a román politikai eseményeket (kelet-)európai összefüggésükben tárgyalni, egy apró, de fontos adalékot szolgáltatva a kor történetéhez. Az igazi kérdés azonban nem a történelmi behelyezésnél vetődik fel, hanem az irodalomszociológiai és az esztétikai szempont alkalmazásánál jelentkezik: hogyan tört meg ezeknek az embereknek, végső soron az erdélyi irodalomnak a pályája, hogyan félemlítették meg a román és a magyar írókat is ezzel a perrel, mi nem alakulhatott ki a többszörösen is lefejezett kis német irodalomban, és végül, de nem utolsó sorban az, hogy az alkotók esztétikailag hogyan lényegítették át szenvedéseiket. Ezeket a problémákat a könyv csak részben válaszolja meg, talán azért, mert az anyag összeállítása után már nem maradt idő és energia a szintézishez. Tanulságok azonban így is vannak: bármennyire is fájdalmas emberileg a sok elszenvedett megaláztatás, az írói mivoltukban megtámadott alkotók műveinek megítélésére ez nem hat ki. Motzan ezt nagyon tapintatosan ki is mondja, szerinte az inkriminált műveknek mára már csak irodalomszociológiai jelentőségük van, vagyis a szenvedésnek még értelme sem volt. Ez ezeknek az embereknek a tragédiája. Sőt, tovább is mennénk azzal az állítással, hogy az irodalomtörténész számára is zsákutca az ötvenes évek irodalmáról értekezni, mert minderről csak szociológiailag és nem esztétikai szempontok alapján lehet írni, mivel a téma ezt sugallja. Motzannak sem sikerült ez: nem a germanisztikai képzettségén múlik, hiszen kitűnően írt máshol Rilke-ről meg Trakl-ról. A kötetben megjelent tanulmányában csak az interjúkból ismert történetet tudja egységesíteni.

A kötet fel szeretné hívni az olvasóközönség figyelmét az öt meghurcolt íróra. Ezért a teljesség igényével közli életrajzukat és bibliográfiai adataikat, irodalmi portrékat hoz róluk, amelyek közül Stefan Sienerthnek Hans Bergelről készített vázlata a legsikerültebb. Az olvasónak viszont megadatik a kényelmes egyéni ítélezés lehetősége is, mert szemelvényeket is kapunk a művekből. A szerkesztők nyilvánvalóan a börtönményekkel kapcsolatos, vagy a megtámadott művekből válogattak, ezzel kétélű fegyvert rántva elő. Egyrészt megdöbbenhetünk a pokol egy földi előkórén, másrészt elgondolkodhatunk azon, hogy a közös sors ezeknél a különböző embereknél hasonló stílust implikált. Amit a dogmatikus kommunizmus kitűzött magának, az itt egyféleképpen meg is valósult: az írók hasonló hangnemben, hasonló stílusesszközökkel, intellektuális síkon mozogva írják meg élményeiket, hasonló pozícióból utasítva el a barbárságot. Messzeívelő gondolatok nem röppennek fel, az esztétikum, mint létünk egyik kifejezője, csak nagyon kérdőjeles formában van jelen, a gondolat szabadsága és nagyszerűsége nem tud magával ragadni, mert az általában a terror elutasításában talál csak magára, ami ma már szellemi igényeinket nem elégíti ki. A szenvedés uniformizált emberekké változtatta őket, egybemosta különbözőségeiket. Ez lenne talán a meghurcoltak írói tragédiája. Szerencsére azonban tudjuk, hogy a börtönévek után az írók többé-kevésbé megtalálták egyéni arcukat, ez azonban a kötetből nem derül már ki.

Az írókkal folytatott beszélgetések szomorúan tanulságosak. Meghurcolásuk után csak kevesen segítették anyagi-szellemi visszatérésüket a társadalomba, ők emberileg mégis tiszteletre méltóak maradtak. A pert nem szépítik meg utólag, nem kiáltják ki magukat hősöknek: pusztán áldozatok voltak, eszközök az értelmiség fékentartására.

A könyv teljes siker. Az irodalom működésének egy sötét fejezetét tárja fel, valamint megnyitja az utat ezen írói pályák monografikus elemzéséhez.

Balogh András

Hetényi Zsuzsa: Csillagosok – keresztetek
Mítosz és messianizmus Babel *Lovashadsereg*ében
Budapest, 1992. Tankönyvkiadó 268. l.

Hetényi Zsuzsa könyve minden bizonnyal nemcsak a hazai, hanem nemzetközi vonatkozásban is az egyik legátfogóbb, legmélyebb Babel-interpretációt tárja az olvasó elé. Hogy pontosabban fogalmazzunk, a szerző vizsgálódásának tárgya Iszaak Babel fő műve, a *Lovashadsereg* című novellaciklus. A koncepció kiérleltetését tizenöt évnyi kutatómunka magyarázza, melynek egyes részeredményeit – szakcikkek formájában – már ismerhetik a szakemberek és a ruszisztika iránt érdeklődők. Érzésünk szerint nemcsak a pontos, aprólékos, szövegeközpontú filológiai elemzés, a mű egésze és részei közti kapcsolat vizsgálata, a novellaciklus elhelyezése a század első harmadának orosz irodalmában, irodalmi mű és gondolkodástörténet viszonyának megvilágítása tartozik a szerző célkitűzései közé, hanem az a törekvés is, hogy gondolatait olyan olvasmányos formában adja közre, mely felkeltheti a szűkebb szakmán kívüliek érdeklődését is, hasznos segítség lehet középiskolai tanároknak, és szellemi impulzust jelenthet az irodalom iránt érdeklődőknek.

Az első fejezet a messiási forradalomvárás jelenségét vizsgálja a XX. század eleji Oroszország közgondolkodásában. A szerző azokat az elméletrendszereket veszi nagyító alá, melyek gyökerét alkothatják azon irodalmi műveknek, melyek a keresztény mítosz választották ütközőpontul egy új rendszer felépítéséhez, nevezetesen az istenkeresők – és ezzel összefonódva a szkíta-elmélet – eszmei áramlatát, illetve az istenépítők nézetrendszerét. Az előbbi az idealizmus pólusán helyezkedik el.

Az egyénre helyezi a hangsúlyt, Istent egy belső, etikai program kidolgozásán át kívánja megtalálni, kulcsfogalma pedig az össznépi mítoszteremtésben történő újjászületés. Az utóbbi a materializmus, a pozitívizmus pólusán található. A marxizmus, a szocializmus eszméjét, mozgalmát új, kollektív vallásként mutatja fel a nép számára, ahol Isten helyét a népi erő, az emberi aktivitás foglalja el, a forradalmat pedig Krisztus második eljöveteleként értelmezi. Hetényi Zsuzsa azt bizonyítja, hogy a messiási forradalomvárás eszméje a 20-as évekig vezethető vissza, és nemcsak a filozófiai és művészi gondolkodás meghatározó jegye, de mélyen átítatja a mindennapok köztudatát is.

A második fejezet tárgya a messiási forradalomvárás gondolata a XX. század eleji orosz irodalomban. A szerző olyan műveket elemez, – a teljesség igénye nélkül – melyek ahhoz az intellektuális-filozófiai módszerhez folyamodnak, amelyik a mítoszt ütközteti vagy éppen párhuzamba állítja egy másik mítosszal vagy történelmi – esetleg – modern tematikával. Elemzésének kiválasztott szempontja az, hogyan kapcsolódik össze a vallás és az új eszme. Az érintett alkotások a következők: Gorkij: *Gyónás* (1908); Andrej Belij: *Az ezüst galamb* (1910), *Petyerburg* (1912–1928), *Krisztus feltámadt* (1918); Majakovszkij: *Nadrágban járó felhő* (1914–1915), *Buffo-misztérium* (1918); Jeszenyin tíz-tizenkét 1917-18-as verse; Ny. Kljujov ekkori költészete; Blok: *Tizenketten* (1918); Ilja Ehrenburg: *Julio Jurenito* (1921); Borisz Pilnyak: *Meztelen év* (1921); Vszevolod Ivanov: *Színes szelek* (1921).

A harmadik fejezetet szenteli a szerző a babeli új mítosz interpretálásának. Ez az új mítosz egy igen bonyolult, összetett, sokrétű rendszerben teremődik meg, amelyben különböző elemek játszanak alapvető szerepet.

a. bibliai motívumok

Hetényi Zsuzsa meggyőzően követi nyomon, és fejt fel a bibliai utalások gazdag rendszerét Babel *Lovashadsereg*ében. Lépésről-lépésre bizonyítja, hogy a novellaciklus tizenkét kulcsfigurája (Krisztus, Szaska, Gyjakov, Matvej Parlicsenko, Priscsepa, Ivan Akinfijev, Szavickij, Kurgyukov, Afonyka Bida, Gedali, Braclavszkij, Vaszilij Konkin és pán Apolek) a tizenkét (új) apostol köntösében lép az olvasó elé. Babel tehát párhuzamot von a keresztény mítosz és az új ideológia, új hit új mítosza között.

b. ambivalencia és kettős látás

Ugyanakkor a szerző aláhúzza, hogy a *Lovashadsereg* lényegi építőkövei a kettősen értelmezhető mozzanatok, így az ambivalencia – amelyről a későbbiekben kiderül, hogy a bahtyini értelemben vett ambivalencia – alapvető szemlélete a műnek, és a novellaciklus szervező eleme. Ezek az alapvető építőelemek (pl. a tizenkét új apostol alakja) egyszerre és egyidejűleg két ellentétes pólust hordoznak. Egyfelől a bibliai utalások rendszere a mítoszi örökkévalóság magasába emeli őket, ez a magasztos pólus; másfelől ott találjuk ezeknek a kozák katonáknak a háború kegyetlen valósága által meghatározott mindennapiságát, ez a földi, durva, alantas pólus. Hetényi Zsuzsa hangsúlyozza, hogy az ambivalencia – melynek sokrétű jelentését összegzi a fejezet végén – a babeli kettős látás produkuma és hordozója egyben.

c. égitestek

Az égitestek (nap, hold, alkony, ég, este, éjjel, csillag) jelentését és funkcióját öt fogalomkörbe csoportosítva elemzi a szerző. Megállapítja ugyanis, hogy az egyes elemeknek nincs jól körülhatárolható jelentésköre, így inkább a tematikus átfedéseket vizsgálja. Az első fogalomkörben az égitestek a harc, a háború és a halál képéhez kapcsolódnak, a másodikban a női princípium a női lényeg eszméjéhez, a harmadikban az új mítosz teremtésében mint mítoszalkotó eszközök jelennek meg. A negyedik szemantikai kör a gondviselő égitesteké, míg az ötödik az égitesteket és természeti jelenségeket mint folklór elemeket öleli fel.

d. népköltészeti elemek

Az elemző kimutatja, hogy a népköltészet, mint viszonyítási rendszer, mint világlátás a *Lovashadsereg* több rétegében is jelen van. Értékeli a szkaz-forma használatát, a hármas szám és szerkezet jelentőségét, különböző mesei elemeket- (térbeli, mesei figurák stb.), a népköltészetre jellemző nyelvi fordulatok szerepét, a lovak fontosságát, és azt a szembeszökő nézőpontot, amely a kozák katonákat felmagasztosítja, daliaként, orosz bogatirként látatja.

e. a képi világ sajátosságai

Ebben az alfejezetben a kutató a novellaciklus képi kódrendszerét vizsgálja. Megállapítja, hogy a hagyományos költői eszközökön, trópusokon kívü az ún. „térmodellek” a meghatározók Babel világában. Térmodellnek a szerző az olyan alakzatokat nevezi, amelyek térben, geometriai formában láttatnak, és ezen keresztül, ennek segítségével tolmácsol az író egy gondolatot.

f. színvilág

Hetényi Zsuzsa felhívja a figyelmet, hogy a színek széles skáláját felvonultató jelzős szerkezetek értelmezésében igen lényeges, hogy az adott színek hányféle árnyalata és hány színönímája szerepel a szövegben.

g. a szkaszövegek sajátosságai

A „szkaz” típusú elbeszéléstechnika egy XIX. századi stílushagyományhoz nyúl vissza, mely közelíteni igyekezett az írott nyelvet és az élőbeszédet, az irodalmi elbeszélésformákat és a népi elbeszélésmódot. A XX. század 10-es és 20-as éveiben mind szélesebb körben terjedt el ez a fajta nem professzionista, irodalmon kívüli elbeszélői maszk. Lényege a valóság-hű, spontán élőnyelvi elbeszélésmód imitálása a stilizálás segítségével. Célja, hogy az elbeszélés nézőpontját és nyelvezetét fedésbe hozza az ábrázolt valóság tudati és nyelvi szintjével. Az adott esetben ez a kozákok nyelvi sajátosságainak tanulmányozását jelenti.

A negyedik fejezet a novellaciklus műfaji kérdéseit körvonalazza. A szerző a novellákat ciklussá kapcsoló láncszemek a párhuzamokat tekinti, amelyek nem mások mint gondolati és formai ismétlődések. Azokat a novellákat pedig, amelyeket azonos motívum, elem stb. fűz össze, „blokknak” nevezi. A párhuzam tehát a *Lovashadsereg* szerkezetépítő eleme, mely az írói alapkoncepció uralkodó párhuzamától (keresztény mítosz – új mítosz) kezdve az apróbb jelenségek közti egybecsengések szintjéig teljesen áthatja a művet. Ebben a részben Hetényi Zsuzsa még egy fontos problémára tér ki. A novellaciklust ugyanis átmeneti műfaji formának tekinti, amelyikben két műfaj jegyeit lehet fellelni. Az eposzi és a regényműfaj jellemzőit fedezhetjük ugyanis fel a *Lovashadsereg*ben. A kozákok kapcsán az eposzi műfaj jegyeivel találkozunk, míg az elbeszélők a regényszervező műfaji sajátosságok hordozói.

Az ötödik – egyben utolsó – fejezet az elbeszélő problematikájára tér ki. Ezt a kérdést körüljárva, Hetényi legfontosabb következtetésének azt tartjuk, hogy Babel *Lovashadsereg*ben nem egy, hanem több elbeszélő van.

A könyv végén, a függelékben több kimutatás, táblázat segíti az olvasót. Így a jegyzeteken kívül találunk egy novella-felsorolást, mely közli sorszámukat, terjedelmüket és az orosz kiadásbani helyüket; egy táblázatot az égitestekkel kapcsolatos fogalmak előfordulásairól; egy, a kozákok nyelvének jellegzetes elemeit tartalmazó összesítést, és az irodalomjegyzék után egy novellamutatót, mely az alapszövegben segít visszakeresni egy adott novellával kapcsolatos megállapításokat.

A könyv szerkezetét illetően egyetlen kritikai megjegyzést tennénk. Nem találtuk kényelmesnek, hogy a jegyzetekben az orosz nyelvű források esetében a szerző továbbbírányítja az olvasót az Irodalom II. bibliográfiához. Ez ugyanis kétszeres keresgélést, lapozgatást jelent, és hosszabb időre szakítja ki az olvasót a szerző aprólékosan, gondosan felépített gondolatmenetéből, érvrendszeréből.

Hetényi Zsuzsa könyvét olyan munkaként értékeljük, melynek ismerete elengedhetetlen a Babel-kutatók számára. Nem lesz meglepő, ha a szerző e könyvével és cikkeivel sűrűn találkozunk majd más tanulmányok lábjegyzeteiben.

Komjáti-Gálóczy Krisztina

CONTENTS

Studies

Ildikó Regéczi: Observations on the Analogies between the Artistic Objectives of A. P. Chekhov and the Early Philosophy of Existence	69
Andrea Papp: The English Novel in the First Half of the Twentieth Century: <i>Tono-Bungay</i>	77
József Pál: The Hermetic Tradition in the Eighteenth Century	91
Lilla Zilahi: Some Ideas concerning an alba	101

Articles

„ <i>What Should I Call You?</i> “ (Conference on the Problems of Literary Onomastics, 27-28 November 1995)	107
György Tverdota: Hannibal, Hamilcar and Hasdrubal (on the Freudian Psychology of Names)	107
Klára Pajorin: On the Pseudonyms Used in the Court of Charlemagne	114
Imre Szabics: Naming in Troubadour Poetry: the <i>senhal</i>	121
Katalin Dobolán: From Name to Word: the Poetics of Francesco Patrizi	130
Judit Karafiáth: Name-Creation as World-Creation	136
András Kappanyos: Madame Sosostris	142
Tamás Bényei: The Family-Tree as Code: Naming and Genealogy in <i>One Hundred Years of Solitude</i>	148
Gergely Angyalosi: The Question of Name and Signature in the Writings of Jacques Derrida	155

Reviews

On Mircea Eliade, in the Context of His Books Published in Hungarian (Levente Nagy)	163
Peter Motzan – Stefan Sienerth (eds.): <i>Worte als Gefahr und Gefährdung</i> (András Balogh)	171
Zsuzsa Hetényi: <i>Csillagosok-keresztesek. Mítosz és messianizmus Babel Lovashadseregében</i> (Krisztina Komjáti-Gálóczy)	173

SOMMAIRE

É t u d e s

Ildikó Regéczi: Observations sur les analogies des objectifs artistiques de A. P. Tchekhov et de la philosophie d'existence précoce	69
Andrea Papp: Le roman anglais dans la première moitié du 20 ^{ème} siècle – <i>Tono-Bungay</i>	77
József Pál: La tradition hermétique au 18 ^{ème} siècle	91
Lilla Zilahi: Réflexions à propos d'une <i>aube</i>	101

C o m m u n i c a t i o n s

„ <i>Comment tu veux que je te nomme?</i> “ (Colloque sur les problèmes de l'onomastique littéraire, 27-28 novembre 1995)	107
György Tverdota: Hannibal, Hamilcar et Hasdrubal (Sur la psychologie freudienne des noms)	107
Klára Pajorin: Pseudonymes à la cour de Charlemagne	114
Imre Szabics: Pseudonymes poétiques dans la lyrique troubadouresque: le <i>senhal</i>	121
Katalin Dobolán: Du nom au mot. La poétique de Francesco Patrizi	130
Judit Karafiáth: La création du nom en tant que création du monde	136
András Kappanyos: Madame Sosostris	142
Tamás Bényei: L'arbre généalogique en tant que code: anthroponymie et généalogie dans le <i>Cent ans de solitude</i>	148
Gergely Angyalosi: La question du nom et de la signature dans les oeuvres de Jacques Derrida	155

R e v u e

Sur Mircea Eliade, à propos de ses livres publiés en hongrois (Levente Nagy)	163
Peter Motzan - Stefan Sienerth (éd.): <i>Worte als Gefahr und Gefährdung</i> (András Balogh)	171
Zsuzsa Hetényi: Csillagosok-keresztesek. Mítosz és messianizmus Babel <i>Lovashadseregében</i> (Krisztina Komjáti-Gálóczy)	173

СОДЕРЖАНИЕ

С т а т ь и

Илдико Рэґёци: Заметки о сходствах авторских стремлений А. П. Чехова и о ранней Экзистенциалистической философии	69
Андреа Папп: Английский роман в первой половине XX-ого века – <i>Тони-Бангей</i>	77
Йожеф Пал: Герметические традиции в XVII-ом веке	91
Лилла Зилахи: Мысли по поводу одной альбы	101

С о о б щ е н и я

„ <i>Как тебя мне звать?</i> ” (Конференция о вопросах литературной ономастике. 27-28 ноября 1995-ого года)	107
Дёрдь Твердота: Ганнибал, Гамилкар и Гасдрубал (О фрейдовской глубенной психологии имён)	107
Клара Пайорин: О псевдонимах окружения Карла Великого	114
Имре Сабич: Поэтическое наименование в трубадурной лире: сенял	121
Каталин Доболан: От имени до слова. Поэтика Франческо Патрици	130
Юдит Карафиат: Наименование как миротворчество	136
Андраш Каппаньош: Мадам Созортрис	142
Тамаш Бенеи: Генеалогическое дерево, как код: наименование и генеалогия в романе „ <i>Сто лет одиночества</i> ”	148
Гергей Андялоши: Проблематика имени и подписи в произведениях Жака Деррида	155

О б з о р

Mircea Eliade-ról, magyarul megjelent könyvei ürügyén(Левенте Надь)	163
Peter Motzan – Stefan Sienerth (ред.): Worte als Gefahr und Gefährdung (Андраш Балор)	171
Hetényi Zsuzsa: Csillagosok – keresztesek. Mítosz és messianizmus Babel <i>Lovashadseregében</i> (Кристина Комяти-Галоци)	173

INHALT

Studien

Ildikó Regéczi: Bemerkungen zu den Ähnlichkeiten zwischen A. P. Tschechows schriftstellerischen Bestrebungen und der frühen Existentialphilosophie	69
Andrea Papp: Der englische Roman in der Hälfte des 20. Jahrhunderts – <i>Tongo-Bungay</i>	77
József Pál: Die hermetische Tradition im 18. Jahrhundert	91
Lilla Zilahy: Gedanken auf Grund einer „alba“	101

Mitteilungen

„ <i>Wie soll ich Dich bezeichnen?</i> “ (Konferenz über Fragen der literarischen Onomastik, 27-28. November 1995)	107
György Tverdota: Hannibal, Hamilcar und Hasdrubal (Über die Freudsche Tiefenpsychologie der Namen)	107
Klára Pajorin: Über die Pseudonyme der Umgebung Karls des Großen	114
Imre Szabics: Die dichterische Namensgebung in der Troubadour-Lyrik: das „ <i>senhal</i> “	121
Katalin Dobilán: Vom Namen zum Wort. Die Poetik von Francesco Patrizi	130
Judit Karafiáth: Die Namensschöpfung als Welterschöpfung	136
András Kappanyos: Madame Sosostriis	142
Tamás Bényei: Der Familienstammbaum als Code: Namensgebung und Genealogie in <i>Hundert Jahre Einsamkeit</i>	148
Gergely Angyalosi: Die Problematik von Name und Unterschrift in den Werken von Jacques Derrida	155

Rezensionen

Über Mircea Eliade, apropos seiner in ungarischer Sprache erschienenen Bücher (Levente Nagy)	163
Peter Motzan – Stefan Sienerth (Hrsg.): <i>Worte als Gefahr und Gefährdung</i> (András Balogh)	171
Zsuzsa Hetényi: Csillagosok-keresztsek. Mítosz és messianizmus Babel <i>Lovashadseregében</i> (Krisztina Komjáti-Galóczy)	173

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa. Bt. végezte
Felelős vezető László András
A kötészeti munkálatokat a Sprint-R Reklámstúdió végezte
Megjelent 10,01 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015–1785

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

Regéczi Ildikó: Megjegyzések A. P. Csehov írói törekvései és a korai egzisztenciabölcselet hasonlóságairól	69
Papp Andrea: Az angol regény a XX. század első felében – Tono-Bungay	77
Pál József: A hermetikus hagyomány a XVIII. században	91
Zilahy Lilla: Gondolatok egy <i>alba</i> kapcsán	101

K ö z l e m é n y e k

„ <i>Minek nevezzetek?</i> ” (Konferencia az irodalmi onomasztika kérdéseiről, 1995. november 27–28.)	107
Tverdota György: Hannibal, Hamilcar és Hasdrubal (A nevek freudi mélylélektanáról)	107
Pajorin Klára: Nagy Károly környezetének álneveiről	114
Szabics Imre: A költői névadás a trubadúr-lírában: a <i>senhal</i>	121
Dobolán Katalin: A névtől a szóig. Francesco Patrizi poétikája	130
Karafiáth Judit: A névalkotás mint világalkotás	136
Kappanyos András: Madame Sosostris	142
Bényei Tamás: A család mint kód: névadás és genealógia a <i>Száz év magányban</i>	148
Angyalosi Gergely: A név és aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben	155

S z e m l e

Mircea Eliade-ről, magyarul megjelent könyvei ürügyén (Nagy Levente)	163
Peter Motzan – Stefan Sienerth (szerk.): Worte als Gefahr und Gefährdung (Balogh András)	171
Hetényi Zsuzsa: Csillagosok – keresztetek. Mítosz és messianizmus Babel <i>Lovashadseregében</i> (Komjáti-Gálóczy Krisztina)	173

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST
1996

XLII. ÉVF. 3-4. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS

A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szély Folyóirat 1992

Leh. sz.:

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, DOMOKOS PÉTER, MASÁT ANDRÁS, PÁL JÓZSEF,
SARBU ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

SZABICS IMRE

Szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

E szám munkatársai: Barta Péter egyetemi adjunktus (ELTE), Csúry Andrea főiskolai adjunktus (BDTF), Hermann Zoltán egyetemi adjunktus (ELTE), Horváth Géza kollégiumi tanár (Eötvös Collegium), Józsa György Zoltán főiskolai adjunktus (KKMF), Kovács Zsuzsa (tud. kutató, Róma), Kurdi Mária egyetemi docens (JPTE), Lukács István egyetemi adjunktus (ELTE), Madácsy Piroska főiskolai tanár (JGYTF), P. Müller Péter egyetemi adjunktus (JPTE), Voigt Vilmos egyetemi tanár (ELTE).

Szerkesztőség:

1145 Budapest, Amerikai út 96. ELTE Francia Tanszék

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Balassi Kiadó Kft. 11991102-02120733 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó Rt *Magiszter* (Budapest, V., Városház u. 1. sz.) és a Balassi Kiadó könyvesboltjában (Budapest, II., Margit u. 1.)

Előfizetési díj egy évre: 480 Ft

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

FRIEDRICH NIETZSCHE ESZMÉINEK HATÁSA IVAN CANKAR IRODALMI MUNKÁSSÁGÁRA

LUKÁCS ISTVÁN

Hazájában idegen, idegenben otthontalan

A múlt század kilencvenes éveinek második felében a szlovén irodalom fejlődésében nem túl látványos belső küzdelmek után olyan törésvonal keletkezett, amelynek mentén négy jelentős alkotó pályája indulhatott meg: Dragotin Kettée, Josip Murné, Ivan Cankaré és Oton Župančičé. Ők négyen a szlovén moderna (klasszikus modernség) legjelesebb alkotói – ők négyen a szlovén moderna. A romantika, a realizmus és a naturalizmus esztétikája ellen úgy indítottak harcot, hogy közben mindhárom stílusirányzat bizonyos elemeit maguk is szívesen felhasználták és esztétikai elképzeléseit részben vallották. A szlovén irodalomtörténetírás a századforduló új életérzéseit megszólaltató, a modern európai hagyományokra támaszkodó írókat el is kereszteli újromantikuskoknak. A szlovén moderna fejlődéstörténetének megrajzolásakor nem mellőzhető az a körülmény sem, hogy már indulásának korai szakaszában súlyos tragédiával kell szembesülnie. Dragotin Kette (1876–1899) és Josip Murn (1879–1901), a két nagyon korán elhunyt költő (mindketten a ljubljanoi egykori Cukorgyár épületében haltak meg) nem érthette meg versei kötetben történő megjelenését.¹ Kette verseit az az Anton Aškerc (1856–1912) adja ki² – Ivan Cankar nagyon indulatosan bírálta a válogatást, kiváltképpen azt vetette Aškerc szemére, hogy a versekhez is hozzányúlt, sok értékeset pedig kihagyott³ –, aki ekkor még egyeduralkodója volt a szlovén Parnasszusnak. Josip Murn versei Ivan Prijatelj (1875–1937) ismert irodalomtörténész értőbb gondozásában láttak napvilágot.⁴ A szlovén modernának ez a tragikus pillanata Cankar egész írói pályáját végigkíséri, de nyomai föllelhetők Župančič korai köteteiben is.⁵ Ezzel kapcsolatosan meg kell jegyeznünk, hogy ez a körülmény még inkább fokozta Cankar küldetés tudatát, elszántságát, hogy a szlovén irodalmat valóban modernné tegye, s végleg leszámoljon avitt és provinciális eszmékkal, művészi esztétikákkal.

¹ Cankarnak éppen Murn halála kapcsán Frančišek Levecnek 1901. VII. 7-én írott levelében olvashatunk ezzel kapcsolatosan egy szokatlan mondatot: „Mekkora bánat, hogy ilyen emberek halnak meg – éppen ilyenek, miközben milliónyian vannak olyanok, akik teljesen fölőselegesek a földön.” – Ivan Cankar: Zbrano delo (a továbbiakban: ZD) XXVI. Ljubljana, 1970, 205. l.

² Dragotin Kette: Poezije (Versek). Ljubljana, 1900.

³ Ivan Cankar: Dragotin Kette, valamint Literarno pismo (Irodalmi levél). ZD XXIV. Ljubljana, 1975, 65–89. l.

⁴ Aleksandrov: Pesmi in romance (Versek és románcok). Ljubljana, 1903.

⁵ 1904-ben megjelent Čez plan (A tisztáson át) című verseskötetében külön ciklust szentel Murn emlékének.

A hazai irodalmi küzdelmekben hosszú ideig szülőföldjétől távol, Bécsben élve vesz részt. Ennek a földrajzi és szellemi distanciának köszönhetően a korábban szinte ösztönösen érzékelt irodalmi elmaradottságot még erőteljesebben elemzi és bírálja. Első útja viszonylag rövidnek mondható: az érettségi vizsgát követően 1896 őszén iratkozik be a bécsi műszaki egyetemre, majd hamarosan átiratkozik szlavisztikára. Ne feledjük, a szlovén értelmiség Bécsben képezi magát – Ljubljánának csak 1919-től van egyeteme. 1897 tavaszán hazatér, de 1898-tól egészen 1909-ig, tehát több mint egy évtizeden át Bécsben él.

Megérkezésének pillanatától otthonosan mozog a császári városban. Gyermekes kíváncsisággal kíséri figyelemmel az aktuális kulturális eseményeket. Fran Govekarhoz, a szlovén naturalizmus elindítójához 1899. augusztus 24-én írott leveléről részletesen is kell szólnunk – ekkor már túl van a Nietzschével való ismeretségen; ítéleteit, magatartását, mint szóhasználatából kiderül, ez is erősíti –, mert ebben mond határozott bírálatot a hazai irodalomról, mutat rá saját írói elveinek, alkotói módszerének lényegére, reagál az őt ért támadásokra.⁶ A „ljubljanai állott levegőjű filiszteri literátusságot” emlegeti, majd így folytatja: „Fizikai undort érzek közönséges irodalmunk termékei – e szellemgyötrő »realista« locsogással szemben.” Govekart sem kímélve teszi föl a kérdést: „...az utóbbi tíz esztendőben ti mind szinte semmit sem olvastatok, szinte semmit az özönvíz előtti francia regényeken kívül?” Magabiztos sorait így folytatja: „Te jól tudod, hogy én milyen öntudatos vagyok – talán túlságosan is az, és éppen ezért nem érdekel sem dicséretetek, sem pedig bírálatotok. Engem az sem érdekel, hogy írásaimban csak álmodozó tartalmakat és különféle extravaganciát kerestek, és közben nem látjátok a szatírárt, amely általában a magja mindennek, sem az iróniát, s a legkevésbé a költészetet.” Ez, a Govekarhoz írott levélben a hazai irodalmi viszonyokkal kapcsolatos nézőpont az évek során alig változott, s megmaradt önnön zsenialitásának a tudata is.

Találkozások Nietzschével – a Cankar-levelek tükrében

Cankar és Nietzsche kapcsolatának irodalomtörténeti megítélése évszázadunkban sok meglepetést hozó színéváltozáson ment át. Ezzel a kérdéskörrel alább részletesen is foglalkozunk. Szólni erről a jelenségről itt azért szükséges, mert volt olyan irodalomtörténész, aki Cankarban antinietzscheánust látott.⁷ Alább főképpen Cankar-levelekkel kívánjuk alátámasztani azt a nézetünket, hogy írónk általában véve is szisztematikusan foglalkozott különféle filozófusok, így Nietzsche művének/műveinek tanulmányozásával.

Első bécsi útja a Nietzschével való ismeretség szempontjából is roppant fontos lehetett, mert hazatérését követően s rövidnek mondható otthon tartózkodása alatt leveleiben gyakorta beszámol filozófiai olvasmányairól. „Nyilvánvaló, hogy Cankar 1898 végére már mindenképpen tudhatott Nietzschéről, és meg is ismerhette néhány eszméjét” – állítja Pirjevec.⁸

Olvasmányélményeivel kapcsolatos beszámolóiban többnyire nem az elolvasott művek átfogó és részletes értékelésére törekedett, csupán sommás megállapításokat tett. Min-

⁶ Ivan Cankar: ZD XXVI. Ljubljana, 1970. 136–141. l.

⁷ Franc Zadavec: Agonija veljakov v Cankarjevi satirični prozi (Tekintélyes emberek agóniája Cankar szatirikus prózájában). Maribor, 1976.

⁸ Dušan Pirjevec: Ivan Cankar in evropska literatura (Ivan Cankar és az európai irodalom). Ljubljana, 1964. 142. l.

denképpen ide kívánczik az a meglátásunk is, hogy a filozófia tanulmányozásában önnön írói és emberi arculatának tudatos formálása inspirálta. Tanulmányai során nem lelt olyan gondolkodóra, akit feltétel nélkül el tudott volna fogadni, és akinek eszméire fölesküdtött volna – Cankar nagyon is szuverén személyiség volt. Amikor Cankar és Nietzsche filozófiájának kapcsolatát taglaljuk, fontos kiemelnünk, hogy a cankari életműben egyetlen olyan mű sincsen, amely közvetlen tükre volna a nietzschei eszmének, kizárólagosan arra épülne.

Az az írói kör, amelyből Cankar is indult, azaz a szlovén moderna négy jeles alkotója, éppen Cankar első bécsi útját követően ismerkedik meg Nietzsche filozófiájával. Dragotin Kette barátjához, Fran Stamcarhoz írott 1898. július 16-ai keltezésű levelében a következőt olvassuk: „Murnnál megkaptam Mickiewicz szonettjeit, Michelet »Die Frau«-ját, a »Moderne Probleme«-t, egyfajta párhuzamos művet Nietzsche (sic) és Chopin között, azaz elegendő szellemi táplálékot.”⁹ Egy másik barátja, Fran Šešek Kettének egy 1898 szeptember végi Novo mesto-i látogatása kapcsán a következőket írta: „Triesztbe történő távozása előtt hóna alatt Nietzsche »Also sprach Zarathustra«-jával zárandokolt Novo mesto-ba.”¹⁰ A szlovén moderna másik korán elhunyt alkotója, Josip Murn jegyzetfüzetébe írta be mindazoknak a szerzőknek a nevét, akiket elolvasott – Nietzsche neve is ott szerepelt.¹¹ A modern nyugati szerzők művei kézről kézre jártak a négyek körében. Leveleikben gyakorta sürgetik egymást, kéri az ígért könyveket.

Cankar első bécsi útja előtt még nem ismerhette Nietzsche filozófiáját. *Erotika* című 1899-ben megjelent verseskötetében, amelynek közel 700 megmaradt példányát Jeglič ljubljana püspök megvásárolta és elégette, még nem lelhetők föl Nietzsche filozófiájának nyomai, de az ugyanebben az esztendőben megjelent prózai kötetében, a *Vinjetákban* már szövegszerűen is kimutathatóak. Az *Erotikát* 1902-ben újra kiadta, ehhez részletes és szempontunkból tanulságos utószót fűzött, erről később lesz majd szó.

Első bécsi útjáról 1897 késő tavaszán tért haza. Otthon tartózkodása alatt sűrű levelezésben állott a barátokkal és szerelmével, Ana Lušinovával. A levelek tanúsága szerint alapos filozófiai tanulmányokat folytatott. Župančičhoz írott levelei feltétlenül figyelmet érdemelnek. Az egyik 1898. augusztus 21-i keltezésű levelében barátja verseit értékelve, azokat a modern érzékenység tükrébe állítva, önmagára is célozva állítja, „hogy mi mind vagy még nagyon alacsony szinten állunk – vagy pedig, Nietzschevel szólva (kiemelés tőlem) –, hogy talán e romlott hiperművelt érzékenységű emberek felett állunk.”¹² Cankarnak ezt a megállapítását D. Pirjevec közvetlen összefüggésbe hozza Nietzsche a *Der Fall Wagner* című polemikus művének a dekadenciára vonatkozó értékelésével.¹³ Egy későbbi levelében futó értékelést adva Emersonról és Spinozáról, akiket nagy gondal tanulmányozott, általános széksziszének ad hangot a magabiztos filozófusok és filozófiák vonatkozásában.¹⁴

Ana Lušinovához írott szerelmes leveleinek egyikében bocsánatot kér tőle, amiért megfeledkezett gratulálni névnapja alkalmából, de mint mondja: „A legkülönfélébb filo-

⁹ Dragotin Kette: Zbrana dela II (Válogatott művek). Ljubljana, 1949. 143. l.

¹⁰ I.m., 310. l.

¹¹ Josip Murn: Zbrana dela II (Válogatott művei). Ljubljana, 1954. 364. l.

¹² Ivan Cankar: ZD XXVIII. Lj., 1973. 6. l.

¹³ Dušan Pirjevec: Ivan Cankar... i.m. 142. l.

¹⁴ Ivan Cankar: ZD XXVIII. Lj., 1973. 12–13. l.

zóiákat tartom a fejemben az alfától az omegáig”¹⁵ Egy korábbi keltezésűben arról panaszkodik, hogy az élet végső kérdésére nem kapott választ a filozófusoktól, „ezért szinte természetes, hogy *a világ oly görcsösen ragaszkodik istenhez*; (kiemelés tőlem) – belőle tud magyarázni mindent és világos számára, hogy miért él.”¹⁶

Az 1897 tavaszától 1898 november elejéig tartó otthon tartózkodása alatt – itt természetesen némi önkénnyel el kell vonatkoztatnunk a témánk szempontjából közömbösnek minősíthető életrajzi eseményektől (pl. anyja halála) – Cankar igyekszik eleget tenni azoknak a kihívásoknak, amelyeket a bécsi élmény hozott magával; azaz alapos áttekintést óhajt szerezni a filozófia történetéről, mivel épp ennek hiányában nem lehet igazán modern író. A filozófusokkal való foglalkozás másik okaként az őt folytonosan foglalkoztató ontológiai és egzisztenciális kérdéseket jelölhetjük meg, amelyek tragikus egyéni sorsára, de a szlovénység sorskérdéseire is vonatkoztak. A kihívások sorában meg kell említenünk azt is, hogy kortársai, de saját maga modernségének egyfajta elméleti megalapozását is kereste. Erre annál is inkább szüksége volt, mivel Kette és Murn korai halála után már csak a kompromisszumokra igen hajlamos Župančič maradt igazi szövetségeseül, támaszul a konzervatívokkal szembeni szakadatlan küzdelemben. (Az öngyilkosság gyakori gondolata valójában írói magányosságából is fakadt.)

Szinte bizonyosra vehető, hogy már első bécsi útja alatt megismerkedett Nietzsche filozófiájának bizonyos elemeivel. Arra egyértelmű választ nem tudunk adni, hogy ez az ismeretség közvetlen vagy közvetett lehetett, azaz filozófusunk műveit olvasta, vagy pedig bécsi irodalmi lapokból tájékozódott. Ez utóbbit valószínűbbnek tartjuk, mivel az általa alaposabban tanulmányozott szerzőkről (Platon, Spinoza, Emerson) leveleiben részletesen is szól. Az általunk idézett levelekben pedig Nietzschéről szinte csak futólag tesz említést, s olyan általánosságokról szól, amelyek már akkor közismertek voltak, s a korabeli Nietzsche-értékelésben gyakorta fölbukkantak: pl. a dekadenciáról vallott nézetei és Isten létét megkérdőjelező gondolatai.

Második bécsi útja alatt, amely hosszabb-rövidebb megszakításokkal több mint egy évtizedes távollétet jelentett Ljubljánától, levelei és prózai művei tanúsága szerint alaposabban is megismerkedik Nietzsche filozófiájával. Az eddigiekhez híven kövessük nyomon levelei útján ennek az ismeretségnek a fontosabb állomásait.

A hosszú távollét első éveiben terjedelmes levelet írt öccsének, Karelnak, aki testvérei közül a legközelebb állott hozzá, s aki 1900 őszétől a ljubljanoi teológiára iratkozott be. Ezzel kapcsolatosan Cankar azt írta neki: „én inkább fölakasztanám magam”.¹⁷ Egy későbbi, 1900. III. 9-ei keltezésű nagyon hosszú levelében, minden bizonnyal Nietzschétől is ihletve, s újólga a vallást célozva meg, ezt olvassuk: „Támadnom nemcsak a vallásos, különösen pedig a klerikális gondolat egyes hordozóit volna szabad, hanem a vallás intézményét, kiváltképpen pedig magát a katolikus egyházat is [...] Itt nem kívánom Neked magyarázni nézeteimet és azt, hogy miképpen jutottam hozzájuk, de állítom Neked, hogy szilárdak, s a vallást és a katolikus hierarchiát az emberiség és minden egyén legnagyobb ellenségének tekintem.”¹⁸ A vallással és az egyház intézményével kapcsolatos radikális nézeteinek forrását – itt Nietzsche föltétlenül számításba jöhet – nem jelöli meg.

¹⁵ Ivan Cankar: ZD XXVII. Lj., 1971. 267. l.

¹⁶ I.m., 263. l.

¹⁷ Ivan Cankar: ZD XXVI. Lj., 1970. 66. l.

¹⁸ I.m., 70. l.

Ebben minden bizonnyal a Karel öccse iránt érzett testvéri szeretet tarthatta vissza, hiszen Nietzsche-t az egyházi körökben magával az antikrisztussal azonosították. Radikalizmusát persze személyes indítékok is táplálták, hiszen egy évvel korábban éppen az egyház égette el első művének megmaradt példányait – ez a körülmény még inkább Nietzsche filozófiájának megismerése felé irányíthatta. A hazai irodalmi viszonyok bírálata szinte minden levelének témája, így ebben is kitér erre, önmagát is átkozva, amiért nem hajlandó semmiféle „opportunizmusra”: „Talán úgy gondolod, hogy literátusaink, művészeink és politikusaink nem tudják pontosan egymásról, hogy szemfényvesztők és agyalágyultak? Nagyon is jól tudják. De ezt nem szabad kimondani: *pártban* kell lennie az embernek, *csordában*, akkor mindent elnéznek neki; ha a saját maga választotta útra lép, elveszett.”¹⁹ Cankarnál a *tolpa* (csorda)²⁰ szó, amely Nietzsche-nél gyakorta fordul elő (pl. csordaösz-tön), itt a *párt* szó szinonimájaként szerepel. Figyelmet érdemel továbbá az a körülmény is, hogy ugyanabban a levélben a radikális egyházellenesség a nietzschei terminológia igen közkedvelt szavával szerepel. Öccse, Cankar nagy meglepetésére, tanácsot kér tőle filozófiai tanulmányaihoz. Cankar alaposabb filozófiatörténeti mű elolvasását javasolja, s néhány ismertebb szerző jelentősebb művét, ezek közül is megemlítvén Spinozát, Kantot, Hegelt és Schopenhauert – Nietzsche-t természetesen nem. Ami pedig a teológusokat illeti, róluk ezt mondja: „A mai társadalom utolsó maradványaival eltűnnek majd a vallásos filozófia utolsó maradványai is.”²¹ Ugyanebben a levélben beszámol egy érdekes színházi látogatásáról is, amellyel kapcsolatos élményei igen vegyesek voltak. Ernst von Wolzogen 1901-ben Berlinben francia mintára kabarészínházat hoz létre Überbrettl néven. A szatirikus elnevezés Nietzsche Übermenschére célozva jött létre. A szatirikus „modern” dalokra épülő kabarészínház csak egy évig él.²² Pontosan nem tudjuk, hogy mi indította Cankart a darab megtekintésére, ám megjegyzi, hogy Hermann Bahr is ott bábáskodott az előadásoknál.

Két fontos levelünk maradt még, mindkettőt az 1900-as esztendőben írta Alojz Kraigherhez (1877–1959). A szlovén naturalizmus második generációjához tartozó szociális érzékenységű íróhoz baráti szálak fűzték. Cankar az Aškerc által kiadott Kette-kötetről éles bírálatot írt, amelyre aztán Govekar reflektált megvádolva Cankart, hogy semmit sem tett barátjáért.²³ Kraigherhez írott levelében ezzel kapcsolatosan a következőket írja: „De mindazok, akik engem Ljubljánában ismertek – Župančič, Murn etc. – nagyon jól tudják, mennyit tettem és mennyit nem saját barátaimért. Hisz mindnyájan úgy hallgattak rám, akár Zarathustrára, és ez senkinek sem volt kárára!”²⁴ A korábban idézett közös Nietzsche-élmény tükrében ez a kissé indulatos Cankar-mondat éppen Zarathustrára való hivatkozással plasztikusan tükrözi Cankar lelki állapotát: fokozódó magányát, társtalanságát s önnön zsenialitásának tudatát. Egy korábbi Župančičhoz írott levelében érintőlegesen szólt a dekadenciáról. E korábbi nézeteit most egyértelművé teszi Zofka Kvedrovához, a szlovén na-

¹⁹ I.m., 73. l.

²⁰ A szlovénban alapvetően három jelentése van: 1. pej. emberek szervezett csoportja, akik törvénytelen, tiltott tevékenységet folytatnak 2. pej. mihaszna emberek csoportja 3. arch. embercsoport (pl. gyereksereg) valamint nyáj, farkas értelemben (pl. birkanyáj, farkasfarka. Forrás: Slovar slovenskega knjižnega jezika V (A szlovén irodalmi nyelv szótára V). Ljubljana, 1991. 117. l.

²¹ Ivan Cankar: ZD. XXVI. Lj., 1970. 92. l.

²² I.m., 344. l.

²³ Ivan Cankar: ZD XXVIII. Lj., 1973. 303. l.

²⁴ I.m., 67–68. l.

turalizmus feminista íródjéhez, Cankar feltétlen hívéhez írott levelében. Bevallja, hogy a dekadenciának ő maga is híve volt egykor, de belefáradt, mert „nem egyéb városi pornál, városi idegességnél; minden apró, alig érzékelhető érzést a végtelenségig eltúloznak; a költő nem tesz egyebet, mint önmagában vájkál.”²⁵ Igazi érdeme mégis az, hogy különösen a sablonossá vált szlovén és horvát nyelv fejlődésében hozott mélyreható változásokat. Mindezek alapján kétféle irodalmat tart lehetségesnek és értelmesnek: a Gogol- és Tolsztoj-féle irányzatos irodalmat, „amely a szépség hatalmas eszközeivel szociális, politikai és filozófiai eszméket akar érvényre juttatni”,²⁶ vagy pedig a régi görögök, Shakespeare és Goethe által képviselt művészetet, „amelynek csupán esztétikai és etikai céljai vannak.”²⁷ A dekadencia bírálatával kapcsolatos nézeteinek alakulásában – mint azt már D. Pirjavec monográfiájára hivatkozva állítottuk – kétségtelenül hatott Nietzsche. A Kvedrovához írott levél azt igazolja, hogy a kérdéssel mélyrehatóan foglalkozott ebben az időben, s világosan fölvázolta önmaga számára is azt a két lehetséges irodalmi modellt, művészi alapállást, amelyet elfogadhatónak tart. Itt előlegezzük meg csupán a következő megállapítást a konkrét művekre való hivatkozás nélkül: műveiben mindkét, általa értelmesnek és lehetségesnek mondott irodalomtípust szinte következetesen művelte élete során.

Az 1900-as év Cankarnak a filozófia történetével, a számára fontosabb filozófusok művei megismerésének záró szakasza. A levelek tanúsága szerint ekkorra nagyjában-egészében biztosnak mondható kép alakul ki benne a filozófia történetéről. A filozófia iránti látványos érdeklődése alkotói korszakának arra a szakaszára esik, amikor a Bécs nyújtotta fokozott szellemi kihívás nyomása alatt definiálnia kell a hazai irodalommal szembeni álláspontját, és ezzel párhuzamosan választania kell az ún. irányzatos vagy csupán esztétikai és etikai célokat szem előtt tartó irodalmi modell között. Az ún. szisztematikus filozófusok és filozófiák tanulmányozása során rá kellett döbbsennie, hogy kételyeire ott választ nem kaphat, annál is inkább, mivel emberi és írói dilemmái folyamatosan megoldhatatlannak látszottak.

Nietzsche a filozófusnak addig ismeretlen, új típusát képviselte, aki eszméit nem hagyományos rendszerbe foglalta, aki sajátos, aforisztikus filozófiai rendszerének tengelyébe önmagát állította. Az ÉN fokozott jelenléte egy olyan tudományágban, amely köztudottan mindenek felett állónak hiszi magát, valóban szokatlan jelenség. S éppen e szokatlan mivolta miatt válhatott a századfordulón oly népszerűvé a művészek körében. Összegezve: Cankar 1896 és 1900 között nagyon tudatos filozófiai tanulmányokat folytat. Ebben az időszakban leveleiben folyamatosan vannak olyan elemek, gondolatok, amelyek Nietzsche filozófiájának nem pontosan meghatározható ismeretére utalnak. Egyértelműen igazolni nem tudjuk egyetlen Nietzsche-mű alaposabb ismeretét sem, annyi azonban kétségtelen, hogy Nietzsche-nak a korban közismert gondolatai Cankarnál is fölbukkannak. Mely Nietzsche-művek közvetlen vagy közvetett ismeretét tételezhetjük föl? A dekadenciáról alkotott elképzelése alapján valószínűsíthető *A Wagner-eset* ismerete, a radikális egyházellenessége, mely nézetének forrását nem kívánta öccse előtt föltárni, a *Bálványok alkonyából* és *Az Antikrisztusból* táplálkozhatott, Isten létét megkérdőjelező gondolatának, valamint fokozott én-kultuszának forrása pedig mindenképpen az *Imígyen szóla Zarathustra*

²⁵ I.m., 136. l.

²⁶ I.m., 136. l.

²⁷ I.m., 136. l.

volt. Hogy a Zarathustrát ő ismerhette, ez majdnem bizonyos. A kor egyik legolvasottabb műve volt. Ráadásul dokumentáltan tudjuk, hogy Župančič, Murn és Kette is olvasták.

A Cankar-művek korabeli kritikai fogadtatása – különös tekintettel a Nietzschevel való összefüggésre

A korabeli szlovén irodalomkritika hamar fölfigyelt Cankarnak a kilencvenes évek vége és az 1900-as évek első felében írott műveire gyakorolt, jól kitapintható Nietzsche-hatásra. A kérdés irodalomtörténeti földolgozására elsőként Štefan Barbarič irodalomtörténész tett kísérletet.²⁸ Rendkívül tanulságos, hogy az ebben az időben írott Cankar-művekben éppen a konzervatív és a katolikus kritika vélte fölfedezni azt az eszmét, amely a polgári rend és nyugalom szentnek és sérthetetlennek vélt értékei ellen indított hadjáratot. A Cankar-műveknek szinte egyetlen olyan kritikusa sem volt, aki ne hozta volna összefüggésbe az általa értékelt művet Nietzsche eszmevilágával. Kétségtelen, hogy Nietzsche eszmevilága a szlovén irodalomba a századforduló tájékán éppen Cankar művei által került, ám jelentőségét általában véve éppen a Cankar előtti nem modern irodalmi irányzatok képviselői is fölismerték. Így Josip Stritar (1836–1923), a romantika és a realizmus között helyet foglaló tekintélyes író, aki a kilencvenes évek közepén *Nova pota* (Új utak)²⁹ című írásában a kort értékelve ezt írja: „Ami a nemzeteknek évszázadokon át szép, nemes és szent volt, ez most gyermekes, nevetséges, hazug. És fordítva: ami korábban torz, undorító, büdös volt, ez most helyes, igaz, szép: »fin de siècle«”³⁰ E gondolataihoz éppen Nietzsche egyik kulcsfontosságú kifejezését mellékeli: *Umwertung aller Werte* – minden érték átértékelése. Az új eszme legnagyobb szószólója Nietzsche, mondja Stritar, akinek *Zarathustrá*-ját hogyha elolvassa, az ember úgy érzi, mintha lidérces álomból kelt volna föl.

A korabeli szlovén irodalom másik nagy öregje, a Cankar által annyit bírált Anton Aškerc Nietzsche halála alkalmából írott nekrológiájában elfogulatlanak tűnő értékelést ad a filozófusról. Írásában oly jelentős gondolkodónak tartja filozófusunkat, hogy alkalomadtán még írni szeretne róla.³¹ Stritar és Aškerc reagálásából is kitűnik, hogy Nietzsche-t a szlovén irodalom is számon tartotta – ellentmondásos megítélése ellenére olyan gondolkodónak tekintette, aki kulcsszerepet játszott a modern irodalom arculatának kialakulásában. Ilymódon a Cankar-művekben fölbukkanó nietzschei eszmék már ismerősek voltak. A konzervatív kritika oly heves reagálása a Cankar-művek kapcsán éppenséggel ebből az előismeretből is táplálkozott.

Nietzsche halála alkalmából készült egy másik nekrológ is. Ezt Evgen Lampe írta.³² Lampe nekrológja egyfajta elméleti előkészület volt a későbbi Cankar-kritikákhoz. Lampe a *Dom in svet* című katolikus lapnak volt hosszú ideig szerkesztője – Nietzsche-értékelése is természetesen katolikus alapállását tükrözi. A veszélyes és járványszerűen terjedő „mesésen zavaros bölceleti eszméket, melyek minden főnnállót tagadtak”, az európai „értelmiség” (Lampe idézőjelbe teszi az értelmiséget) „csodás élvezettel falta”. Lampe az új dekadens irodalomban Nietzsche nézeteinek nyomát véli fölfedezni.

²⁸ Štefan Barbarič: Od Nietzschejevega do Cankarjevega Dioniza (Nietzsche Dionüszoszától Cankar Dionizéig). – In: Slavistična revija 1969/2. 17–32. l.

²⁹ Ljubljanski zvon 1894. 329–333. l. és 395–399. l.

³⁰ I.m. 330. l.

³¹ Anton Aškerc: † Friderik Viljem Nietzsche. – In: Ljubljanski zvon. 1900. 586–587. l.

³² Modroslovec dekadentizma (A dekadencia bölcse). – In: Dom in svet 1900. 601–606. l.

Nietzschének 1900-ban bekövetkezett halála, s az ebből az alkalomból megjelent nekrológok a filozófust még inkább az európai gondolkodás központjába állították. A szlovén irodalomban a modernnek és a nem modernnek között éppen az ő eszmeisége jelentette a választóvizet. A konzervatív kritika a Cankar-műveket úgy szerette volna degradálni, hogy megpróbálta összefüggésbe hozni Nietzschével. Ilymódon éppen a közvélemény számára jól előkészített negatív Nietzsche-kép vált később a Cankar-befogadás eszközévé. Lampe későbbi kritikáinak célpontjává valóban azok a művek válnak, amelyekről egyértelműen elmondható, hogy Nietzsche filozófiájának eszméi valamifajta támaszt jelentettek megírásukkor. Cankar első olyan műve, amelyet a hozzá közel álló íróársak, így Župančič, de a túlsó oldalon állók is nietzschei ihletésűnek tartottak a *Knjiga za lahkomiselne ljudi* (Könyv könnyelmű emberek számára) volt. Lampe a műről írott kritikájában általános képet fest a Cankar-típusú írókról, akik „félíg szomorú, félíg mindent lenéző mosolylyal tekintenek a társadalomra, mindent kritizálnak és bagatellizálnak, kigúnyolják a múltat, elvetik a jelent és tompán bámulnak valamilyen homályos jövőbe.”³³ A bírált műben Lampe mindazt fölfedezi, amit általában a Cankar-féle művészekről egyéb alkalommal is elmondott, hogy tudniillik az író olyan „üres aforisztikus mondatokba” burkolja mondanóját, „amilyeneken a újkori Zarathustrák jövendőnek”. Cankar művében, s ez Lampe számára egyértelmű, valami nietzschei is rejtőzik. Ugyanennek a Cankar-műnek egy másik kritikusa egyenest azzal vádolja az író, hogy a karcolataiban szétszórt eszmékről valójában maga sem érzi, hogy a Nietzschééi.³⁴ Župančič a mű kapcsán – hogy egészen pontosak legyünk, novellákról, karcolatokról van szó – kor és epikus formák összefüggését vizsgálva arra a megállapításra jut, hogy a világ már nem ábrázolható hosszabb epikus formákkal a maga teljességében. Az irodalom meglelte a kor szellemének megfelelő irodalmi formát, a karcolatot, amelynek legnagyobb mestere Cankar.³⁵ A magát „dionüszoszi álmódózból ellenállóvá kinövő” Cankar jól tudja, hogy az „örök filiszter” elleni harc kudarcra van ítélve. „A nemzetek vezérei fagyosak, szűklátókörűek. A tömeg pedig csorda, amely vakon követi a szebb frázisokat.” Az igazán nagy szellemek mindezek fölött állnak – megvetéssel tekintenek az élet forgatagára. Župančič valójában ugyanazt ismétli, amit Lampe már leírt – látszólag kevesebb ironiával, cinizmussal, ideológiai előítéletek nélkül. De az ő bírálata mögött is ott lapul az ilyen eszmékkel szembeni idegenség, bár megpróbál az objektív ítélkező álarcába bújni. A könyvről írott értékelésben már benne vannak a kettejük között folyó vég nélküli vitáknak a csírái, melyek a pesszimizmus és az optimizmus látszólag jelentéktelennek tűnő nyomvonalán bontakoznak ki.³⁶

Az 1901-ben megjelent *Tujci* (Idegenek) c. terjedelmesebb elbeszélésről Fran Govekar azt írja, hogy Cankar hősei általában „emberfeletti emberek”, akiknek tragikus sorsa

³³ Dr. E. Lampe: *Knjiga za lahkomiselne ljudi* (Könyv könnyelmű emberek számára). – In: *Dom in svet* 1902. január, 51. l.

³⁴ J. Kostonjevec: *Ivan Cankar: Knjiga za lahkomiselne ljudi*. V Ljubljani 1901 (Könyv könnyelmű emberek számára). – In: *Ljubljanski zvon* 1902. 208–209. l.

³⁵ -t -čič [Oton Župančič]: *Moderna črtica pri nas* (A modern karcolat irodalmunkban). – In: *Slovan* 1902-03. 24–25. l.

³⁶ A Cankar–Župančič-vitáról, élet- és irodalomszemléletük meg-megújuló összeütközéseiről Dušan Pirjavec írt tanulmányt. D. P.: *Oton Župančič in Ivan Cankar. Prispevek k zgodovini slovenske moderne* (Oton Župančič és Ivan Cankar. Adalékok a szlovén modernizmus történetéhez). – In: *Slavistična revija* 1959-60/1–4. 1–94. l.

abban áll, hogy a filiszterek áldozatai. „A főhős, Slivar is ilyen „Übermensch”, legalább is saját képzeletében.”³⁷

Az *Erotika* c. Cankar-verseskötet sorsáról már szóltunk. Cankar 1902-ben újra kiadta, a korábbi, a tűzre vetettet némileg megváltoztatta, de ami a legfontosabb, terjedelmesebb epilógust is fűzött hozzá. A kötetnek irodalomtörténetileg – nem pusztán elemzésünk szempontjából – éppen ez az epilógus a legérdekesebb, legértékesebb része, mivel a világról és a művészetről-művészeiről vallott pillanatnyi nézeteinek egyfajta foglalata, s ebben a jelek szerint fontos szerepe volt éppen Nietzsche-nak. Verseit maga Cankar is félig hervadt virágoknak tartja. Az *Erotikát* E. Lampe, természetesen, élesen bírálja.³⁸ Éppen az epilógus az, amely indulatát kiváltotta. Cankarról azt mondja, hogy „ő a filiszter emberiséget szuverén Zarathustraként okítja.” A versek érdemi értékelése nélkül, az epilógus bizonyos gondolatait kifigurázva zárja általánosítását: „Szlovéniában pedig roppant intelligens emberek vannak, akiket annak a világhíres filozófiának a sugarai értek el, melyek a megboldogult Nietzsche-t, minden modernizmus patrónusát, teljesen logikus módon az őrültekek házába juttatták.”³⁹

Az 1902-ben megjelent *Kralj na Betajnovi* (Betajnova királya) c. Cankar-dráma elsősorban annak főhőse, Kantor alakja révén került összefüggésbe a nietzscheánizmussal. A darab értékelése során erre az alapvető álláspontra jutnak többen is.⁴⁰ A Cankar-művek kapcsán többször is emlegetett E. Lampe a modern társadalom egészét ostorozó drámáról azt nyilatkozta, hogy a belőle sugárzó kritika nyomán csak a nihilizmus marad.⁴¹

A fent említett, a szlovén kritika által bírált és Nietzsche-vel valamint annak filozófiájával kapcsolatba hozott Cankar-művek alább következő vizsgálódásunkban is helyet kapnak. Elsősorban a konzervatív kritika volt az – mint azt már hangsúlyoztuk –, mely helyesen látta meg Cankarnak a jelzett korban írott művei és Nietzsche filozófiája közötti összefüggéseket. Igyekezete, hogy ennek a kapcsolatnak minden részletére fényt derítsen, abból a nagyon átlátszó téziszből táplálkozott, melyet éppen e kritika készített elő Nietzsche filozófiájának korábbi, elsősorban negatív bemutatásával. Sok érdekeset e kapcsolatról mondani nem tudott – nagyjában-egészében csupán az összefüggés konstatálására szánta el magát, illetőleg kísérletet tett arra, hogy a Cankar-műveket egy kompromittálnak vélt eszmerendszerrel hozza kizárólagos kapcsolatba. A művek egyéb vonatkozásai – mondhatnánk akár azt is, hogy szándékosan – az értékelésekbe általában nem kerültek bele.

³⁷ Fr. Govekar: Anton Knezova knjižica. Zbirka zabavnih in poučnih spisov. VIII. zvezek. Uredil: Fr. Levec. (Anton Knez könyve. Szórakoztató és tanulságos írások gyűjteménye. VIII. kötet. Szerkesztette: Fr. Levec). – In: Ljubljanski zvon. 1902. 569. l.

³⁸ I. Cankar: *Erotika*. Nova izdaja. V Ljubljani 1902 (Cankar: *Erotika*. Újabb kiadás. Ljubljana 1902.). – In: Dom in svet 1902. aug., 499–500. l.

³⁹ I.m., 500. l.

⁴⁰ (név nélkül) [Fr. Govekar]: *Kralj na Betajnovi*. (Betajnova királya) – In: Slovenski narod 1902/147, jún. 30, valamint Dr. Fr. Zbašnik: *Kralj na Betajnovi*, drama v treh dejanjih (Betajnova királya, dráma három felvonásban). – In: Ljubljanski zvon. 1902. 496–498. l.

⁴¹ Dr. E.L.: *Kralj na Betajnovi*. Drama v treh dejanjih. Spisal Ivan Cankar. Ljubljana 1902. (Betajnova királya. Dráma három felvonásban. Írta Ivan Cankar. Ljubljana 1902.). – In: Dom in svet. 1902. 440–442. l.

Két út találkozásánál

Nietzsche filozófiája a XIX. század kilencvenes éveinek első felében a francia irodalomban is mélyreható változásokat indított el. A szimbolista spiritualizmustól és miszticizmustól éppen Nietzsche eszméire támaszkodva igyekezett ez az irodalom újólag a valóság és az élet felé fordulni. Ezzel párhuzamosan a német irodalomban ugyanennek az eszmének köszönhetően a német naturalizmus egyre inkább a szimbolizmus és a dekadencia irányába fejlődik.⁴² Ez a kettősség – nagyon is természetes módon, hisz ez a két irodalom jelentett orientációs pontot írónk számára – Cankar műveiben is világosan kimutatható. Ne feledjük, Bécsben nemcsak német szerzőket olvasott, hanem franciákat is! Alkotói korszakának első szakaszában, de már az első bécsi út idején, amikor a hazai naturalista irodalmi tradícióval vitázik, prózájában éppen a szimbolikus és dekadens jegyek erősödnek fel. Később pedig – erről már szóltunk – valószínűsíthetően Nietzsche dekadencia-elméletére is támaszkodva az irodalomnak éppenséggel az élet, a valóság felé való fordulását hangsúlyozza. Egyáltalában nem kell csodálkoznunk, hogy e két ellentétes megközelítési mód között viszonylag rövid idő telt el. Cankar magatartását a szlovén irodalmi fejlődés sajátos, biztos mondhatjuk kelet-közép-európai fejlődési modellje determinálja, amelyben egymásnak ellentmondó tendenciák is megférnek, továbbá az az általa oly sokszor megfogalmazott írói becsvágy is hajtja, hogy a nyugati irodalmi mozgalmakra figyelve szlovén íróként legyen modern. Ez utóbbi miatt kellett egyszerre két irodalmat is szem előtt tartania: a franciát meg a németet, de szembesülnie kellett a szlovén irodalom általános fejlődésével is – egymásnak ellentmondó irányzatok szinkron jelenlétével.

Nietzsche eszméi a múlt század kilencvenes éveinek közepétől a német irodalmi közgondolkodásnak elválaszthatatlan részévé váltak. Az írók jelentősebb részét a nietzschei filozófia immoralizmusa, Dionüszosz-kultusza, a hatalom akarása, individualizmusa, az emberfeletti emberbe vetett hite, a kereszténység kíméletlen kritikája és a filiszterek, a filiszteri magatartás kifigurázása ragadta meg. Másik csoportjuk a kultúra megreformálását célzó nézeteinek adott nagyobb hangsúlyt. Cankar esetében nem állíthatjuk, hogy egyik vagy másik csoporthoz tartozott volna: írói fejlődésében ennek a filozófiának minden egyes eleme kimutatható. Cankar Nietzsche filozófiájának mindazon elemeit ismerte – valószínűleg művek tanulmányozása útján is –, amelyek a kortárs osztrák-német szerzőket is foglalkoztatták. Ezek az eszmék természetesen átszivárogtak a művekbe, azaz irodalmiasultak.

Változatok Cankar és Nietzsche kapcsolatának irodalomtörténeti megítélésére

A szlovén irodalomtörténetírás mindig is kénytelen volt folyamatosan szembenézni a Cankar–Nietzsche-problémával. Annál is inkább, mivel a kérdés átfogó tisztázására igazából sohasem vállalkozott – érintettük ennek történelmi okait is. A szlovén irodalomtörténetírásban a cankari életmű korszakolásának kérdésében viszonylagos egység mutatkozik.⁴³ Alkotói korszakának első szakasza az első és egyben utolsó verseskötet, illetve

⁴² Dušan Pirjevec: Ivan Cankar... i. m. 28. l. és 35. l.

⁴³ A közismert és közkézen forgó irodalomtörténeteket itt nem említeném, csupán az egyik legismertebb Cankar-kutató, France Bernik művét hoznám fel példaként. F. B.: Tipologija Cankarjeve proze (Cankar prózájának tipológiája). Ljubljana, 1983.

fiatalkori karcolatait jelenti (1892–1899). A második korszak a polgári társadalom és rend elleni kíméletlen küzdelemben telik – ez egyébként a terjedelmesebb prózai művek és a regények (a dolgozat írójának meggyőződése, hogy Cankar nem írt igazi regényt) írásának korszaka (1899–1909). Az utolsó korszak a teljes befelé fordulás – ezt is a rövid karcolatok írása jellemzi (1909–1918). A Cankar-életmű korszakolása és a Nietzsche-recepció irodalomtörténeti megítélése között bizonyos korrelációt vélünk fölfedezni, de nem titkoljuk azt sem, hogy ebben van némi mesterkéeltség. A konzervatív kritika, mint azt világosan láttuk, Cankar prózájában szinte egyebet nem is látott, mint Nietzsche eszméinek irodalmi reinkarnációját. A Cankar-művek értékelésében elsődlegesen a modern törekvések lejárata vézélte. Persze ehhez rögtön hozzá kell tennünk azt, hogy e kritika által értékelt művek valóban azok az alkotások, amelyekben Nietzsche eszméi igen látványosan tetten érhetők. Itt az első alkotói korszak végéről és a második alkotói korszak első fél évtizedéről van szó. A későbbi Cankar-értékeléseknek is szembe kellett nézniük ezzel a korszakkal, s többnyire arra a megállapításra jutottak, hogy a kétségtelen Nietzsche-hatás ellenére Cankarnál ezek az eszmék meglehetősen szelektív módon jelentkeznek.

Cankar válogatott műveinek első kiadója, Izidor Cankar az egyes kötetekhez írott előszókban próbálja nyomon követni a művekben föllelhető Nietzsche-eszmék útját. Ő volt az első irodalomtörténész, aki ennek a kérdésnek nagy teret szentelt. Az első kötet bevezetőjében az *Erotika* második kiadásához írott Cankar-utószóhoz fűz személyes visszaemlékezést is tartalmazó kommentárt. „Az *Erotika* második kiadásához írott epilógusban már fölismerhetően megcsillannak a fény sugarak az emberfeletti ember megálmodójának filozófiájából. Ekkoriban »Zarathustra« annyira lenyűgözte, hogy Ljubljánába írott szerelmes levelei, későbbi elmondása szerint, olyanok voltak, mintha maga Nietzsche írta volna őket, (kiemelés tőlem – L.I.) amit akkor egyáltalán nem szégyellt. Az *Erotikához* írott epilógusban jelenik meg először a szlovén irodalomban a »dionüszoszi természet« fogalma, az erős, az autonóm, az örömteli individuum, aki az élet forrása, amilyenek Kettét és Murnot tekintette; ez Nietzsche terminusa. Ekkor Cankart a szépség kultusza kápráztatja el, s ezzel ahhoz a nagyszámú, akkor modern szektához tartozott, melynek nagy szellemi atyja az ifjú Nietzsche volt, és ünnepli életideálját a bohém művészt, ami Nietzsche-nak a művészetrel kapcsolatos értékeléséből következett. Nietzsche »immoralizmusa« volt a forrása »az erkölcstről mint az embert születése pillanatától követő ellenségről« alkotott elképzelésének, Nietzsche-nak a »minden érték átértékelése« alapján lett Cankarnál a bűn szépség és a szépség bűn, s így aki ártatlan és a szépre vágyó lélekkel vétkezik, Istennek tetsző dolgot tesz, és minden bűnével egy lépéssel közelebb kerül a tökéletességhez, az örök szépséghez, mely örök bűn.”⁴⁴ A *Knjiga za lahkomišelnje ljudi* (Könyv könnyelmű emberek számára) című többször is idézett Cankar-műről Izidor Cankar elismeri, hogy Nietzsche hatalmas árnya vetül rá, ám véleménye szerint „a nietzscheánizmus és az anarchista individualizmus igazán sohasem álltak közel a költő természetéhez.”⁴⁵ A *Kralj na Betajnovi*-t (Betajnova királya) egy újabb kötetben a Nietzsche-vel történő végleges leszámolás drámájaként értékeli.⁴⁶

⁴⁴ Ivan Cankar: Zbrani spisi I (Válogatott írások I). Ljubljana, 1925. XV–XVI. l.

⁴⁵ Ivan Cankar: Zbrani spisi IV (Válogatott írások IV). Ljubljana, 1926. XIV. l.

⁴⁶ „Betajnova királya az utolsó nietzschei figura írásaiban, s itt is pusztán egy figura, nietzschei lélek nélkül” Ivan Cankar: Zbrani spisi V (Válogatott írásai V). Ljubljana, 1927. IX. l.

A húszas évek második felében kiadott kötetekhez írott előszók már az „ordas eszmék” árnyékában készültek. Nagyon hasonló volt Cankar és Nietzsche kapcsolatának irodalomtörténeti megítélése az ötvenes években is. Cankar ideológiai kisajátításának egyfajta betetőzése volt ez a korszak. Lojz Kraigher szokatlan módon összehordott és rengenget ideológiai frázissal teletűzdelt kétkötetes Cankar-monográfiájában az író éthoszáat elemmezve érinti annak nietzscheánizmusát. Alapvetően Izidor Cankar korábbi elutasító kijelentéseit ismétli meg.⁴⁷ D. Stegu marxista dolgozata Kraighernél is továbbmegy. Állítása szerint Cankar nem Nietzsche, hanem Emerson tanait vallotta. Míg az előbbi filozófus elvetett minden erkölcsi normát, addig az utóbbi nem.⁴⁸ Nem kívánunk a dolgozat részletesebb ismertetésébe bocsájtkozni – elsősorban annak nyilvánvaló ideológiai premisszái miatt. A monográfia és a dolgozat hű tükre a kornak.

A Cankar–Nietzsche kapcsolat megítélésében a tényleges fordulatot Dušan Pirjevec többször is idézett könyve hozta.⁴⁹ Pirjevec a pozitivistá irodalomtörténet-írás teljes arzenálját vonultatta fel műve megírásánál. Egyfelől egyértelművé tette, hogy Nietzsche eszméi az európai irodalmakban látványos és termékeny elmozdulásokat indítottak el, másfelől pedig kiderítette, hogy Cankar bősséggel merített az európai és a nietzschei eszmékből. Pirjevec nem az igenlés és az elutasítás fölösleges áldilemmáját kísérelte meg föloldani, hanem az eszme alakváltozásának és adaptálásának határait jelölte ki. A harmadik igen fontos elem, amely mindenképpen újat jelentett a korábbiakhoz képest, az, hogy meglátása szerint Cankar ritmikus prózájának fejlődésére Nietzsche prózája döntő befolyással bírt. A hatvanas évek második felében ezeknek az összefüggéseknek a vizsgálatára – minden bizonnyal Pirjevec nyomán – többen is vállakoztak. Janko Kos és Franc Zadavec irodalomtörténészek szinte azonos következtetésre jutottak: Cankar alkotói korszakának első felében, az első bécsi évek alatt egyértelműen kimutatható Nietzsche hatása, ám az író később látványosan szembekerült Nietzschével, azaz korábbi énjével.⁵⁰

Cankar és Nietzsche kapcsolatának megítélésében újabb irodalomtörténeti fejezetet senki sem nyitott. E kapcsolat megítélése – Pirjevec kivételével – többnyire az igenlés és az elutasítás ténye körül forgott. A külső, egészen pontosan nem esztétikai elemek, mint a történelmi helyzet és a pillanatnyi politikai megítélés, ebben a dilemmában mindig is döntő befolyással bírtak. A dolgozat írója úgy véli, hogy e kapcsolat mélyebb összefüggéseit elemző politikamentes vizsgálódásnak most van itt az ideje. Újabb irodalomtörténeti etap adhat megnyugtatóbb választ mindazokra a kérdésekre, amelyeket dolgozatunkban csupán érinteni tudunk.

⁴⁷ Lojz Kraigher: Ivan Cankar. Študije o njegovem delu in življenju, spomini nanj I–II (Tanulmányok munkásságáról és életéről, emlékezések I–II). Ljubljana, 1954.

⁴⁸ D. Stegu [Dragotin Gustinčič]: Cankarjev svetovni nazor (Cankar világnézete). – In: Nova obzorja. 1956. 607–623. l. és 678–697. l.

⁴⁹ Dušan Pirjevec: Ivan Cankar... i.m.

⁵⁰ Janko Kos: Proza Ivana Cankarja (Ivan Cankar prózája). – In: Jezik in slovnstvo 1968/1, 16–23. l., valamint Franc Zadavec: Zgodovina slovenskega slovnstva V (A szlovén irodalom története V). Maribor, 1970.

Eszmék és önreflexió

Nietzsche eszméinek szlovéniai ismeretéről már szoltunk. A Nietzschét és filozófiáját ért bírálatok és támadások – paradox módon – nagyban hozzájárultak annak népszerűsítéséhez. Cankar esetében voltak azonban olyan belső, a nietzschei eszmék befogadása szempontjából egyáltalában nem közömbös alkotáslélektani körülmények, amelyeket feltétlenül meg kell említeni. Cankar alkotói módszeréről van szó. Egy alkalommal így vallott rokonának, Izidor Cankarnak: „Mondatról mondatra haladva mérlegelek ritmusban és szóban.”⁵¹ Mindezt kiegészítette azzal a kijelentéssel is, hogy rendkívül gyorsan ír, s írásait legtöbbször az indulat, a düh motiválja. Ilyen érzelmi alapállásból Cankar minden bizonnyal képes volt radikálisan befogadni az általa pillanatnyilag helyesnek vélt gondolatokat. A világ jelenségeit nem mérlegelte, hanem vagy globálisan fogadta el vagy utasította el azokat. Prózájának ritmikusága és a világgal szembeni erősen érzelmi színezetű alapállása nagyon rokon a Nietzschéével. Cankar főnti vallomása fényében bizton állíthatjuk, hogy ez is közrejátszhatott a Nietzsche-művek könnyebb befogadásában, illetőleg műveinek ritmikus prózája termékenyen hatott Cankarra. Több olyan Cankar-mű is van, amelyekben az író alkotói módszeréről vall, nietzschei ihletésű eszmék tükrében vizsgálja művész és világ viszonyát, de korábban saját biztosnak mondott nézeteivel szemben is megfogalmazza kételyeit.

Cankar nem írt hosszabb regényt, mint a nagy európai kortársak: Gorkij, Proust, Joyce és Nexö. Írásainak, még a terjedelmesebbeknek is, alapja a hangulat, az érzés, az impresszió.⁵² A cankari próza újszerűsége abban állt, hogy történeteinek középpontjába a leggyakrabban egy apró eseményt helyezett. Nála nem találkozunk totalitásra törő ábrázolással, bizonyos motívumokat részesített előnyben, miközben a fabulatív oldal igen szegényes. Elsődleges célja az irodalomban uralkodó konvenciókkal történő szakítás volt. Mindezek persze csak szükségszerű velejárói, külsődleges ismertető jegyei és jellegzetes formája az új irodalomnak. Amit e formai jegyek takartak, arról meglepő módon sem a korabeli kritika, de a későbbi irodalomtörténeti dolgozatok is csupán elvétve tettek említést, arról ti., hogy Cankar teljes életműve szinte kizárólag saját nehéz múltjának a földolgozása. Cankar esztétikai fölfogásában a művész rendkívüli és kiválasztott ember, sorsa, pályája maga a megtestesült művészet.⁵³ Ebből következően az irodalom maga az író. Nietzschével szólva: a filozófia maga a filozófus. Ezt a vállalást és hitvallást mindkettőjük pályáján számottevő belső és külső kételyek kísérték szinte végig. Gondoljunk például arra, hogy Nietzsche eszmei rendszerében hemzsegetnek az egymásnak szögesen ellentmondó állítások. Cankar ezeket a kételyeit folyamatosan fogalmazta meg, s írói pályájának bizonyos kritikus szakaszaiban merész visszapillantásokat tett. Mielőtt rátérnénk ezeknek a nietzschei eszmerendszerrel összefüggő önreflexióknak a bemutatására, szólnunk kell még egy fontos, az előbbiekkal részben összefüggő problémáról.

⁵¹ Izidor Cankar: *Obiski (Látogatások)*. Ljubljana, 1920. 8. l.

⁵² Janko Kos: I. m. 16–23. l.

⁵³ Fran Petré: *Motivi odtujenosti v Cankarjevem delu (Az elidegenedés motívumai Cankar műveiben)*. – In: *Dialogi* 1969/1–2. 1–8. l.

A szlovén irodalomból mindig is hiányoztak a nagy európai irodalmakra jellemző metafizikus témák. Janko Kos párhuzamot von Trubar és Luther; Prešeren és Hölderlin, Novalis, Shelley; Cankar és Nietzsche, Dosztojevszkij, Maeterlinck, Strindberg, valamint Župančič és Whitman, Baudelaire között s a következő megállapítást teszi: „Mindnyájuknál jól látható, hogy az élmény és a gondolat a metafizikus keretek közül önkéntelenül mozog el az empirikus-szociális és a történelmi világ irányába, hogy ott lelje meg saját helyét, s éppen általa szabja meg önnön korlátait és jusson nyugvópontra.”⁵⁴ Nietzsche filozófiájának megismerése, s egyre intenzívebb és gazdagabb világirodalmi tájékozódása révén nyilvánvaló lett Cankar számára, amit a hazai irodalmat szinte semmibe vevő indulatos megjegyzései is jeleztek, hogy prózáját metafizikus témákkal kell gazdagítania. Leveleiből vett korábbi idézetekkel dokumentáltuk programszerű érdeklődését a filozófia iránt, mely tárháza e témáknak. Nietzsche filozófiája mindvégig biztos támasznak bizonyult abban, hogy Cankar prózáját e metafizikus témák közelében tudta tartani – már csak ezért sem szakadhatott el teljesen a filozófustól. A Cankar-életmű egészét vizsgálva ebből a szempontból bizonyos ingadozás érzékelhető: a századforduló éveiben, a Nietzschével való ismeretség időszakában előtérbe kerülnek ezek a metafizikus témák, majd fokozatosan eltávolodik tőlük, hogy azután az 1909-ben írott Kurenttel megteremtse a metafizikusnak és nem metafizikusnak kivételes remekművét. Élete alkonyán, az evangéliumi kereszténységhez való fordulásának a korszakában újólal előtérbe kerülnek.

Cankar gyakorta kitért írói helyzetének, műveinek és a világgal kapcsolatos pillanatnyi viszonyának vizsgálatára. Kritikus pillanatokban megszaporoztak ezek az írások. E karcolatok egy részében az író álarcot ölt magára, s többnyire kávéházi társaságok tagjainak szájába adja a véleményeket és ellenvéleményeket. Ő maga szinte idegenként érkezik és távozik. Van néhány olyan karcolata is, melyekben teljes magányban, a szoba félhomályában vet számot eddigi pályájával. Ezek az írások súlyos belső vívódásokról árulkodnak. A szlovén irodalomban nem is találkozunk hasonló vallomásokkal. Cankar ezzel is deklarálta a korábbi irodalmi fölfogással szembeni ellenkezését, hiszen önmagát tette az irodalom tárgyává. Van egy harmadik csoportja is ezeknek az önvizsgálatot végző prózai műveknek, amelyekben harcos kiállással védi igazát az őt folytonosan elmarasztaló kritikákkal szemben. A közös ezekben a művekben a nagyon őszinte hangnem és a gyermekes kitárulkozás.

A *Človek* (Az ember) című karcolat is egy kávéházi társaságot ír le, amelyben szimbolisták, realisták, idealisták stb. folytatnak elkeseredett vitát. Itt ül a narrátor is Damjan nevű barátjával, aki mindvégig hallgat, s akiről éppen ezért a narrátor a társasággal hasonlítva őt össze azt mondja: „Ezek nem emberek. Te, – te vagy az ember.”⁵⁵ A karcolat keletkezésének érdekes körülménye, hogy kimaradt belőle egy bekezdés, amely eredetileg így hangzott: „*„Igen... Én vagyok az! Én vagyok!« – sietett egy púpos, jelentéktelen ember vízenyűs arccal és fakó szemekkel. »Én vagyok az!« – és megpördült a széken. »Én – az ember – az isten!« Folytatni akarta mondandóját, de a szék megbillent, és a szónok görcsösen markolta az asztalt, nehogy hanyatt essen. Szinte biztos – egy nietzscheánus volt ez...»*⁵⁶ A karcolat 1898-ban keletkezett. Hogyha a karcolatot tartalmazó kötetnek, a Vinjetáknak

⁵⁴ Janko Kos: Moderna misel in slovenska književnost (A modernség gondolata és a szlovén irodalom). Ljubljana, 1983. 117–118. l.

⁵⁵ Ivan Cankar: ZD VII. Lj., 1969. 183. l.

⁵⁶ I.m., 408. l.

az utolsó darabját, az *Epilogot*⁵⁷ (Epilógus) elemezzük, világossá válik, hogy a fõnt idézett résznek miért kellett kimaradnia. Ebben az írásban is a bécsi kávéházak szlovén mûvész-társadalma jelenik meg. Az író itt már nem vonja ki õnmagát, többes szám elsõ személyben beszél. A társaságnak a különféle izmusokról folytatott vitáiról azt mondja, hogy a cél mit sem számított, „a legfontosabb dolog a harc volt”. Ezt ugyan utólag enyhe ironiával látatja. „Nekem nincs ahhoz erõm, hogy magamat bármiféle bilincsekbe verjem.” – erõsíti meg írói hitvallását.⁵⁸ A hazai viszonyokról immáron sokadszor mondja, hogy „a köz- és magánélet teljes egészében konvencionális külsõségekben, nevetséges kicsinyességekben és viszonyok között fuldokol”. Az *ember* címû karcolat ironikus részletét ki kellett hagynia, hiszen érezhette, hogy az Epilógusban maga is részben nietscheánusként lép fel. A kötetbe nem került be, de hasonló gondolatokat fogalmaz meg rokon helyzetben az *Iz literarnih krogov* (Irodalmi körökbõl) címû karcolatban is. Itt a különféle izmusokat, így a nietscheánizmust is „álmodernségnek” tartja. „A tömeg – így a narrátor – rohan tovább, izzadatan és lihegve; nincs ideje irányzatokról gondolkodnia, számot adnia tetteinek értelmérõl és kívánságainak jogosságáról; éppen ez a dolga az írónak.”⁵⁹

Lehetetlennek bizonyult elszakadása a hazai irodalomtól, hiszen elsõsorban a hazai szlovén közönség számára alkotott. Tehát amikor kíméletlen bírálatot mond az otthoni irodalmi és politikai viszonyokról, szembe kell nézni egyúttal azzal is, hogy mûveivel éppen ebbe a tradícióba kell beleilleszkednie. Ez helyzetének paradox mivolta. Ennek a fölismérésnek szimbolikus karcolatai az *Odložene suknje* (Levetett kabátok) és a *Melanholične misli* (Melankolikus gondolatok) – mindkettõ 1900-ból. A *Levetett kabátok*ban szentimentális pillanatokról beszél, amelyek gyakorta kísértik. Ilyenkor: „A pokolba küldtem minden filozófust és minden prófétát (kiemelés tõlem) és minden nehezen megszerzett nézetemet.”⁶⁰ Amit most magán hord, az csupán „a modernség pókhálója”. Nincs egyedül, többben vannak. „Elégedetlenül és szentimentálisan bolyonganak az utcán modern pókhálóikban, arcukon az érettség, tekintetükben *emberfelettség*, (kiemelés tõlem) mozdulataikban a legmagasabb mûveltség minden jelével.”⁶¹ De ezek múltó pillanatok, amelyeket mindig a kijózanodás követ, s akkor „a levetett kabátokat rágják a molyok a szekrényben és mi fázunk...” A *Levetett kabátok*ban a modern mûvész õszinte kételyeit fogalmazza meg. A modernség vállalása eltávolodást jelent a valóság közegétõl, tagadása viszont elmerülést a jelentéktelen hétköznapiakban. A mûvész kiválasztott ember, emberfeletti ember, próféta, éppen ezért nincs egyéb választása, mint levetni a szentimentalizmus molyos öltözékét. Cankar a dilemma föloldásával folyamatosan kísérletezett. Prózaí írásainak mindegyikében a rendkívüli, a kiválasztott ember néz szembe megsemmisítésére szövetkezett környezetével. A *Melankolikus gondolatok*ban a kiválasztottság-tudat nem elégszik meg a mûvész-környezet ábrázolásával. Cankar kétszeres gyilkosról tudósít. A két évig tartó tárgyalás során „az emberi csõcselék orgiáit ülte”. Pedig ez az ember „csak a civilizáció képmutató öltözékét” vetette le magáról és megmutatta „a maga természetét igazi nagyságában”. A karcolat további részében színház és cirkusz rokonságáról szól néhány bécsi elõadás kapcsán. „Az

⁵⁷ I.m., 194–198. l.

⁵⁸ I.m., 197. l.

⁵⁹ I.m., 222. l.

⁶⁰ Ivan Cankar: ZD IX. Lj., 1970. 200. l.

⁶¹ I.m., 201. l.

emberi természet kegyetlenségre vágyik, húsrá és vérré. Mennél inkább közelít a színház a cirkuszhoz, annál inkább teljesíti saját feladatát.”⁶² A majdnem négy oldalas karcolatban a kanálja szó, amelynek jelentése: csöcselék, csürhe, söpredék,⁶³ nyolcszor szerepel. A karcolatban a kellemetlen, durva, kemény és emocionálisan erősen színezett szavak dominálnak. A cím és a szöveg között éppen ezért szokatlan feszültséget érzünk.

Az *Erotika* második kiadásához csatolt epilógusról már megemlékeztünk. A verseskötet újbóli megjelentetése az általa következetesen vállalt útnak a része volt. Egyfelől így szándékozott volna dacolni az első kiadást elégető egyházzal, másfelől, éppen az előbbiből következően, életművén belül is megerősíteni verseskötetének helyét. Jegyezzük meg rögtön azt is, hogy költői ambícióiról hamar lemondott, mert Kettét, Murnt és Župančičot saját magánál jobb költőnek tartotta. Az utószó az életpálya első szakaszának az áttekintése. Múltja álmokból nőtt ki, amikor még hitte, hogy becsületes, ártatlan és békeszerető emberként „kinyilott előtte az örök szépség kapuja, mely maga az örök bűn”. Művészetete „dionüszoszi vidám lélekről” árulkodott egykor. A bűn útján nem haladt végig, hanem megadta magát „az erkölcsnek, az ellenségnek, mely születése pillanatától követi az embert”. Az álmok eltűntek, s „megpillantotta a közönséges és piszkos valóságot”. A „komoly filiszteri magatartást” mindezek ellenére távol tartotta magától. A *Levetett kabátok*-ban és a *Melankolikus gondolatok*-ban is érintett feszültséghelyzetet művész és világ között itt bontja ki alaposabban s teszi teljes mértékben személyessé. Olyannyira, hogy az utószó utolsó negyedében szerelmének, Ana Lušinovának a nővérehez, Minkához fordul, akihez meglehetősen rejtélyes kapcsolat fűzte. A Nietzsche által is deklarált autonóm személyiség teljes vállalásának imperatívuszával – az utószó tanúsága szerint – Cankar is szembenézett. Ez a kihívás csak nehéz belső vívódás útján tudott kibontakozni – Cankar folytonosan erkölcsi fönntartásait hangoztatja. De azt is világossá teszi, hogy az autonóm személyiségnek vállalnia kell mindazokat az életminőségeket, amelyek nélkül nem lehet igazi művész. Ellenkező esetben a közönséges polgári élet szintjére süllyed. Ennek kísértése folyamatos volt, de Cankar egyszer sem ingott meg. Ezt a dilemmát föloldani nem lehetett, de állandóan szembesülnie kellett vele. A fönnt leírttal nagyon rokon lelkiállapotot, helyzetet tükröz a *Jubilej* (Jubileum) című karcolat,⁶⁴ amelyben zászlajára a „bárhogyan, bármerre” végletes jelszót tűzi.

A hazatérést követően a katolikus konzervatív kritika még nyiltabban támadta. Utolsó nagy számvetése, a *Bela krizantema* (Fehér krizantém) (1910)⁶⁵ ismételt visszatekintés a múltba. „Az író a világ határozott elutasítása és az abban történő bekapcsolódás kísértése között ingadozott.”⁶⁶ Azokkal a kritikusaival folytat fiktív párbeszédet, akik „eszmék rombolásával”, a „pozitív eszme” hiányával vádolták. A recenzenseknek adott válasz tónusa végül prófétai hangnembe csap át, az író üdvözli a „kispolgáriság isteneinek a halálát”, s megjövendöli a közelgő szép hajnal eljöttét. A *Fehér krizantém*-ban, ha nem is olyan sokoldalúan, de újra visszaköszönnek Nietzsche eszméi. Különösen az írás záró szakaszának eufórikus, himnikus, biblikus és prófétai ritmikus mondataiban.

⁶² I.m., 273. l.

⁶³ Slovar slovenskega knjižnega jezika II (A szlovén irodalmi nyelv szótára II). Ljubljana, 1975. 272. l.

⁶⁴ Ivan Cankar: ZD XV. Lj., 1972. 7–19. l.

⁶⁵ Ivan Cankar: ZD XXIV. Lj., 1975. 249–293. l.

⁶⁶ Dušan Pirjevec: Vprašanje o Cankarjevi literaturi (Kérdések Cankar irodalmáról). – In: Slavistična revija 1969/1. 156. l.

Dionysos színeváltozásai

A Cankar-művek azonos név alatt leggyakrabban visszatérő alakja Dioniz. Cankar műveiben vagy nagyon tipikus szlovén nevekkal találkozunk, vagy tipikusan szlovénnek tűnő beszélő nevekkal. A *Dioniz* az egyetlen olyan név, amely éppen idegen eredetével tűnik ki. A szlovén Utónév-lexikon csak a *Dionizij* névalakot ismeri, s arról is azt állítja, hogy igen ritka férfinév.⁶⁷ A név görög-latin eredetű: Dionysos – Dionisius. Ami e névetimológiában figyelemre méltó, az az, hogy Cankar műveiben nem a szlovénos *Dionizij* névalak fordul elő, hanem a görög-latin istenségre közvetlenül utaló *Dioniz*, amelynek az előbbi már továbbképzett változata.

Az Olymposnak csak két olyan lakója volt, aki halandó anyától származott. Az egyik Dionysos, akinek atyja Zeus, anyja pedig Semelé, Kadmos, Thébai királyának a leánya. Dionysos sok földi szenvedés után érdemi ki, hogy az Olympos lakói közé kerüljön, s éppen ezáltal válik példaképpé az emberek számára az isteni élet megközelítésében.⁶⁸ Krisztus sorsa alapvetően rokon a Dionysoséval: isteni-emberi származás, súlyos földi megpróbáltatások után mennybemenetel. Ezen a hasonlóságon mit sem változtat, hogy míg Dionysos a mámor, a bódulat istensége, addig Krisztus a puritán egyszerűséget, az önmegtartóztatást testesíti meg. E két mítosz két történelmileg egymást követő korszaknak, kultúrtörténeti eszmeiségnek a sajátja: az antikvitásé és a kereszténységé. A bennük látványosan azonos elemek miatt volt lehetséges, hogy irodalmi megjelenésük gyakorta egyazon életművön belül is természetesen volt – így a Cankaréban is. Mi csak az előbbit kísérjük meg nyomon követni.

A *Dioniz* név igen gyakori előfordulása a Cankar-művekben természetesen többeket is e jelenség tisztázására ösztönzött. A kérdés mélyebb, mitológiai és eszmetörténeti hátterét valójában senki sem tárta fel. Kísérletet sem tettek arra, hogy a mítosz eredeti, görög magyarázatából induljanak ki. Š. Barbarič korábban idézett dolgozatában próbálkozott meg elsőként a téma irodalomtörténeti áttekintésével, ám a kérdés történetének alapos körüljárása után is csupán arra a megállapításra jut, hogy „Cankar Dionize nem közvetlenül Nietzsche írásaiból került át, a legkevésbé a Tragédia születéséből, hanem abból a dionüszoszi irányultságból, amellyel a század végén az irodalom telis-tele volt.”⁶⁹ A korábbi elemzések nagyjából hasonló következtetésekre jutottak, azzal a különbséggel, hogy egy részük nem tagadta a Dioniz alak nietzschei eredetét.

A Cankar-életművön belül Dioniz alakja elbeszélésben, novellában, meditációban, indirekt módon az *Erotikához* írott utószóban, műmesében, drámában és végezetül karcolatokban bukkan föl – nagyjából az 1900 és 1915 közötti másfél évtizedben. Hogy ugyanarról a figuráról van szó e másfél évtized alatt, aki többnyire Hiacinta, Jacinta,⁷⁰ az őt árnyékként kísérő nőalak társaságában jelenik meg, ahhoz kétség nem férhet, hiszen a

⁶⁷ Janze Keber: Leksikon imen (Utónév-lexikon). Ljubljana, 1988. 148. l.

⁶⁸ Trencsenyi-Waldapfel Imre: Mitológia. Budapest, 1956. 175. l.

⁶⁹ Štefan Barbarič: Od Nietzschejevega... i.m. 31. – Barbarič valójában Anton Slodnjak ezzel kapcsolatos állítását ismétli meg. A. S.: Slovensko slovtvo (A szlovén irodalom története). Ljubljana, 1968. 281. l.

⁷⁰ A név mitológiai összefüggéseire érdemes odafigyelnünk. A Jacinta a Hiacinta alakváltozata. A Hiacinta női név a görög-latin eredetű Hiakinthos férfinévből származik, mely „virágot, drágakövet jelent”. Hiakhintos az ógörög mitológiában Amiklos spártai király szépséges fia volt és Apollón szeretője, akit Zefir isten féltékenységből úgy ölt meg, hogy az Apollón isten által eldobott diszkoszt elirányította. – Forrás: Keber: i.m. 199. l.

háború elején írott egyik karcolatában – másutt hasonlóképpen régi ismerősként szól hozzájuk – így idézi meg őket: „Jertek ti ketten, én legszebb gyermekeim, Dioniz és Jacinta.”⁷¹

Dioniz alakja Cankarnál konzekvensen egységes eszmét testesít meg a másfél évtized alatt. Az életművön belül jelentősnek mondott prózai szövegek hőse. Azokat a cankari szövegeket, amelyekben Dionizzal főhősként vagy csupán mellékszereplőként találkozunk, ekképpen tipizálhatjuk: a) tipikusan cankarinak nevezhető elbeszélések b) mese c) író és irodalom, világ viszonyát boncolgató karcolatok.

A) A tipikusan cankarinak mondott prózai írások első darabja a *Popótovanje Nikolaja Nikiča* (Nikolaj Nikič utazása) –1900-ban jelent meg,⁷² Nietzsche halálának évében. Nikolaj Nikič bankügynök, igen „nyugodt, megfontolt és becsületes ember”. Barátja, Dioniz diurnista, aki fróként a „*hatalmas mű*” megírására készül. Nikolaj, a vidéki földesúr, Ratej ügyeinek kezelője, aki szép lassan elissza minden vagyonát. Ratej házában él Albin Rekar a festő, akinek ebbéli ténykedéséről senki nem tud semmit. Rekart szerelmi-baráti kapcsolat fűzi Helenához, Ratej lányához, aki iránt mély vonzódást érez Nikolaj is. Rekar az örültek házában köt ki, Dioniztól Nikolaj annak halálos ágyánál búcsúzik, aki minden írását elégette, Ratej is meghal. Nikolaj végre megkapja Helenát, de tudja, hogy az ő boldogsága e három férfi tragédiáján épül. Az elbeszélésnek életrajzi vonatkozásai is vannak: Kette tragikus halála.⁷³ Cankar itt állított emléket barátjának, akit Prešeren mellett a legnagyobb szlovén költőnek tartott. Dioniz a tipikus modern szlovén művészt testesíti meg, aki csupán készül a „*hatalmas mű*” megírására, valójában ahogy élete, úgy műve is befejezetlen marad. A készülő „*hatalmas műről*” semmit sem tudunk meg. Ebben az elbeszélésben Dioniz alakjában a dionüszoszi attitűdöt csupán a bohém élet jelzi – egy új magatartás- és életforma. A Nikolaj Nikič képviselte hétköznapi élet, nyugodt polgári életforma és a Dioniz-Rekar által megjelenített életfelfogás között itt még nem tátong szakadék, bár Cankar Dioniz alakján keresztül olyan művésztípust, s ezáltal eszmeiséget indít útjára, amellyel a leginkább azonosulni képes. Míg Ratej egzisztenciális romlásának oka it Cankar föltárja, addig Dioniz és Rekar hanyatlásának titka föltáratlan marad. Amit föltétlenül alá kell húznunk, hogy Cankar minden egyes történetében – az egy *Lepa Vida* c. drámát kivéve –, ahol Dioniz is szerepel, az őt folytonosan foglalkoztató társadalmi problémákat is megjeleníti. Ebben a történetben egy egyházi körmenet látványa Nikolaj lelki szemei előtt megjeleníti a „*halálra ítélt nemzet*” látomását. Maga az elbeszélés hagyományosan szerkesztett szöveg az idősíkok modernnek nevezhető minimális mozgásával.

A fenti kategóriába tartozik a *V mesečini* (Holdvilágnál) (1906) című szatirikus elbeszélése is, mely az ún. „szentflórián-völgyi történetek” (a mű alcíme ez) egyik darabja.⁷⁴ A Szentflórián-völgy nyugalmit, pontosabban az adószedőét, a postását, a tanárét és a papét Dioniz és Hiacinta megjelenése zavarja meg. Az adószedő így mutatja be Dionizt, akinek anyja prostituált volt: „Hogy ki volt az apja, talán maga sem tudta, de hogy bűn és tisztátalanság gyermeke volt, már a neve is elárulja, mely olyan, amilyen egyetlen keresztény embernek sincs a földön. Az ég szerelmére, emberek, Dioniznak hívják. Amilyen

⁷¹ Ivan Cankar: Veselejša pesem (Vidámabb dal). – In: Ivan Cankar: ZD XXIII. 53. l.

⁷² Ivan Cankar: ZD VIII. Lj., 1968. 41–90. l.

⁷³ Marija Boršnik szerint „Cankar a dekadens-bohém Dionizban önmagát és Kette Cukorgyárbéli halálát jelenítette meg.” M. B.: O slovenski „moderni” (A szlovén „modernizmusról”). – In: Slavistična revija 1968. 279. l.

⁷⁴ Ivan Cankar: ZD XIII. Lj., 1973. 97–139. l.

név, olyan élet. Sehol sem mutatkozott, mert szégyellte magát, végül szinte észrevétlenül tűnt el, úgyhogy az ember azt sem tudta, hogyan és hova, és a világban csavargott, hol itt volt, hol ott, s olyan dolgokkal foglalkozott, amelyektől minden hazafi irtózott és utálkozott. Emberek, művészettel foglalkozott.”⁷⁵ Dioniztól és Hiacintától függetlenül jelenik meg a Gonosz is, akiről kiderül, hogy Dioniz régi jó ismerőse, s aki megkönyékezi a négy békés polgár által is ismert szépséges molnárnét. A történetben van még két szerelmes, akiket a szülői szigor kísérel meg egymástól távol tartani: Tone és Manca. A történet négy szálon fut, ezek a szálak folytonosan egymásba gabalyodnak. Realitás és misztikum járja át egymást, elmosódik a határ valóság és mese között. Dioniz és Hiacinta izolált világban élnek, otthonuk az erdő, s olyan elvont kérdésekről beszélgetnek, mint a haza, művészet, magány és szerelem. A *Nikolaj Nikič utazásában* hagyományos prózai eszközökkel, líné-áris szerkezettel megjelenített Dioniz-jelenség a *Holdvilágnál* című elbeszélésben föllazul: realitás és irrealitás, misztikum keveredik a négy síkon, valóságos és misztikus lények szereplésével. A gondolati differenciáltságot formai is követi: drámai formában megírt párbeszéd a Dioniz és Hiacinta között. Dioniz itt a társadalomból korábban kiszakadt „homályos” múltú művész, aki a Gonosz által jött el „megrontani” a szentflórián-völgyi tisztas embereket. Ahogy érkezett, úgy is tűnt el: nyomtalanul. De a „rontás” végképp beköltözött a Szentflórián-völgybe, hiszen Manca és Tone a szülői tiltás ellenére egymáséi lettek.

A *Lepa Vida* (Szép Vida) (1911) című drámai költemény (Cankar meghatározása) Dioniz sorsa szempontjából mindenképpen végpontot jelent. Ez az utolsó olyan mű, amelyben Cankar teljes irodalmi igénnyel – a fikciónak szabadabb cankari értelmében, ahol elmosódik a határ az ábrázolt világnak az íróból és a valóságos külvilágból kiszakított része között – nyúlt a Dioniz-jelenséghez. Lepa Vida közismert szlovén népballada. Arról szól, hogy egy szaracén Vidát a hajójára csalja, s elviszi a spanyol királynéhoz dajkának. A királyi udvarból sóvárog gyermeke s férje után.⁷⁶ A népballadai hősnő Cankarnál már csak a sóvárgást, a vágyakozást (hrepenenje) testesíti meg. Poljanec, a beteges diák és Dioniz Vidát várják, vágyakoznak utána, aki mikor megérkezik, ezt mondja: „A paradicsomban voltam, kedves, az álmokban voltam, a tengeren túl...”⁷⁷ Bár Dionizt végtelenül szereti, mégis újra elhagyja. Dolinarhoz, a fiatal és beteges földesúrhoz megy, de őt is elhagyja, visszatér Dionizhoz és Poljanechez. Poljanec halála előtti látomásában Dionizt és Vidát látja, akik menyegzői öltözékben távoznak az „örök tavaszba”. Cankar a drámában alkalmazza először a szimbolista lírai dramaturgiát. A darabnak szinte csak jelzésértékű cselekményfonal van. A hősök a korábbi két írásban kivetített társadalmi alaphelyzeteket modellálják, lesznek azok szimbólumaivá. A drámában Cankar nem magyaráz, a tiszta eszmét közvetíti. A valóság, a létező világ elhomályosul.

A *Szép Vida* című drámai költemény a *Nikolaj Nikič utazása* és a *Holdvilágnál* nélkül nehezen érthető darab. Pontosabban van egy új elem a tízes évek táján írott Cankar-művekben, így a *Szép Vidában* is, melynek tudomásulvétele által a dráma mégis könnyen megfeythető: a népmesei motívumok, a népmesei hősök megjelenése. A dionüszoszi prin-

⁷⁵ I.m., 108. l.

⁷⁶ A népmesei hősök irodalmi megjelenésével többen is foglalkoztak. Franc Zadravec: Cankarjevi folklorni junaki (Cankar népi hősei). – In: Slavistična revija 1980/2, 153–165. l., valamint Jože Pogačnik: Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno (A szlovén Lepa Vida avagy a csodatévő virág felkutatása). Ljubljana, 1988.

⁷⁷ Ivan Cankar: ZD V. Lj., 1969. 80. l.

cípium elfogadásával logikusan kellett szembenéznie a hazai népköltészeti hagyomány elfogadásával is.⁷⁸

B) A Dioniz-jelenség újabb állomása volt – a népköltészet felé fordulás egyenes következményeként –, mely időben majdnem egybeesett a Szép Vida keletkezésével, a *Marko, Luka in Dioniz* című műmese (1910). A népmesei elem teljesen eluralja a szöveget. Cankar annak az igen közkedvelt népmesének a parafrázált változatát adja, amelyben három fiútestvér elmegy a világba szerencsét próbálni, s a hazatérőket, érdemeik szerint, az apa megjutalmazza. A két testvér földi javakat hajszolt, ezért apjuk azt hagyja rájuk örökül. A „szegény és bozontos” Dionizt földi javak nem érdekelték, ezért apja így jutalmazza: „A te királyságod az életen túl van, testeken túl és a lelkeken túl! Elherdáltad a világi életet, ezért megillet az örökkévalóság.”⁷⁹ A mesében – a műfajból következően – tiszta, egyszerű és mindenki számára értelmezhető formában jelenik meg a Dioniz-princípium.

C) A háború borzalmi közepette három rövid karcolatában – *Veselejša pesem* (Vidámabb dal), *Pomlad* (Tavaszi), *Bilka v viharju* (Növény viharban) – idézi meg utoljára két „legszebb gyermekét”, Dionizt és Jacintát. Valóságos létezésükben jobban hisz mint bármikor, s várja közelgő „föltámadásukat”. Cankar a háború hétköznapi pillanatainak expresszívén ábrázolt szeletei közé illeszti Dionizt és Jacintát, akik őt kora ifjúságától, belőle mintegy kiszakadva, s a legszentebb és legszebb minőségeket képviselve, kísérik földi útján.

Cankar első karcolata, amelyben Dioniz, pontosabban a *dionüszosi* jelző fölbukkan, a niezschei eszmékhez legközelebb álló Cankar-mű, a *Knjiga za lahkomiselne ljudi* (Könyv könnyelmű emberek számára) című karcolat- és novelláskötet első darabja, a *Spomladanska noč* (Tavaszi éj). A karcolat eredeti címe *Dionizijska noč* (Dionüszosi éj) volt, de Cankar közvetlenül megjelenése előtt megváltoztatta címét.⁸⁰ Külső okát ennek nem tudjuk. Tény azonban, hogy a karcolatnak a kötetben belül programadó jellege van, ugyanis magába sűríti a teljes könyv eszmeiségét. Soroljuk fel ezeket a kulcsszavakat: az istenek szakadatlan halála, harc az örök filiszter ellen és bálványok kiűzése a templomokból. Hogy a dionüszosi jelzőt, az eredeti címet miért nem vállalhatta, arra a karcolatban magában kapunk feleletet: „Egész életemet a reménytelen, a tökéletesen reménytelen harcnak szenteltem. Ellenségem sebezhetetlen és halhatatlan.”⁸¹ Ez a kijelentés teljesen elentétes az ún. dionüszosi magatartással.

A művészetnek az apollóni és dionüszosi kettősségére épülő lényegét Nietzsche dolgozta ki a *tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus* című művében⁸² Ezt a korban közismert és közkedvelt elméletet többen is átvették. Legkövetkezetesebb szószólója a szlovénoknál az az Ivan Prijatelj volt, aki közeli kapcsolatban állott Cankarral és az ún. bécsi szlovén írói körnek volt legjelesebb írója, kritikusa és esztétája – róla Murn kötete kapcsán már esett szó. Prijatelj teljes egészében átvette Nietzsche elméletét.⁸³ Egy

⁷⁸ Ld. erről Lukács István: Mátyás király a szlovén szépirodalomban. – In: Corvin Mátyás-konferencia. Maribor, 1991. 61–68. l.

⁷⁹ Ivan Cankar: ZD XXI. Lj., 1974. 172. l.

⁸⁰ A készülő karcolatról, annak címéről részletesen beszámol kiadójának, Schwentnernek frott levelében. – In: Ivan Cankar: ZD XVII. Lj., 1974. 70. l.

⁸¹ Ivan Cankar: *Spomladanska noč* (Tavaszi éj). In: ZD VIII. Lj., 1968. 94. l.

⁸² Budapest, 1986. Fordította és a jegyzeteket írta Kertész Imre.

⁸³ Legjelentősebb dolgozata, amelyben nézeteit éppen Nietzsche támaszkodva fejti ki: *Pesniki in občani* (Költők és polgárok). – In: I. P.: *Izbrani eseji in razprave II* (Válogatott esszék és tanulmányok II). Szerk.: Anton Slodnjak. Ljubljana, 1953. 1–20. l.

1904-ben írott levelében arról vall – Nietzsche nyomán –, hogy a görög népi szellemben egyként volt jelen mindkét princípium, viszont az új artistikus áramlatok forrása kizárólag a dionüszoszi misztérium. Cankar szemére veti, hogy a szlovén népi szellemet csak a dionüszoszi misztérium irányában kereste.⁸⁴ Később ezt a szemrehányó értékelést visszavonta, s kijelentette Cankarról, hogy ő volt az egyetlen szlovén művész, aki mindkét eszmét képes volt kifejezni és egygyé olvasztani. Látható, Prijateljnek a Nietzschétől átvett, s a modern irodalomra alkalmazott elméletében kitüntetett helyet kapott Cankar is.

Cankar Dionizének, a dionüszoszi eszmének, misztériumnak a forrása – valószínűsíthetően Prijateljén keresztül, de a közvetlen kapcsolat sem kizárt – Nietzsche volt. Ezt a nézetünket erősíti továbbá az a tény is, hogy Cankarnak a tízes években írott művei, amelyek a dionüszoszi misztériumot, a dionüszoszi princípiumot jelenítik meg, erősen népmesei ihletésűek – ilymódon is utalva Nietzschének arra a tézisére, hogy mindkét elv a legerőteljesebben a természetből, a népből tör fel. Cankarnál itt a Nietzsche által is értelmezett, s koncepciójába foglalt schilleri naiv művészet-felfogással találjuk szembe magunkat, mely emberi és természeti azonosságát jelenti, s mely az apollóni misztérium közvetlen jelenlétére utal. Okfejtésünkben Dioniz kapcsán megemlítettük, hogy az egyes művekben nem egyedül bukkan fel, hanem szinte mindig Jacinta, Hiacinta oldalán. A Hiacinta név etimológiája kapcsán szóba hoztuk a távoli összefüggéseket Apollónnal. Szép Vida az álmokból tér Dionizhez. Az álom kitüntetett helyet kap Cankarnak mindazon műveiben, ahol Dioniz is szerepel. Gyakori elem a fény- és napszimbolika, a hősök távozása a csillagok közé. Nietzsche említett művészet-felfogásában az *apollóni elv* az álom, a napszerűség és a mértéktartás útján fejeződik ki, a *dionüszoszi elv* pedig a narkotizáló italok, az orgiák, a szubjektum feloldódása az életizás által. Gondolatmenetünk végére érve egyetlen mondatral szeretnénk zárni okfejtésünket. Cankar a görög mitológia polifón alakjának, Dionysosznak mindazon életminőségeit jelenítette meg műveiben – ezek pedig: életigenlés, lelkek szabadlójája az alvilágból, termékenység, szerelem és bujaság, eleven teremtmények spiritualizációja, a rombolás hatalmai⁸⁵ –, Nietzsche *Tragédiája* nyomán, amelyek a századforduló európai irodalmában közismertek voltak, s amelyek a szlovén irodalom megújítása szempontjából a hazai néphagyomány bekapcsolásával eszmében és formában újat hozhattak, korszerűt jelentettek. A népköltészet szépirodalmi recepciójának ez mindenképpen érdekes fejezete – az ún. modern irodalmak eddig kevésbé föltárt területe.

Hatalom és akarat

A hatalom akarásának tétele jelentős szerepet játszott a XIX. század történelmében; motívumként felbukkan Stendhal, Balzac és Dosztojevskij műveiben. Legautentikusabb szószólója a század második felében természetesen Nietzsche volt. Halála után, 1901-ben jelent meg a *Der Wille zur Macht* (A hatalom akarása), amelyet a Nietzsche-kritika fönntartással fogadott, hiszen nem a filozófus állította össze, hanem nővére Elisabeth és barátja P. Gast. A válogatás és a rendszerezés valószínűleg önkényes lehetett,⁸⁶ ám az bizonyos, hogy csak Nietzsche-aforizmák kerültek bele. Nietzsche az európai értékrend eszméit és intézményeit kérdőjelezi meg. Helyükre a hatalomra törő embert helyezi, mert csakis ő ad-

⁸⁴ Ivan Prijatelj: Umetniški cilji... i.m. 383–388. l.

⁸⁵ J. Chevalier – A. Gheerbrant: Rječnik simbola (Szimbólum-szótár). Zagreb, 1987. 121–122. l.

⁸⁶ Az újabb kritikai kiadás megkísérelte rekonstruálni az eredeti, nietzschei szándékot.

hat új értelmet a létezésnek. „Vallásunk, erkölcsünk és filozófiánk az ember dekadens megnyilvánulásai – Az ezzel ellentétes mozgalom: a művészet.” – írja.⁸⁷ Így válik a művész az új eszme, az új értékek kizárólagos hordozójává.

A szlovén irodalomban a XIX. században a hatalom akarásának ez az individualista értelmezése még nem létezett. Az áttörést Cankar és Župančič jelentették, akik a kérdés filozófiai konzekvenciáin túl annak szociális és morális vonatkozásaival is szembenéztek. Hogy éppen Nietzsche nyomán tették ezt, az szinte bizonyos.⁸⁸ Cankarnál a hatalom akarásának kétféle megközelítési módjával találkozunk. Figyelmet érdemel az a körülmény, hogy e kétféle megközelítési mód két különböző irodalmi műfajban valósult meg. Míg korai drámái központjába – mintegy Nietzsche-nek a társadalom visszásságaira rámutató, annak értékrendjét ostromozó gondolatait is fölhasználva – rendkívüli és ellentmondásos személyiséget állít, addig prózai írásaiban a művész tör a hatalom megszerzésére. A művész esetében természetesen nem világi hatalom megszerzéséről van szó, hanem egy magasabb rendű értékről, a világi hatalom fölött állóról, amelyet Cankar úgyszintén hatalomnak nevez. A politikai hatalomért vívott csatában a résztvevők mindig elérik céljukat, ellenben a művész akarata és az általa elérni kívánt hatalom között szakadék tátong.

Cankar első drámája, melyben a hatalom akarásának az eszméjét megfogalmazta, az 1897-ben készült *Romantične duše* (Romantikus lelkek) volt. Az ibseni dramaturgia szabályai szerint készült darab főhőse „Dr. Mlakar országgyűlési és tartományi képviselő, számtalan testület elnöke, védnöke és tiszteletbeli tagja.” A politikai hatalom elérésének és megtartásának minden fortélyát ismeri. Politikai ellenfelének, Delaknak, amikor az a haza szót kiejti a száján, ezt mondja: „Frázis! Fölvilágosodás, amelyről szólt – frázis! Haladás, politikai érettség, – frázisok! De mindezekre az ideális, hangzatos frázisokra föltétlenül szüksége van, hogy célját elérje. Egyszerre tört és pajzsot kovácsolt belőlük.”⁸⁹ Mlakar a politikai hatalom mechanizmusának szakavatott ismerője, de cinizmusa a társadalmi szférán is túllép, amikor azt állítja, hogy „vannak emberek ezen a földön, akik pusztán tévedésből kerültek ide.” A főhős szerelmes Pavlába, egy beteges lányba, s emiatt kettős arcú lényé válik. Barátja Sternén így írja le vívódását: „Percről percre változik; egyszer álmodozóként beszél, szentimentálisan, akár egy tizenhat éves lány és váratlanul csapkod maga körül, mintha álomból kelt volna. Ma undorodik a politikától és az önfeledt viselkedéstől, csöndes, romantikus magányra vágyik a hegyek és az erdők között, – holnap pedig háromszoros erővel veti magát az élet forgatagába, hogy éljen és élvezze, amit elmulasztott.”⁹⁰ Mlakar a darab végén politikai győzelmet arat, de szerelme, Pavla meghal. A főhősben két egyenlő, bár egymásnak látszólag ellentmondó erő működik: egyfelől a politikai hatalomért folytatott harc, amelynek mechanizmusát tökéletesen birtokolja, másfelől személyes, emberi boldogulásának a vágya, ahol érvényüket veszítik azok a szabályok, amelyeket a társadalmi szférában oly könnyedén kezelt és uralt. Az individuális társadalmi és privát létformája között nem teremthető meg a harmónia: szabályrendszerük ellentétes. Mlakarnak a társadalommal szembeni cinizmusa ebből a fölismérből fakad.

⁸⁷ Friedrich Nietzsche: Volja do moči (A hatalom akarása). Ljubljana 1991. 443. l. Ford. Janko Moder.

⁸⁸ Janko Kos: Ideja volje do moči v Cankarjevih dramskih delih (A hatalom akarásának eszméje Cankar drámáiban). – In: Sodobnost 1968/12. 1202–1219. l.

⁸⁹ Ivan Cankar: ZD III. Lj., 1967. 19–20. l.

⁹⁰ I. m., 27. l.

A *Kralj na Betajnovi* (1902) (Betajnova királya) című dráma főhőse Kantor, a gyáros, aki a hatalomért folytatott harcban még a gyilkosságoktól sem riad vissza. Vagyonát rokona megölése révén gyarapította és a drámában e titok tudóját, a hitetlen Maksot is megöli. „Aki el akar érne valamit önmaga, egyházközsége, egész népe számára, nem lehet félnék és gyöngé, nem lehet tekintettel másokra, kegyetlennek kell lennie. A trónusig vezető út göröngyös – az embernek bokáig vérben és könnyben kell gázolnia” – fogalmazza meg hitvallását, amit a politikai elit elismerőleg nyugtáz.⁹¹ A hatalom akarása Kantor személyében teljesül ki. Családjában mindenki boldogtalan, mert az egyébként szerető apának a politikai ténykedéssel kapcsolatos morális alapállását nem tudják elfogadni. Bár maga is érzi ezt az ellenkezést, mégsem mond le eszközeiről. Cankar sem a *Romantikus lelkekben*, sem pedig a *Betajnova királyában* nem vállalkozik a hősök morális megítélésére – ezek az emberek töretlenül haladnak útjukon. Az író a politikai hatalomért folytatott küzdelem működésének természetrajzát adja.

Nietzsche szerint az új értékrendet a művészet, a művész fogja megteremteni, de ehhez neki is hatalomra van szüksége. Miképpen juthat a művész a hatalom birtokába, és milyen viszonyban áll akarat és hatalom a művész esetében? – mindezekre a kérdésekre Cankar válaszolni próbált. D. Pirjevec szerint „a hatalom akarásának kérdését Cankar irodalmi és publicisztikai műveiben nem lehet leeredukálni pusztán Cankar és Nietzsche filozófiájának viszonyára, ahogy azt a hagyományos összehasonlító irodalomtörténet-írás szeretné.”⁹² Leegyszerűsíteni bizonyára nem lehet, de tényként kell kimondanunk, hogy hatalom és akarat politikai összefüggéseinek vizsgálata korai társadalmi drámáiban nagyon szoros kapcsolatban áll ugyanennek a problémának későbbi, prózai jelentkezésével, ahol a művész kerül szembe ezekkel a kérdésekkel. Cankar esetében azért is lehetett ez így, mivel ennek a kérdésnek a fölvetése nála összefonódott az irodalom társadalmi szerepének a tisztázásával. A már idézett *Fehér krizantém*ban az alábbi párbeszéd zajlik le recenzens és író között:

„Recenzens:

»Íme, megint a te szürke, súlyos komorságod – hát sosem láttál napot? Íme, megint a te letört, tehetetlen, ismeretlen utakon bolyongó embereid – hát sosem láttál erős embert, aki szilárd léptekkel halad ismert utakon, ismert cél felé?«

Író:

»Mutasd meg nekem ezeket a tájakat és ezeket az embereket, hogy lássam és megénekeljem őket!«

Recenzens:

»Ha művész vagy, van szemed, hogy lásd az árnyékot és a fényt!«

Író:

»Árnyékot látnak eleven szemeim, a fényt csak a szívem látja, amely a jövőbe tekint... A mai kort úgy látom, mint egy korhadt fahídon álló embert: nincsen sem ezen a parton, de a túlsón sem, erőtlen és bizalmatlan, bizonytalan, csöppnyi és kishitű... Bizonyára kilencszeresen tér vissza az ereje, amikor a túlsó partra lép... bizonyára. De most a korhadt fahídon áll.«

⁹¹ Ivan Cankar: ZD IV. Lj., 1968. 66. l.

⁹² Dušan Pirjevec: Vprašanje... i.m. 163. l.

Recenzens:

»Művész, légy a nép hírmondója és vigasztalója! Mutasd meg neki az embert, aki a túlsó parton áll, kilencszeres nagyságában és kilencszeres erejében.«⁹³

A recenzens az írótól az irodalomnak hagyományos, romantikus fölfogását kéri számon. Az idézetben az irodalom romantikus és modern fölfogásának esztétikai elvei ütköznek meg. A Cankar által vállalt és hirdetett esztétikai elv lényege, az író a korhadtt fahídon álló erőtlén és kishitű embert ábrázolja, aki még nincs birtokában a hatalomnak, hogy a népet éppen ezáltal tegye cselekvővé. A hatalomhoz vezető útnak az irodalom az igazi esz-köze – az irodalom maga a hatalom akarása.

A *Volja in moč* (1911) (Akarat és hatalom) című mű három elbeszélést tartalmaz, három női nevet: Melitta, Mira, Dana. A három történetnek három művész fiatalember a főhőse. Szerelmeikben, ugyanúgy mint művészetükben, képtelenek megvalósítani céljait. Jakob Jerebičar szobrász útja az öngyilkosságba visz, miután készülő művét látva rá kellett döbbenie, hogy: „Nem érkezett még el az óra, hogy az akaratból hatalom szülessék, az álomból valóság!...”⁹⁴ Miha Jošt festő kora ifjúságától tudja, hogy nincs meg benne az, amit hatalomnak neveznek. „Kényelmetlen a levegőben lógni, a nap és a föld között, a fény és a sötétség között, az akarat és a hatalom között!”⁹⁵ Štefan Bratina be akarja bizonyítani, hogy ifjúságának szent céljai elérhetőek: élhet tisztán és erkölcsösen. Nem sikerül neki. El kell tennie „*az éjszaka és a feledés homályában*”.

Az irodalom a századforduló tájékán egyre látványosabban adta föl korábbi pozícióit, határolta el magát a reá nehezedő társadalmi elvárásoktól. E szembenállás irodalmi ábrázolása művészregényekben történt meg. Cankar *Akarat és hatalom* című műve ebbe a kategóriába tartozik. A három történetben annak a generációnak a pályáját rajzolta meg, amelyhez ő maga is tartozott, s amely tényleges hatalomra akart szert tenni a hazai irodalomban. Bécsből visszatérve rá kellett döbbsennie, hogy irodalmi körökben a tényleges irodalmi hatalmat továbbra is azok tartják kezükben, akik korábban is. Hiába alkotta meg azokat a műveket, amelyek szilárd hite szerint a szlovén irodalom legjobb alkotásai közé tartoznak, ezek a művek nem hoztak hatalmat sem számára, még társadalmi hatásuk sem volt akkora, mint ő maga szeretne volna. Ebben a helyzetben azt az általános következtetést vonta le, hogy akarat és hatalom találkozásának pillanata az irodalomban csupán a messzi jövőben lehetséges.

Szintézisek

A Cankar-opusban Nietzsche eszméinek befogadása szempontjából két olyan mű is található, amely, bár jelentős hangsúlyeltolódásokkal, szintézisnek tekinthető: a *Knjiga za lahkomišlne ljudi* (Könyv könnyelmű emberek számára, 1901) és a *Kurent* (1909). Eddig fejtegetésünkben már többször esett szó mindkét alkotásról. A *Knjiga...* a bécsi kinntartózkodás legjelentősebb prózai alkotása; novellák és karcolatok gyűjteménye, amelyet Cankar koncepciózusán készített elő kiadásra.⁹⁶ A *Kurent* hasonló műgonddal készült, s az író

⁹³ Ivan Cankar: ZD XXIV. Lj., 1975. 284. l.

⁹⁴ Ivan Cankar: ZD XX. Lj., 1974. 37. l.

⁹⁵ I.m., 79. l.

⁹⁶ Ld. erről levelezését kiadójával Schwentnerrel – Pisma Ivana Cankarja II (Ivan Cankar levelei II). Szerk.: Izidor Cankar. Ljubljana, 1948.

a „régesrég-i történetnek” hasonlóképpen nagy jelentőséget tulajdonított. E két mű áttetsző foglalata, irodalmilag hiteles és provokatív tükre mindazoknak a Nietzsche-eszméknek, amelyekről fent is szóltunk. De amíg a *Knjiga...* egyes darabjai mintha csak Nietzsche alap gondolatainak parafrázisai volnának, másik részük viszont szociális tematikájuk és tendenciájuk miatt a XIX. századi realista irodalmi hagyomány pszichologizált változatai, addig a Kurentben ugyanezek az ideák átlényegülnek, már nem olyan egyértelműen ismerhetők fel.

E két szintézisnek számító mű Cankar második alkotói korszakát fogja össze. E korszak kezdete akkortól datálódik, amikor az író Nietzsche-eszmék nyomán a polgári rend alapjait kérdőjelezte meg, s a vége, amikor rá kellett döbbernie, hogy küzdelme reménytelen, ám Nietzscheből még megőrizhető az individuum zsenialitástudata.

Knjiga za lahkomeselne ljudi

(Könyv könnyelmű embereknek)

Cankar Nietzsche-ismeretének újabb bizonyítékául hozható fel a fenti szembeötlő címbéli tartalmi és grammatikai hasonlósága Nietzsche-nek a *Menschliches, Allzumenschliches* (Emberi – túlságosan is emberi) című művének az alcíme: *Ein Buch für freie Geister* (Könyv szabad szellemű embereknek) és a *Knjiga...* között. Címváltozatként leveleiben a *Pravljice za lahkomeselne ljudi*-t (Mesék könnyelmű embereknek) is említi.⁹⁷ Hogy az utolsó pillanatban mégis az előbbi mellett döntött, az elsősorban azzal magyarázható, hogy a kötet elkészültekor vált számára is nyilvánvalóvá: a novellákra és karcolatokra „*Nietzsche hatalmas árnya vetült*”. Ebben az összefüggésben pedig a cím arra hivatott, hogy egyértelműen jelezze a kötet meghatározó eszmeiségének a forrását.

A *Knjiga...* tíz novellát és karcolatot tartalmaz. Korábban ezek egyikét sem jelentette meg folyóiratban, ami azért is figyelemre méltó, mert ezzel egyfelől szokásától eltér, másfelől világosan jelzi, a könyvvel határozott céljai vannak: éppen újszerűségével, gondolatainak merészségével meglepetést akar okozni. Cankar igazi irodalmi provokációnak szánta a művet. A novellák és a karcolatok – meglepő módon – két egymástól jól elkülöníthető irodalmi irányzathoz tartoznak. Ezúttal sem véletlenül van szó, hanem Cankar tudatos választásáról. Az *Iz predmestja* (A külvárosból), *Križev pot* (Keresztút), *Pred ciljem* (Cél előtt) és a *Krona* (Egykoronás) a realista irodalmi hagyomány klasszikusnak is mondható szabályai szerint íródtak. A novellák hősei a reménytelenség peremére sodort emberek, akik helyzetükből képtelenek kitorni – mindegyikre az egzisztenciális pusztulás vár. A Cankar által ábrázolt világban egyetlenegy olyan momentum sincsen, amely a remény leghalványabb sugarát is megcsillantaná. A župančiči kritika, hogy ti. Cankar végletes pesszimizmusa még irodalmilag sem helyes, a XIX. századi realista esztétika szemszögéből teljességgel helytálló, ám mindezek a novellák csak a másik csoportba tartozó, egy másik irodalmi irányzatot, a szimbolista esztétika szabályait követő írások felől érthetők meg igazán, hiszen a *Spomladanska noč* (Tavaszi éj), az *Iz življenja odličnega rodoljuba* (Egy kiváló hazafi életéből), a *Nezadovoljnost* (Elégedetlenség), a *Profesor Kosirnik* (Kosirnik professzor), a *Hudodelec* (A gonosztevő) és a *Kralj Malhus* (Malhus király) szimbolista novellák. Az egyes szám első személyű elbeszélő mindegyikben jelen van – a történetek kerete az ő meditációkban kibomló eseménytelen élete.

⁹⁷ Ivan Cankar: ZD VIII. Lj., 1968. 295. l.

A *Spomladanska noč* (Tavaszi éj) – s ezt már jeleztük – programadó írás, mert ebben sűrűsödnek össze mindazok az eszmék, amelyeket a többiben szimbolikus formában bont ki. A karcolat első mondata a cankari prózától szokatlanul idegen fél oldalnyi terjedelmű közbeékelte összetett mondat:

„Mint az az ember, aki a szakadék fölött áll és lefelé szemléli a végtelen hajnali napfény könnyeivel áztatott rónát, és csodálkozva tekint, gyermeki boldogságban és kitarja karjait csodálatos sóvárgással, és kitarja karjait és remeg és zuhan, és zuhan, és nem látja, hogy vérétől pirosanak a sziklák, nem érez fájdalmat, sem félelmet, sem bűnbánatot, és kinyitja hatalmas vidám szemét és lefelé tekint a végtelen, hajnali napfény könnyeivel áztatott rónán, és csodálatos, csupa fehér szüzeket lát, ártatlan arcokat, ábrándozó szemeket és csöndes mosolyokat, dalokat hallgat, búsakat és édeseket, és részeges, pajkos boldogságtól sóhajtozik, és karját fehér karok után nyújtja, amelyek virágot szórnak ágyára, és nem látja, hogy hogyan pirosanak vérétől a sziklák, és nem érzi, hogy halálos lehelet éri arcát – így érzem most én magam ebben a komor életben.”⁹⁸

A világot felülről szemlélő elbeszélő pozíciója tipikusan zarathustrai. Zarathustra a hegyek között él s találkozása az emberekkel, a nietzschei terminológia szerint, mindig „leszállás”. Az elbeszélői és az írói, azaz a cankari térhelyzet a modernista esztétika lényegéből eredően egy és ugyanaz. Cankar prózája elsősorban ebben az azonosságban hozott újat, s éppen amiatt válhatott oly sebezhetővé, a konzervatívok kedvenc céltáblájává. A homályban meditáló elbeszélőt, a főhőst maga a gonosz látogatja meg, aki az „örök filiszter” testesíti meg, olyan értékeket, amelyeket le kell „rombolni”. Azok a korlátok, amelyeket Cankar általánosságban fogalmaz meg, Nietzschének minden jelentősebb művében benne vannak. Cankar: „Magányos és bánatos voltam, mert felismertem ennek az évszázadok során gondos mesterkéeltséggel berendezett életnek minden unalmát és természetellenességét. Annyi kerítéssel kerítették körbe a sóvárgó lelket, hogy szárnyait szegik és erőtlennül hullik vissza a sárba, amikor eszébe jut, hogy felülemelkedjen a mesterséges korlátokon...”⁹⁹ Az egyén lehetetlen társadalmi és ontológiai helyzetének pontos, a nietzschei terminológiát használó (filiszter, korlátok, rombolás) rajza után a kitörési pont csak az álmokban ragadható meg. Az álom-jelenet zarathustraián szárnyaló, a nietzschei nap-szimbolikát idézi: „Felragyogott az égbolt és felragyogtak az utak, csodálatos fény árasztotta el az egész földet. Ráléptem az útra és győzedelmes boldogságtól remegtem. Az utakon ezrek és ezrek hemzsegték; minden arc tiszta volt és vidám; egyikén sem volt álarc; a sárba hullott mind és lábaink tapostak rajtuk.”¹⁰⁰

Az *Iz življenja odličnega rodoljuba* tömeg és egyén feloldhatatlan szembenállását fogalmazza meg: „Ez a tömeg erőszaka. A tömeg elpusztítja az egyént, mert nem túri sem az egyénit sem a különöset, de igényt tart munkájára.”¹⁰¹

A *Nezadovoljnost* című novellában újra felbukkan a gonosz. A benne többször is ismétlődő, újra csak nietzschei eszmét idéző szókapcsolat az „új emberiség”, amelynek létrehozásában maga a gonosz is munkálkodik.

⁹⁸ I. m., 93. l.

⁹⁹ I. m., 98. l.

¹⁰⁰ I. m., 103. l.

¹⁰¹ I. m., 105. l.

A *Profesor Kosirnik* hőse történelemmel és filozófiával foglalkozik. A novella Nietzsche Zarathustrájából kölcsönzött alap gondolatból indul ki, hogy ti.: „Az a borzasztó szememnek, hogy az embert darabokra törve látom és szétszórva, mintegy csata- és vágótéren.”¹⁰² Majd: „Úgy járok-kelek az emberek között, mint dirib-darabjai között a jövőnek: annak a jövőnek, mit én látok.”¹⁰³ Cankarnál: „Életünkben így van minden összetörve és feldarabolva, mert az emberek félnek a teljességtől.”¹⁰⁴ Kosirnik professzor váratlanul szerelmes lesz, és ez a szerelem indítja arra, hogy kételkedjen a társadalom hasznosságában, leleplezze a kereszténység szolgaságra buzdító szellemét, kimondja azt, hogy a „*társadalom teste rothadt*”, hogy e felismeréssel ő, Kosirnik azzal a dilemmával néz szembe: mit is lehetne cselekedni ebben a helyzetben: szembeszegülni-e vagy belemerülni. A *Profesor Kosirnik* a súlyos kételyek novellája. Cankar e dilemmát a szerelemben, azaz az intim szférába történő meneküléssel látja feloldhatónak.

Radikálisabb, egyértelműbb és határozottabb álláspontra helyezkedik az elbeszélő a *Hudodelec*-ben. A többszörös gyilkos a maga „*mérhetetlen, kérlelhetetlen hatalmával*” fölébe helyezkedik a törvénynek. Az akasztására egybegyűlt „*félénk, reszkető, gyáva és taknyos*” tömeg elképedve nézi, ahogy a gyilkos „*jobbjának három ujját mellényébe dugva*” (napóleoni mozdulat) elsétál az akasztófa alól. Cankar a marginális, a társadalmi rendnek fittyet hányó egyént, a bűnözőt emeli piederasztálra.

A *Kralj Malhus* népmesei keretbe foglalt történet. A békés és gondtalan király viszonzatlan szerelemben bonyolódik, ami elindítja őt egy morális zuhanás irányába. „*Az erkölcs* – mondja ő – *királyság nélküli király.*” Ezzel a felismeréssel válik számára világossá és láthatóvá, hogy „*az embernek éppen a szolgai természeté*” teremtette meg az Istent, a királyt, az államat és a törvényeket, „*többé nem ura saját magának, lemondott önnön akaratóról.*” A szerelmét nem viszonzó Milena szerelmesével, Milánnal menekül, aki – meglepő módon – Malhus királlyal azonos következtetésre jut: „*...az ember állami, egyházi és egyéb törvények közepette él, akár a légy a pókhálóban.*”¹⁰⁵

A *Knjiga...* hősei az emberi létezés alapvető helyzetére kérdeznak rá Nietzsche-től kölcsönzött eszmék segítségével. A társadalom természeténél fogva individuumellenes. Cankar pontosan definiálja azokat a kategóriákat, amelyek a társadalmi struktúrában az egyén elnyomását szolgálják: az állam, az egyház, az erkölcs és a törvények. Cankar kivételes személyiségei felismerve mindezt *tudatos rombolás*ba fognak. De amíg Nietzsche filozófiájában az állapotrajzot mindig új rendszer felépítése követi – a filozófia lényegéből következően –, addig Cankar Nietzsche-höz hasonló jövőképet – az irodalom lényegéből következően –, működésre képes rendszert nem épít fel. Ebben a tekintetben csak egyetlen rokon pontot találunk írónk és filozófusunk között: az *új ember* megteremtésének imperatívuszát. Nietzsche gondolkodása éppen ebben ragadható meg. Cankar logikusan és konzekvensen haladt a filozófusunk által megrajzolt útvonalon. A *Knjiga...* Cankar írói pályáján Nietzsche filozófiájának recepciója szempontjából olyan összegző mű, amelyben tételesen és szó szerint találkozunk a korban közkedvelt és komoly eszmei vitákat kiváltó Nietzsche-gondolatokkal. Cankarban ekkor még igen friss a Nietzsche-filozófia élménye, ezért is találunk nagyon sok szövegszerű és frazeológiai egybeesést.

¹⁰² Friedrich Nietzsche: *Ímgyen szóla Zarathustra*. Budapest, 1908. 190. l. Ford. Dr. Wildner Ödön.

¹⁰³ I. m., 190. l.

¹⁰⁴ Ivan Cankar: *ZD VIII. Lj.*, 1968. 150. l.

¹⁰⁵ I. m., 245. l.

Kurent

A *Kurent* (1909) c. „*régesrégi történet*” az önmaga és a haza felé való fordulás első komoly műve. Elveiből, látni fogjuk, jottányit sem enged. A közel egy évtizedes folytonos küzdelmekben és szembenállásokban eltelt távollét alatt rádöbbsent, hogy haza kell térnie. Hazatérésében döntő szerepet nem a honvágy játszott, hanem többször is hangoztatott elveinek következetes, szemtől szembe történő vállalása abban a közegben, amelyhez mindig is sólt.

A *Kurent* a *Potepuh Marko in kralj Matjaž* (Mihaszna Marko és Mátyás király) című terjedelmesebb elbeszélés¹⁰⁶ gondolati folytatása. Elbeszélésének hőségévé Cankar népi alakot tesz. A Cankar-opusban a népi alakok felbukkanása látszólag külső kényszerre történt, hiszen Kette több alkalommal is támadta, hiányolta nála a „*népi és a szláv szellem*”¹⁰⁷ Cankar a nemzetietlenség vádjára művekkel felelt.¹⁰⁸ A másik gyakori vád pedig, amely tényleges ellenfeleitől érkezett, az állítólagos behódolása Nietzsche filozófiájának volt. A *Kurent* olyan irodalmi mű, amely egyszerre ad választ mindkét tábornak. De nem azzal a céllal íródott, hogy csupán választ adjon!

Kurent alakjával Cankar Janez Trdina népmese-gyűjteményeiben találkozott. Innen merítette korábban a Mátyás király-motívumot is. „*Kurent* eredetileg sötét erők jegyeit magán viselő mesebeli lény, csak később válik a féktelen vigasság patrónusává – a farsang bűvös hegedűségévé, aki olyan csodálatosan hegedül, hogy mindenki táncra perdül, aki csak hallja.”¹⁰⁹ A szlovén néphit szerint *Kurent* ősi szláv istenség, aki a szlovéneket szőlőtőkével ajándékozta meg.¹¹⁰ *Kurent*nek a szláv mitológiában elfoglalt helye és az alakját övező egyértelmű jelentéstartalom – művészi hajlamok, a szőlővel való kapcsolata – alkalmassá tették arra, hogy Cankarnál egy korábbi mitikus alak, Dioniz helyébe lépjen, azaz a korábbi antik-görög istenséget egy pogány-szláv istenség váltotta fel. Cankar szimbolikus *Kurent*tjének dionüszoszi jegyeihez aligha férhet kétség. Ebben a történetben tárta fel leginkább önmagát, azonosult a leginkább az általa bemutatott hőssel, *Kurent*tel.

A „*régesrégi történet*” hőse, „*Kurent* olyan szegény ember volt, hogy párja nem volt ebben a szegények országában. Borban és féktelen duhajkodásban fogant, de keserűségben és szörnyű nyomorban jött a világra.”¹¹¹ A magányra ítélt csenevész gyermek császár és pápa szeretett volna lenni, de csak a „*magány birodalma*” jutott neki. Apja harmonikájával csak bánatot tudott osztani az embereknek. Alkut köt az ördöggel, aki olyan hegedűvel ajándékozta meg, amellyel ezentúl csak vidámságot tud vinni az emberek közé. Ezután minden *leszállása az emberek közé* féktelen tombolást eredményez. Ájulásig táncoltatja a kegyhelyre zarándokoló tömeget. Ljubljana (a város) látogatása során két világgal ismerkedik meg: a gazdagokéval, akik az egyetlen igaz nemzeti költő, Prešeren helyett annak ellenlásását, Koseskit ünneplik, és a szegényekével, akik pedig Prešerenre em-

¹⁰⁶ Ivan Cankar: Mihaszna Marko és Mátyás király. Budapest, 1986. Ford.: Pável Ágoston.

¹⁰⁷ Dragotin Kette: Sodba o Sodbi (Ítélet az Ítéletről). – In: D. K.: Zbrano delo II (Válogatott művei II). Ljubljana, 1949. 196–199. l.

¹⁰⁸ Cankar népi alakjait elemzi Franc Zadavec: Cankarjevi folklori junaki (Cankar népi hősei). – In: Slavistična revija 1980/2. 153–165. l.

¹⁰⁹ Vera Remic-Jager: Cankar in njegov Kurent (Cankar és az ő *Kurent*je). – In: Ivan Cankar: *Kurent*. Ljubljana, 1979. 91. l.

¹¹⁰ Niko Kuret: Praznično leto Slovencev (A szlovének jeles napjai). – In: Celje, 1970. 33. l.

¹¹¹ Ivan Cankar: ZD XVIII. Ljubljana, 1973. 51. l.

lékeznek. A két költő két diametrális értékrendet testesít meg. A könyv utolsó fejezetében Kurent a hazájukat elhagyókkal, az Amerikába kivándorlókkal találkozik. Cankar történetéhez három szonettet is toldott. A szonettek az író saját bevallása szerint magyarázatképpen kerültek a mű végére. A földi szenvedésre kárhoztatott költő Isten jutalmára vár. A harmadik szonett himnikus hangnemben hirdeti a „mennyei glóriát”.

Luč je in Bog je, radost in življenje!
(Van a fény és van az Isten, az öröm és az élet!)

Ez a cankari felimerés az írói pálya fordulópontja: a keresztény-krisztusi út halálig tartó vállalása. Ő is, miként Friedrich Nietzsche az *Ecce homoban*, megérte a krisztifikációt.

Thomas Mann: Doktor Faustus

A pusztulási dimenzió

HORVÁTH GÉZA

A regény keletkezésének körülményei

Thomas Mann Amerikában írta *Doktor Faustus* című regényét 1943 májusa és 1947 január vége között. A mű leírása tehát mintegy négy esztendőt ölel át. Ebben az időszakban persze sok más írás is kikerül Mann tolla alól: többek között 1946-ban a *Dosztojevszkij – mértékkel* című tanulmány, majd 1947-ben a *Nietzsche filozófiája tapasztalatunk fényében*.

E két esszé szoros kapcsolatban áll a Faustus-regénnyel. A Dosztojevszkij-tanulmányban Dosztojevszkij ürügyén szó esik Nietzschéről is. E két géniusz démoni tehetségét és alkotását Mann a betegség stimuláló hatásával magyarázza. Az orosz mester esetében a „szent betegség”, az epilepszia, Nietzschénél pedig a paralízis azon emésztő-pusztító, ugyanakkor ciklikusan visszatérő euforikus állapotot előidéző, szárnyakat adó erő, amely isteni-démoni ihletettséggel szállja meg és emberfölötti teljesítményekre sarkallja áldozatát. Ez persze nem jelenti azt, hogy minden beteg zseni és minden lángelme beteg, bizonyos betegségek azonban az érzékeny, művészi hajlamú alkotókat serkentetik. A szellemet stimuláló betegség és a halál inspirálta démonikus művészet kapcsolata olyan motívum Mann-nál, amely végigvonul az életművön. A regény legtöbb – elsősorban művészi – alakja a látszat ellenére beteg. Leverkühn születése óta hajlamos a migrénre, tudatosan fertőzi meg magát és vállalja a szifilisszel járó paralízist. Knöterich tüdőbajos, Zink asztmás, Spengler szifiliszes, Rudi Schwerdtfegernek csak egy veséje van, a széles vállú, sportos megjelenésű Rüdiger Schildknapp tüdővérzésben szenved és hajlamos a tuberkolózisra.

A betegség azonban nemcsak stimulálja a zsenit, de ki is rekeszti az egészségesek közösségéből. Ez a kítaszítottság Janus-arcú. Egyrészt magányra, elszigeteltségre kárhoztat. Másrészt távolságtartást, védettséget is jelent. A magány „magasabb” perspektívájából tágasabb rálátást biztosít a ki-nem-rekesztettekre. E két gondolat – betegség és magány – mintegy vezérfonalként húzódik végig a regényben mind Adrian Leverkühn biográfiájának, mind a németiség, illetve a művészet tematikájában.

Fontos tehát, hogy Mann mind Dosztojevszkij mind Nietzsche esetében e „lángelméket” mintegy médiumként használva fel, elsősorban e művésztípusnak a jelenségét, nem pedig a művészi-gondolati teljesítményt vizsgálja, meglehetősen nagy távolságtartással. A nietzschei életmű két olyan lényeges fogalmát, mint az Übermensch (felsőbbrendű ember vagy emberebb ember) vagy az ewige Wiederkunft des Gleichen (ugyanannak az örök visszatérése) röviden elintézi azzal, hogy Nietzsche mindkettőt valószínűleg Dosztojevszkitől vette át. Az 1947-es *Nietzsche filozófiája tapasztalatunk fényében* című előadásban, illetve tanulmányban is elsősorban a politikai demagógia áldozatává vált Nietzschét mint a németiség tragikus sorsának szimbólumát tematizálja. Alátámasztja ezt Mann né-

hány kijelentése is. Kerényi Károlynak arról számol be, hogy a *Dr. Faustus* „voltaképpen Nietzsche-regény [...] és Németország jelleméről és sorsáról”.¹ Két évvel később Hermann Hessenek így ír: a Doktor Faustus „Az ördöggel kötött szerződés története. A 'hős' osztozik Nietzsche és Hugo Wolf sorsában, és élete, melyről egy tiszta, szerető, humanista lélek számol be, végtelenül anti-humánus, mámor és kollapszus.”²

A regény alapötlete állítólag már 1901-ben megszületik, majd 1905-ben újra felbukkan. Ezekről naplóbejegyzések tanúskodnak. Mann-t már ekkor foglalkoztatja „a szifilisz művész alakja, aki Doktor Faustusként eladja magát az ördögnek. A mérge mámoroként, stimulánsként, inspirációként hat; a férfi extatikus lelkesedéssel zseniális műveket írhat; az ördög vezeti a kezét. Végül az ördög elragadja: paralízis.” Egy másik bejegyzés szerint a szifiliszes művész elcsábít egy tiszta, ártatlan lányt, eljegyzi, majd az esküvő napján agyonlövi magát.³ A terv majdnem negyven esztendeig lappang, de Mann még 1943-ban is hezitál, hogy belevágjon-e a Faust-témába vagy folytassa inkább a Krull-fragmentumot, amelyet végül többszöri nekirugaszkodás után 1954-ben vesz elő utoljára, ám a szélhámosról szóló regény így is csak töredék marad. Végül is a Faust-téma mellett dönt, amely eredményeként megszületik az Adrian Leverkühn német zeneszerző életét és halálát, illetve az egyedi fejlődésregényre ráépülő korképet és a totális pusztulást bemutató nagyregény.

A cím

A regény címe két részből áll. A főcímből: *Doktor Faustus* és egy ugyancsak két részre tagolódó alcímből. *Adrian Leverkühn német zeneszerző élete, elmondja egy barátja*. A titulusból és névből álló főcím számtalan intertextuális vonatkozást tartalmaz, amely a Faust-legendán nyugszik. A latinus címválasztás, illetve a regényben előforduló motívumok arra engednek következtetni, hogy Mann a Faustus-motívumot tekintve az 1587-ben Maina-Frankfurtban megjelent népkönyvig nyúl vissza. Ennek kettős oka lehet: egyrészt már a címválasztással utal arra a szellemiségre, amely mind a főhős egyéni életútját, mind a németiség sorsát determinálja, amely tehát a német reformációban gyökerezik, illetve azon túl még korábbra, a boszorkányüldözést és -égetést, valamint a könyvégetést felidéző „sötét középkor” meg vissza. Másrészt a népkönyv főhősére történő intertextuális utalás és annak párhuzamba állítása egy XX. századi zeneszerző sorsával mintegy átvéli az újkori német művelődés-, szellem- és társadalomtörténet egészét.

Az alcím pontosítja a főcímet: *Adrian Leverkühn német zeneszerző élete (Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn)*. Felvetődik azonban a kérdés, hogy az alcím

¹ Mann 1945. december 3-án kelt, Kerényi Károlyhoz írt leveléből. In: Kerényi Károly Thomas Mann: Beszélgetések levélben. Gondolat, Bp., 1989. 133. l. (Soltész Gáspár ford.)

² Hermann Hesse–Thomas Mann: Briefwechsel. Suhrkamp Verlag, 1981. 155–156. l.

³ Mann naplójának története meglehetősen kalandos. Feljegyzéseit többször is elégette, voltaképpen csak az 1933 és 1955 közötti naplók maradtak fenn hiánytalanul. A korábbiakra Mann egyéb utalásaiból, ill. a filológiai kutatás eredményeiből következtethetünk. Az ún. három soros regénytervről lásd: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. – In: Thomas Mann: Gesammelte Werke. zwölfter Band. Zeit und Werk. Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen. Aufbau-Verlag, Berlin, 1955. 188. l.; illetve Gunilla Bergsten: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. 2., ergänzte Auflage. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1974. 69. l. és Georg Wenzel utószava. – In: Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1975. 698. l.

vajon miért a régies Tonsetzerrel él, s miért nem a német nyelvben a XV. század óta honos, latin eredetű Komponistot használja, ami viszont a regényben az elbeszélő Zeitblom nyelvezetében annál gyakrabban szerepel. Az alcím avitt nyelvhasználata mintegy felerősíti az intertextuálisan terhelt főcímet.

Az alcím második része így hangzik: „erzählt von einem Freunde”. Nem meglepő vagy szokatlan, hogy az eredeti a szenvedő igenemet használja, hangsúlyozván, hogy nem az elbeszélő személye áll az előtérben, hanem az elbeszélő, amit egyébként Zeitblom többek között az első fejezet elején sem győz hangsúlyozni, holott egyértelmű, hogy ő az „író”, tehát az ő személyiségén és szellemiségén át megszűrve konfrontálódik az olvasó az eseményekkel.

A regény végső címét 1943 júniusában nyerte el. Addig így hangzott: *Doktor Faust. Das seltsame Leben Adrian Leverkühns, erzählt von einem Freunde* (Doktor Faust. Adrian Leverkühn különös élete, elmondja egy barátja). Mann egy 1944. január 29-én kelt levélben így ír a címváltozás okáról Erich Kahlernak: „A 'német' szó nolens volens belélopakodott, mint jelképe minden szomorúságnak és egy magány minden nyomorúságának, amiről a könyv szól, és ami őt magát szimbolikussá teszi.”⁴ Ez a Kerényihez intézett magyarázattal együtt egyértelművé teszi Mannak azon törekvését, hogy a tragikus egyéni életpályát kitágítsa és az egész németiség sorsára kivetítse.

Idősíkok

A regényen két nagy idősík vonul végig. Az egyik (I.) az úgynevezett *historikus idő*, tehát a regény cselekményének konkrét idősíkját átívelő mintegy ötvenhét év (1883–1940). Ebbe az idősíkba tartozik:

a) Adrian Leverkühn testi-lelki-szellemi fejlődésregénye, ami a regény gerincét alkotja;

b) a barát és biográfus, Serenus Zeitblom élettörténete, ami ellenpólusa a főhős életútjának;

c) a főhőssel kapcsolatba kerülő egyéb személyek életpályája, ill. szellemisége, ami meghatározza Leverkühn fejlődését (pl. Wendell Kretschmar, Rüdiger Schildknapp, Rudi Schwerdtfeger, a Rodde-család, Schweigestillék, Nepomuk, stb.), ill. Németországnak ezen életpályák mentén kirajzolódó általános szellemi-társadalmi karképe;

d) ebbe az idősíkba tartozik továbbá az előző három rész-idősík előzményét feltáró, annak szellemi forrását képező múlt: 1. a „sötét középkor”; 2. a német reformáció; 3. a romantika felidézése.

A *leírás idősíkja* (II.), amely 1943-tól 1945-ig terjed, tehát három évvel azután kezdődik, hogy Leverkühn meghal – vagyis Leverkühn egyedi életpályája végleg lezárul –, és ott fejeződik be, ahol a hisotrikus idő c. része teljes pusztulásba, világégésbe torkollik.

A két idősík (I. és II.) Zeitblom biográfiáját kivéve pusztulással végződik, és már a kezdetben látenszen magában hordozza a véget. Leverkühn élete a Buchel tanyán indul el. Itt tölti az ártatlan és védett gyermekkor íz esztendejét. A démoni azonban már ebben a külvilágtól hermetikusan elzárt mikrokörnyezetben is jelen van, egyrészt a púpos istállószolga, Thomas személyében, akinek a púpján a kis Adrian szívesen lovagolgat, másrészt

⁴ Thomas Mann művei. 12. Válogatott levelek. Magyar Helikon, 1970. 571. l. (Ford.: Soltész Gáspár)

az anya és főképp az Istálló-Hanna személyén keresztül a zenében, amely elől Leverkühn sokáig ösztönösen menekülni próbál. A démoni ezenkívül megjelenik az apa természetudományos kísérleteiben és a természet csodáiról kifejtett okfejtéseiben is, melyek mély nyomokat hagynak az ámulva hallgató gyermek lelkében.

Mindez igaz és historikus idő szintjére is. 1885 a vilmosi Németország, a II. Birodalom felemelkedésének korszaka, amelyben a protestáns Poroszország fennhatósága alatt 1871-ben egyesített Német Birodalomnak lehetősége nyílik, hogy felzárkózzék a világ vezető hatalmaival. Ebben az időszakban azonban már pusztulófélben van az a társadalmi réteg – patrícius polgárság –, amely Zeitblom számára a modern humanizmus, az egyéni szabadságesszme letéteményese. Ennek az erős polgári rétegnek a pusztulását Mann már *A Buddenbrook-házban* (1901) tematizálja, ami mintegy mellékszálként, felfokozottan a nagypolgárság végső agóniájaként felbukkan a regény második felében az özvegy Rodde szenátorné és két lánya tragikus sorsának ábrázolásában is.

A két nagy idősk (I./a és c és II.), tehát a historikus idő illetve Leverkühn biográfiája, valamint a leírás ideje mintegy egymással korrespondálva a *barbárság* és *pusztulás* témáját variálja, akárcsak egy polifonikus zenemű, mint pl. Leverkühn utolsó nagy opusza, a *Doktor Faustus panaszkodása*, amely a sirám témájára épül. A barbárság a regény minden szintjén a réginek – a történelem-előttinek, a zene-előttinek, a kultúra-előttinek – ami egyúttal kultúra-ellenest is jelent – a teremtés-előttinek, tehát a kaotikusnak és a forradalmian újnak, egy krízist, pusztulást követő újrakezdsnek az összekapcsolásából ered. Az ősz-eredetinek és a forradalmian újnak ezen összefonódása jól illusztrálható Leverkühn két nagy műve, az *Apocalipsis cum figuris* oratórium és a *Doktor Faustus panaszkodása* kantáta szerkesztési elvének felvázolásával. Az *Apocalipsis*-nél, ami az első világháború utáni időszak újrakezdsének terméke, a *glissando*, a „folyamatosan csúszó hangzás” technikájával siklik vissza a rendszerbe szelídített zenei hang a kultúra-előtti, kultikus-rituális-barbár, artikulátlan, tehát a hangrendszer kialakulását megelőző kaotikus „üvöltés”-be (Geheul), hisz Zeitblom véleménye szerint „a hangművészet legelső dolga, legkorábbi vívmánya az volt, hogy a hangzást denaturálja, az éneket, amely az ősebernél eredetileg feltehetően több hangfokon átsikló üvöltés volt, egy hangmagasságra rögzítse, s ilyesformán a hangok káoszából leszűrje a hangrendszert”⁵ Ez a *glissando* révén elért „üvöltés” a Faustus-kantátában egyetlen lamentációvá, egyetlen negatív előjelű sirámmá sűrűsödik össze. A zenemű panasz-variációjának struktúrája megegyezik a regényével: „Ez a hatalmas variációs panasz is – a *Kilencedik* zárótételének, az ujjongás változatainak negatív előjelű rokona – gyűrűzve terjed, s minden egyes gyűrűje feltartóztathatatlanul vonja maga után a másikat, az egyes tételeket vagy nagy variációkat, amelyek megfelelnek a könyv (mármint a népkönyv – kiemelés tőlem) fejezeteinek, és magukban véve megint csak variációs sorok. De egytől egyig valamennyi egy rendkívül képlékeny alapfigurára vezethető vissza mint témára, amelyet a szövegnek egy bizonyos része határoz meg.”⁶ Akárcsak Leverkühn zenéje, úgy Zeitblom biográfiája is ezt a szerkesztési elvet követi.

⁵ Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Adrian Leverkühn német zeneszerző élete, elmondja egy barátja. (Ford.: Szöllősy Klára) Európa Könyvkiadó, Budapest, 1977. 454. l.

⁶ I. m., 589. l.

A narrátor

Serenus Zeitblom Leverkühn biográfusa és korának krónikása már a regény legelső mondatában hangsúlyozza, hogy az események bemutatása során mindvégig a háttérben kíván meghúzódni, amint ezt az alcím is igazolni látszik. Valójában azonban ő Adrian Leverkühn életének és a németység sorsának krónikása: médium és egyúttal „szűrő”. Az első fejezetben négy indokot hoz fel, miért is merészelt egyáltalán belevágni szerény és egyszerű tanárember létére Leverkühn biográfiájának részletes bemutatásába. Először is azért, mert személyesen végigkövethette barátja életútját, másodszer azért, mert maga is részese a Leverkühn-i opusznak (több zenemű librettójának szerzője), harmadszer azért, mert birtokában van számos dokumentumnak, melyeket elhunyt barátja adott neki vagy hagyott rá, negyedszer pedig szerette, tisztelte, borzadályal és csodálattal, féltő aggódással követte életútját és művészetének alakulását. Zeitblom tehát sorstársa, szenvedő-társa Leverkühnnek, azonkívül aktív részese is művészetének. Majd minden tekintetben mintegy ellenpólusa lángelméjű, a Gonosszal szövetségre lépő művész barátjának. Egyszerű, rendszerető, mindennemű rendnek alapját képező és biztonságot nyújtó *abszolút értékeket* elfogadó, egészséges polgárember. Tanár, vagyis fiatalokat nevelő, szellemüket alakító pedagógus, a *humán* tárgyak művelője, klasszika filológus: az antik és a modern humanizmus híve, a társadalomban az egyéni élet biztonságát szavatoló értékeket (mint szabadság, igazság, jog, ráció) képviselő „korszerűtlen” típus abban az első világháborút követő, s a második világháborúban kiteljesedő időszakban, amelyben a polgári individuumba épülő rendet felváltja a diktatorikusan irányítandó, mítoszokkal manipulálható tömeg-kor.

Zeitblom a démoni Kaisersaschern városka szülötte – mely város a tragikus sorsú németység szimbólumává tágul a regényben. Ebben a protestáns városban a katolikus *gyógy-szerész* (!) család ugyanolyan kisebbséget képvisel, mint a rabbi, aki bejáratos Serenusék házába. Serenus klasszikus humanizmus iránti vonzalmáról tanúskodik latin eredetű neve is (*Serenus* = derült, világos, tiszta felhőtlen. A késő császárkorban a császár címe: *Serenissimus princeps* = felséges), mi több még házasságkötésénél is szerepet játszik, hogy jövendőbelijét *Helenának* hívják. A protestáns Leverkühn életútját jelző állomások – főképpen az ódon, protestáns Kaisersaschern és Halle, illetve Palestrina és Pfeiffering – légkörében a humanista Zeitblom szinte megfullad. Halléban például – ahol Leverkühn teológiát hallgat – úgy érzi magát, mint egyik tudományos őse, az *Epistolae obscurorum virorum* egyik társszerzője, a humanista és katolikus Rubianus, „aki 1530 táján hallei kanonok volt, s akit Luther csak úgy emlegetett, mint 'Crotus, az epikureus', vagy 'Doktor Krampusz, a mainzi bíboros tányérnyalója’”.⁷ Zeitblom nem vallásellenes ugyan, bár Kaisersaschern lakosságáról – mely „tömeget” „elég 'nép'-nek szólítani, ha valaki haladásellenes gonoszságra akarja felbujtatni”⁸ – a következőképpen nyilatkozik: „nem hiszem, hogy a vallás a legalkalmasabb módszer ennek (mármint a babonás kasiersascherni tömegnek) fékentartására. Erre nézetem szerint csupán csak az irodalom alkalmas, a humanista tudomány, a szabad és szép ember eszménye”,⁹ mindazonáltal egyfajta felvilágosult-humanista vallásfelfogást képvisel, amint ezt Leverkühn fiktív mélytengeri élményével és kozmológiai elképzeléseivel kapcsolatban a *homo dei* és a *homo naturae* embertípusok

⁷ I. m., 108. l.

⁸ I. m., 46–47. l.

⁹ I. m., 47. l.

szembeállításakor a *homo dei* javára így fogalmazza meg: „Jámborság, áhitat, lelki tisztesség, vallásosság csakis az emberiben és az emberen keresztül, a földre, emberire való korlátozottságban lehetséges. Ennek eredménye lehet s talán lesz is egy vallásos színezetű humanizmus, melyet az ember transzcendens titkának sejtése határoz meg, a büszke tudat, hogy az ember nemcsak biológiai lény, hanem lénye döntő részével egy szellemi világba tartozik, hogy megadatott néki az abszolútum, igazság, szabadság és igazságosság eszméje, és kötelességévé tétetett a tökéletességre való törekvés. Ebben a pátoszban, ebben a kötelességben, az embernek ebben az önbecsülésében ott van Isten...”¹⁰ Zeitblom számára az a vallásosság, amely elveti a rációt, illetve túllép azon, könnyen démonivá válhat.

Zeitblom azonban nem csupán krónikása és interpretátora egy kornak, de részese – és némely kínos helyzetben többnyire csak passzív és szorongó megfigyelője – is annak. Az első világháború „közjátéka” után a konzervatív Kridwiss-esteken pl. nem emeli fel szavát a Blut- und Boden szószólói ellen, s bár mélységesen felháborodik – hallgat.

Mi a narrátor szerepe?

Egyrészt már a historikus idő síkján, tehát a regény cselekményének idején, másrészt a leírás idejének hosszú éves távlatából distanciával, rálátással szemléli és értelmezi a megélt kort. A distancia lehetőséget nyújt egyfajta ironikus-önironikus ábrázolásra is. A gyermekkorban borzongásos áhitattal hallgatott csodálatos történetek és okfejtések a természet rejtelmeiről, Kretschmar kaisersascherni zeneelméleti előadásai, amelyeket akkoriban sem Adrian sem Serenus nem értett igazán, de a (rém)mese borzongató varázsával – főképpen Leverkühnben – mégis mély nyomot hagytak és szárnyat adtak a fiatalok képzeletének, vagy a Winfried-diákegyesület tagjainak kamaszosan éretlen-komoly elmélkedései a német ifjúságnak mint metafizikai adománynak világhódító és megváltó küldetésstudatáról – mindez a felnőtt Zeitblom számára a második világháború világégeése közepette egészen más kontextusban jelenik meg. A regény historikus idősíkján a kortárs Zeitblom többnyire csak sejtí a mindenütt jelenlévő démonit, az írás ideje alatt viszont kíméletlenül szembesül is vele. Másrészt a narráció a montázstechnika révén lehetővé teszi a leírás időszakának becsempészését a historikus időbe, a két idősíkhöz párhuzamba állítását, mely hangsúlyozza a távolságot a két idősíkhöz, ezáltal robbanásszerűen felerősíti a historikus idősíkhöz ábrázolt tárgy hatását, illetve annak mintegy kiváltó oknak a tükrében felmutatva előrevetíti az óriásivá burjánzott okozatot, a totalitáshoz teljesedett démonit, a végző pusztulást.

Adrian Leverkühn különös élete

A regény gerincét alkotó életpálya fizikai-szellemi-lelki alakulásának ábrázolástechnikája a romantikus fejlődésregény negatív előjelű ellenpárjaként jelenik meg. A hős – Leverkühn – elindul valahonnan, élete során konfrontálódik számos olyan élménnyel, melyek egyenetlen útját, hatalmas ívű pályát fut be, majd – pl. egy Heinrich von Ofterdingen fejlődéséhez képest, amely Novalis regénytöredékének második, „A beteljesülés” című részében transzcendens szférában folytatódik és közeleg az apoteózishoz, miközben a főhős az önmegismerés és a poézis – az „Universalpoesie” – megismerésének útján egyre köze-

¹⁰ I. m., 333. l.

lebb kerül az újra meglelt harmóniához, és egyúttal a „magasabb haza” eléréséhez – az apoeteózis helyett megsemmisülten és szájalmasan zuhan vissza oda, ahonnan elindult.

Leverkühn életútjának fontosabb állomásai:

1. a Buchel-tanya: Adrian szülőhelye és gyermekkorának színtere (1885-1895 = 10 év)
2. Kaisersaschern: meghatározó élmények: a város hangulata, a nagybácsi hangszer-múzeuma, Kretschmar előadásai (1895-1903 = 8 év)
3. Halle: teológiai tanulmányok (Nonnenmacher, Kumpf, Schlepffuss), Adrian be-lép a Winfried-egyesületbe (1903-1905 = 2 év)
4. Lipcse: Leverkühn zenei tanulmányokat folytat Kretschmárnál, és filozófiai vala-mint zeneelméleti előadásokat hallgat; végzetes találkozás heteara Esmeraldával = Lever-kühnt megérinti a „nő” mint a Gonosz megtestesítője (1905-1910 = 5 év)
5. München: Leverkühn megismerkedik a város „művészköreivel” és Rodde szená-torné családjánál; Esmeralda feljutatása Pozsonyban 1906-ban (a lány figyelmeztetése ellenére Leverkühn vállalja a szifilisz megbetegedést = vérével pecsételi meg az ördög-gel kötött szerződést (kb. 1 év)
6. Itáliai út Rüdiger Schildknapp-pal; Palestrina (párhuzamok Buchellal és Pfeiffe-rianggal) Leverkühn találkozik az ördöggel; a telet Rómában töltik (kb. 1 év)
7. München: Leverkühn Schwabingban lakik (1912)
8. Pfeiffering: I. világháború, „kitörési-kísérletek”, alkotás (Apocalipsis és a doktor Faustus panaszolkodása, mintegy Beethoven Kilencedik szimfóniájának negatív előjelű ellendarabja és annak „visszavétele”) és szellemi összeomlás (1913–1930 = 18 év); Lever-kühn sikertelen öngyilkossági kísérletet tesz (a test feláldozásával megmenthetné lelkét a kárhózzattól)
9. Buchel: a paralízisben szenvedő, öntudatlan Leverkühnt anyja ápolja 1940. aug. 25-én bekövetkezett haláláig. A kör bezárul.

Buchel

Leverkühn Buchelban születik 1885-ben és ott is hal meg 1940-ben. A Buchel-tanya a thüringiai Weissenfelstől háromnegyed órányi kocsútra fekszik a schmalkaldi régióban, a német reformáció fellegvárában. Itt születtek a schmalkaldi cikkelyek, melyeket a protestáns tanok foglalataként Luther fogalmazott meg a III. Pál pápa által 1537-re Mantová-ba összehívott zsinatra; itt kötötték 1531-ben a schmalkaldi szövetséget, amely Álhatatos János szász választófejedelem és Fülöp hesseni tartománygróf vezetése alatt egységbe fog-ta a protestáns fejedelmeket és városokat, és amelyhez az 1546/47-es, protestáns vereség-gel végződő schmalkaldi háborúig szinte minden európai Habsburg-ellenes erő csatlako-zott. Ebben a térségben, a világtól elzárt tanyán születik tehát Adrian egy tisztas, gazdálkodó család gyermekeként. A tősgyökeres német apa fiziognómiája olyan, mintha csak a harmincéves háború formálta volna. De nem csupán az apa, hanem az egész kör-nyezet egy a jelenbe átmentett ódon világ hangulatát idézi. Ehhez a hangulathoz Lever-kühn egész életén át ragaszkodik. Nem véletlenül hívja fel a figyelmet Zeitblom már a re-gény elején Buchel és Pfeiffering hasonlóságára. Pfeiffering, ahol Leverkühn életének és munkásságának 18 esztendejét tölti, ahol beteljesedik művészete és eluralkodik rajta a be-

tegség, megint csak egy negatív előjelű ellenpont – Buchel ellenpontja. A két elszigetelt mikrovilágban a teljes szcenárium minden tárgyi és személyi alakja jelen van. A két tanya építészeti elrendezése megegyezik – van azonban egy lényeges különbség, amely paradox módon az atmoszféra hasonlóságát erősíti: az, hogy a pfeifferingi birtok valaha az ágostai szerzetesrend tulajdonát képezte, amelynek Luther is tagja volt. Amíg Buchelban szinte minden az ártatlan gyermekkor védettségére és melegségére utal, addig Pfeifferinget a sötétség és démoni hideg jellemzi. Buchelban a tavat „Tehénválú”-nak (Kuhmulde) hívták, Pfeifferingben „Szurdokvíze” (Klammerweiher) a neve. A bucheli domb „Sionhegye” (Zionsberg), a pfeifferringi „Szemétdomb” (Rohmbühel, amit Szöllősy Klára valószínűleg a névhasonlóság miatt „Rómadomb”-nak fordít. A Rohm főnév a Rahm alakváltozata, ami hulladékot jelent). A bucheli kutya „Suso”, a pfeifferingi „Kaschperl” (ami az ördög egyik régies elnevezése), a melegséget árasztó, állatszágú Istálló-Hanna (Stall-Hanne) ellenpárja Walpurgis, ami megintcsak a démonira, a május 1-i boszorkányszombatra utal. Leverkühn apjának, Johannesnek ellenpárja Max (a két apa szinte egy napon hal meg, és Leverkühn betegsége miatt csak Max temetésén vehet részt), Leverkühn vérszerinti anyját Elsbethnek, választott anyját Elsének hívják. Leverkühn bátyjának, a birtok örökösének Georgnak az ellenpárja Gregor, húgának Ursulának pedig Clementine. A pfeifferingi Schweigestill családból épp csak a második fiú hiányzik, akinek a helyét majdan Adrian lesz hivatott betölteni.

Pfeifferinget Leverkühn müncheni évei alatt ismeri meg egy kirándulás során. A gazdasszony elbeszéléséből kiderül, hogy a birtok néha befogad idegen lakókat. Adrian előtt – és után – akad néhány „hóbortos”, melankolikus albérlő, aki tragikus véget ér: egy búskomor tájfestő, egy handschuhsheimi örült bárónő, egy a legjobb társadalmi körökből származó gyermekanya, aki kora ifjúsága óta kacérkodik a halállal, no meg bankár apja sofőrjével, akit elcsábít, majd a megcsábított lányt a szigorú atya az eldugott Pfeifferingbe viszi, hogy ott szülje meg gyermekét, akit apácákra bízna, míg a szerencsétlen anya megöszülve Davosba kerül és hamarosan meghal. De a férje halála után Münchenben társasági életét élő, szalont vezető Rodde szenátorné is ide menekül öregkorára, sőt egyik lánya, a tehetségtelen színésznő, az elcsábított és megzsarolt Clarissa is itt mérgezi meg magát. Végül Leverkühn unokaöccse, a mennyei kis Nepomuk, akit anyja betegsége miatt hosszabb időre küldenek Pfeifferingbe, és akit a „lelketlen”, szeretni képtelen, magányos Leverkühn bensőségesen szeret, ugyancsak ezen az alátkozott helyen kap agyhártyagyuladást és pusztul el iszonyatos kínok közepette.

Leverkühn életpályája átíveli e két birtokot, mely birtokok voltaképpen egyetlen helyszínnek két antinomikus vetületét képezik. Mindegyikben fellelhető csírájában az ellenpólus: a védettséget, biztonságot és melegséget árasztó Buchelban már ott leselkedik a Gonosz (a zene), ami a leverkühni biográfiában Pfeifferingben teljeseedik ki, és Pfeifferingben is jelen van a Jó, az anyai szeretetet és gondoskodást képviselő Else asszony személyében.

Kaisersaschern

Leverkühn életének igen fontos második állomása a biográfus Zeitblom szülővárosa, Kaisersaschern, ami a regény alapmotívumának, a zeitblomi értelemben vett barbárságnak szimbólumává teljeseedik ki. A jellegzetes német kisváros neve fiktív és beszélő név,

két tagból álló összetett szó, melynek mindkét tagja – a *Kaiser* (császár) és az *aschern* (hamu, hamuból való) – a régít és a halált idézi. Ez a nagy múltra visszatekintő, 27.000 lakosú, többségében protestáns felekezeti városka sajátos ötvözete a démonikus múltnak és a modern jelennek. Architektúrája, atmoszférája, lakosai, különösképpen a hóbortos, babonás félelemmel szemlélt lakói – a boszorkány hírében álló Pince-Liza, a nevetséges férfi, Mathilde Spiegel és a kisnyugdíjas –, kínzószerszám-gyűjteményéről híres múzeuma, 25.000 kötetet számláló könyvtára, amely egy kora középkori ráolvasás töredékével dicsekedhet, III. Ottó síremlékét őrző dómja, és Leverkusen nagybátyjának, az özvegy Nikolaus Leverkusennek régi hangszerekből álló gyűjteménye ódon, dohos múzeumi légkört, időtlen, „középkori atmoszférát” áraszt. Pedig ez a különös hangulatú város, melynek lakóit elég „nép”-nek szólítani, ha valaki haladásellenes gonoszságra akarja felbujtatni” őket, korszerű iparral is büszkélkedhet: virágzik gépgyártása, bőrgyártása, szerelvénygyártása, mi több a városka vasúti csomópont, tehát akár nyitott is lehetne a világra. A réginek és az újnak, a bezártságban és a bezártságból való kitörésre tett kísérlet lehetőségének, illetve a kísérlet által meg is célzott újításnak e végzetes és paradox egybefonódása már a látens névadó, III. Ottó sorsában is ott kísért, akinek szelleme végzetesen meghatározza a XIX. és XX. századi Kaisersaschern arculatát is. A huszonkét évesen, idegenben meghalt, tehetséges politikusnak induló, tragikus sorsú császár, aki egy római központú *renovatio imperiire*, tehát a Német-római Birodalom megreformálására törekedett, miközben – Leverkusenhöz és Nietzschehez (!) hasonlóan – iszonyúan szenvedett népessége miatt, belebukik modernizációs kísérleteibe. Kaisersaschern ezáltal nőhet szimbólummá, Leverkusen és a német-ség tragikus sorsának jelképévé.

A városra sokszor történik utalás a műben: Zeitblom Leverkusen teológiai tanulmányaival kapcsolatban például ezt írja: „Adrian Leverkusen és ez a város – igen, a kettő összege, summája kétségtelven a teológia”,¹¹ majd zenéjéről így nyilatkozik: „Olyan valakinek a zenéje volt, aki sohasem szabadult fel; legtitkosabb szkurilliss-geniális szövetségében, a belőle áradó kriptalehetetben s visszhangzásában is jellegzetes zene volt, Kaisersaschern zenéje.”¹²

Kaisersaschern tehát szorosán összefonódik mind Leverkusen, mind a német-ség sorsával.

A főhősnek két meghatározó élményben van része Kaisersaschernban. Nagybátyja házában „véletlenül” rábukkan a folyosóra száműzött harmóniumra, amelyen első zenei felfedezéseit teszi: rádöbben a zenei rendszer relatív voltára: arra, „hogy a zene a rendszerre emelt kétértelműség”.¹³ Egyúttal ez az a pillanat is, amikor Adrian kilép a gyermeki ártatlanság állapotából. És a nagybácsi házában ismerkedik meg Wendell Kretschmar dóm-organistával is, akinek groteszk zeneelméleti előadásai döntő hatással lesznek a bontakozó zeneszerző szellemi fejlődésére.

Zeitblom káprázatos iróniával festi meg a német származását, de Amerikában nevelkedett, majd onnan hazatért vándoréletet folytató muzsikusi portréját. A „különösen súlyos, példásan kifejtett dadogásban”¹⁴ szenvedő dóm-organista a „Közhasznú Tevékenység Tár-

¹¹ I. m., 102. l.

¹² I. m., 103. l.

¹³ I. m., 59. l.

¹⁴ I. m., 61. l.

saságá”-nak rendezésében tartja konfúz előadásait, melyeken oly módon magyarázza többek között Beethoven *C-moll Op. 111*-es szonátáját, hogy közben zongorán illusztrálja fejtegetéseit. Az előadásokon Leverkühnéken és Zeitblomékon kívül többnyire csak a felsőbb leányiskola néhány diáklánya vesz részt a hatalmas előadóteremben, akik kuncogva kísérik a hangos zongorajáték közepette sokszor ordítva magyarázó mester dadogását. A „Közhasznú Tevékenység Társaságá”-nak ezen előadásait a Társaság székházának falára kifüggesztve, illetve a kaisersascherni vasutaslapban (!) tudatják a nagyérdeművel.

Kretschmar előadásainak címzettje voltaképpen azonban csak Leverkühn; pontosabban az ő értelmezésének kontextusában nyerik el értelmüket a mester intenciói. Zeitblom négy előadásról számol be részletesebben. Kettő Beethovenről szól, amelyekből az derül ki, hogy „Ezekben a művekben (mármint a késői Beethoven zongoraszonátaiban) [...] szubjektivitás és konvenció új kapcsolatra lépnek, és e kapcsolatot a halál határozza meg.”¹⁵, illetve az, hogy Beethoven egy démoni küzdelemben megírt darabban végül mégiscsak bebizonyítja, hogy képes fúgát szerezni. A „szubjektív harmónia” és az „objektív polifónia” ellentétére épülő egyenetlen nem érvényes Beethoven utolsó korszakára, itt már „nagyság” és „halál” találkozik össze. Az utóbbi előadás után Zeitblom és Leverkühn között folyó vitában kikristályosodik az „abszolút” értékekre támaszkodó humanista és ezen értékeket megkérdőjelező, a „rend” relativitását hirdető Leverkühn véleménykülönbsége. Beethoven művészetében nyilvánvalóvá válik Leverkühn számára a zene szekularizálódása, „elszigetelése a liturgikus egésztől, felszabadítása és magános, egyéni ügyé, öncélú kulturális jelenséggé váló emelése”, ami „ezt a művészetet valamiféle vonatkozástól mentes ünnepélyességgel, abszolút komolysággal, szenvedő-szenvedélyes párosszal terhelte meg”.¹⁶ Leverkühn már ekkor szeretné valahogyan „visszavezetni” az elszigetelt zenét „egy szerényebb, boldogabb állapotba”,¹⁷ mégha az nem feltétlenül a vallás is. Egész életművében azon fáradozik, hogy rábukkanjon erre a „magasabb”, „boldogabb” zenei állapotra, melyet majdan paradox módon a „paródián” át (*Tengerragyogás*) a dodekafónia formanyelvén a zenei hang „renaturálásával” – tehát az új, szigorúan rendezett „mágikus” formanyelv és az ősi, az „elemi”-be való visszatérés összekapcsolásával (*Apocalipsis cum figuris* és a *Doktor Faustus panaszkodása*) – vél elérni. Nem véletlen, hogy Dürer *Melencoliájának* mágikus négyzete végigkíséri életét, mert Leverkühn formanyelvének egyik támpillére a szigorú – akár az emberi határain túlnövő, borzongatóan rejtélyes, mágikus vagy kozmikus „tisztá rend”. Leverkühn ezért vonzódik a matematikához, ami a zene steril formai oldalát jelenti számára és részben ezért a teológiához is. A rend viszont nem abszolútumként jelenik meg számára, mint a humanista Zeitblom számára, aki az emberi léptékkal mérhető, a ráció határain belüli, az apollói szépnek és jónak a hirdetője, hanem relatívumként. „Nincsen jobb, mint a rend viszonylatának szemlélete. A rend a lelke mindennek. A rómaiakhoz írott levél tizenharmadik része ezt mondja: 'Ami Istentől való, az elrendezett'”,¹⁸ közli Leverkühn Zeitblommal egy korábbi beszélgetés során. Ebben a relativizmusban megkérdőjeleződnek, felborulnak vagy egyenesen kívül rekednek a polaritáson nyugvó, egyfajta abszolút értékrend kategóriái, mint pl. kultúra és barbárság. „A barbárság csak ab-

¹⁵ I. m., 66. l.

¹⁶ I. m., 73. l.

¹⁷ I. m., 73. l.

¹⁸ I. m., 57. l.

ban az eszmei rendben a kultúra ellentéte, amelyet ez utóbbi, a kultúra felállít. Ezen a rendben kívül a kultúra ellentéte talán valami egészen más, vagy egyáltalában nem ellentét¹⁹ – hirdeti Leverkühn. A kultúra nem egyenlő Leverkühn számára a civilizációval. A kultúra elengedhetetlen alkotóeleme a náivság, természetesség. A dürieri mágikus négyzet – amely „tizenhat arab számokkal számozott mezőre volt osztva, mégpedig oly módon, hogy az 1-es a jobb alsó, a 16-os szám a bal legfelső kockába került; a mágia – vagy furcsaság – abban állott, hogy a számok összege, akármilyen irányban adtuk is össze őket, felülről lefelé, keresztbe vagy átlósan, mindenképpen 34-et eredményezett”²⁰ – ott függ Adrian hallei szobájának a falán, és a regény vége felé, a XLVI. fejezetben a korábbi alkotásokon túllépő, és azokat összegző fő mű, a *Doktor Faustus panaszkodásával* kapcsolatban Zeitblom felidézvén egy korábbi társalgást, Leverkühn zenei stílusát a mágikus négyzethez hasonlítja, „amelyben semmi sincsen, ami atematikus volna, semmi, ami ne tudná magát igazolni, mint egy állandó és változatlan alapanyag variációja”.²¹

E művészi kompozíciós koncepció csírájában – és veszedelmes politikai-demagógiai vetületét is felvillantva – már felbukkan Kretschmar harmadik és különösen negyedik kaisersascherni zeneelméleti előadásában, sőt a harmadikban kibővül egy igen fontos mozzanattal: azzal, hogy a zene lényegét tekintve az érzékitől mentes, tiszta szellemiség, és „legbensőbb óhajta, hogy egyáltalában ne hallják, ne is lássák, ne is érezzék, hanem – ha ilyesmi lehetséges volna – az érzékek és érzések túlvilágában, valamely tisztán szellemi szférában szemléljék és fogják fel”.²² Ugyanakkor a zene az érzéki világhoz van kötve, tehát a „legerősebb, mámorító érzékiségre kell törekednie”.²³ E mámorító érzékiség hatását és hatékonyságát Kretschmar „'Az elemi a zenében' vagy 'A zene és az őselem' vagy 'Zenei elemek' vagy más ehhez hasonló” című utolsó előadásában taglalja. Kretschmar fejtegetései rámutatnak a zene ahistorikus voltára, arra, hogy „e különös művészet bármely pillanatban képes mindent előlről kezdeni, a semmiből újra elindulni, tudomásul sem venni addig megtett művelődéstörténeti útját képes magát újra fölfedezni, újonnan megteremteni”.²⁴ Ezt az elméleti kijelentést Kretschmar a XVIII. század derekán Németországból Amerikába települt szektavezető, Johann Conrad Beissel zenéjével illusztrálja, akit Zeitblom „zugdiktátornak” titulál. Beissel végtelenségig leegyszerűsített dalelméletében minden hangsort „úr – és szolgálhangokra” oszt fel, mely hangsorban „a szövegnek minden hangsúlyos szótagját egy-egy mesternek, a hangsúlytalanoknak pedig szolgálknak kellett képviselniük”.²⁵ Ezzel a módszerrel képes lett volna „az egész szentírást a maga receptje szerint” megzenésíteni. A dalokat falzettben adták elő, ami azt az akusztikus hatást érte el, mintha a hang az imaterem alacsony mennyezetéről „szállna le s lebegne angyalkórusként a gyülekezet feje fölött”.²⁶ Beissel példája jól illusztrálja, hogyan manipulálható a tömeg egy pragmatizált, primitív rendre redukált zenével. Leverkühn az I. világháború után ugyancsak zenei formanyelv egyszerűsítésén fáradozik, hogy muzsikája elérje a népet (ins Volk hinein).

¹⁹ I. m., 74. l.

²⁰ I. m., 114. l.

²¹ I. m., 588. l.

²² I. m., 76. l.

²³ I. m., 76. l.

²⁴ I. m., 78. l.

²⁵ I. m., 81. l.

²⁶ I. m., 83. l.

Halle (Megjegyzések a regény szerkesztési technikájához)

Gimnáziumi tanulmányai befejeztével Leverkühn úgy dönt, hogy teológiai stúdiuumokat folytat, mivel ez a tudomány mint az Istenről, a lét ősforrásáról szóló tanítás a megismerés legmagasabb és legelőkelőbb, az ész (Vernunft) fölött álló szférája. E tekintetben a tudományok királynője, maga a filozófia is csupán szolgálólánya a teológiának.

A hallei éveket Zeitblom három fejezetben (XI., XII., XIII.) tárgyalja, és a XIV. fejezet elején hangsúlyozni kívánja, hogy nem foglalkozik ugyan számmisztikával, de ha a hallei „emlékezés-tömeg” (Erinnerungsmasse) nem feszítené szét a regény szerkezeti keretét, ezeket a szerencsétlen emlékeket – a teológiai stúdiumok éveit – a legszívesebben egyetlen fejezetbe, méghozzá a XIII-ba sűrítene össze. A regény negatív előjelű, dialektikus szerkesztési technikája jól nyomon követhető e három fejezet bemutatásával.

A XI. részben Zeitblom felvázolja a tősgyökeres protestáns Halle szellemtörténetét; megtudjuk, hogy a város a pietizmus egyik fellegrája volt, itt működött Justus Jonas, az első lutheránus szuperintendens, aki Erasmus – no meg Zeitblom – bánatára Melanchtonhoz és Huttenhez hasonlóan a humanistáktól pártolt át a protestáns hívők táborába; megtudjuk továbbá, hogy Zeitblom kényelmetlenül érzi magát e város szellemi atmoszférájában (akárcsak Kaisersaschernében, Palestrinában vagy Pfeifferingében); Zeitblom újfent aláhúzza protestáns-ellenségét: „A magamfajta ember elméjében bizony fölmerül a kérdés, vajon a haldokló egyháznak e minduntalan visszatérő életmentési kísérletei kulturális szempontból öröndetesek-e, vajon a reformátorok nem tekintendők-e inkább retrográd típusoknak, a balsors küldötteinek. Hiszen az emberiség tagadhatatlanul szörnyű vérvesszegetéstől, iszonyú önpusztítástól kíméltetett volna meg, ha Martin Luther nem támasztja fel az egyházat”,²⁷ majd hangsúlyozza, hogy azért persze nem ízig-vérig vallástalan ember, de a vallásosság tekintetében inkább Schleiermachersal tart, „ki ugyancsak hallei tudós teológus volt, és a vallásos hitet 'a végtelen iránti érzéknek s törekvésnek' nevezte, mondván hogy ez az emberi lélekben foglaltatott 'tényálladék'”.²⁸ Zeitblom tehát a felekezethez kötött, pozitív vallást utasítja el, ami – szerinte – meglehetősen tévesen „két egymástól alapvetően idegen szférát” köt össze, a „végtelen iránt való érzék 'tényálladékát’, „az örök titkok iránt való érzékét” – ami Zeitblom véleménye szerint inkább a jámbor áhítatra és a szépművészetekre tartozik – és a bölcselmi tételekkel dolgozó tudományt.

Ehhez az önmagában is dialektikusan felépített fejezet-tézishez képest a XII. mintegy antitézist képez, amelyben a krónikás – egymással megintcsak dialektikus módon szembeállítva – két teológiaprofesszort mutat be: Kolomat Nonnenmachert, aki természetfilozófiai előadásokat tart, többek között Arisztotelész *entelecheia*-tanáról és az etikus Ehrenfried Kumpfort. Arisztotelész anyagról és formáról szóló tana – a megvalósulást tekintve megintcsak negatív előjellel – kísértetiesen ott lebeg a hallei Winfried-egyesület, majd később – a témát tovább variálván – a müncheni Kridwiss-estek vitáiban: a *deutsche Innerlichkeit* problematikájában, ami mintegy a regény egyik alapvető motívumaként jellemző mind a németiség sorsára, mind Leverkühn pályájára és művészetére (erre a következőkben részletesebben kitérünk). Zeitblom tolmácsolásában ez a tan így hangzik: „az anyag a lehetséges, a potenciális, ami a formára törekszik, hogy megvalósulhasson, a forma pedig a mozgató mozdulatlan, amely szellem és lélek, a létező lelke, mely a létezőt ön-

²⁷ I. m., 109. l.

²⁸ I. m., 109. l.

maga megvalósítására, tökéletesbítésére hajtja a jelenségben – más szóval ez az *entelecheia*, amely az örökkévalóság részeként éltetőn hatja át a testet, a szerves világban alakot öltve manifesztálódik, s irányítja annak gépezetét, ismeri célját, vigyázza végzetét”.²⁹ Röviden tehát arról van szó, hogy a potenciális (a lehetséges, még-még-nem-valósult anyag) a szerves világban (a jelenségek szintjén) alakot öltött szellem és lélek vigyázó irányítása mellett valóságossá válik. E „manifesztálódott” szellem milyensége és a megvalósulás mikéntje tehát a regénynek számos variációt felmutató legfontosabb mozgatórugója.

A természetfilozófus ellenpárja a mindkét lábbal a realitások talaján álló, a XVI. század reformátorainak képes és zaftos nyevezetét használó „súlyos egyéniség” – káprázatos Luther-paródia. Kumpf az *Asztali beszélgetések* stílusában mulattatja családjá körébe meghívott tanítványait – Zeitblomot és Leverkühnt –; az élet szépségeit hangsúlyozandó jóízűen falatozik, majd dundi feleségét ölelgeti, és a meghökent vendégek döbbenetére saját gitárkísérettel közkedvelt diáknótákat gajdol – mint pl. „Ki bort, nőt és nótát nem szeret, Elfecsérli az életet”,³⁰ – végül az ebédlő sötét szögletében ólálkodó, s az élet örömeivel Istent dicsőítő Kumpfon bosszankodó ördöghöz vág egy zsemlet. A jelenetet a XXV. fejezetben az ördög fel is idézi egyértelműen utalván Lutherra, amikor is a hozzá hajított zsemlet először ama legendás tintatartóval téveszti össze, amelyet állítólag Wartburg várában Luther hajított a Gonoszhoz.

A XIII. fejezetben bemutatott Eberhard Schleppfuss valláspszichológus a megelőző két fejezet és az utóbbi fejezet két alakjának szintéziseként jelenik meg. Schleppfuss minőségileg különbözik kollégáitól, főként az etikus Kumpftól, aki utálja pszichológus professzortársát – valószínűleg megsejti benne az ördögöt. Schleppfuss ugyanis a XXV. fejezetben „testet öltött” Gonosz 3. alakváltozataként jelenik meg. De az az idegenvezető (Dienstmann = szolgáló) is Schleppfussra emlékezteti Leverkühnt, aki Lipcse forgatagában egy fatális félreértés következtében bordélyba kalauzolja a főhóst, ahol az először találkozik a nővel, a nemiséggel mint a Gonosz megtestesítőjével, akit aztán egy évvel az első találkozás után felkutat, hogy „vérén megvásárolja” a zsenit adományozó, démoni betegséget, a kései paralízist előidéző szifilisz. De Schleppfussnak már a neve is az ördögre utal (a *schleppen* vontat, vonszol igéből és *Fuss* láb főnévből álló összetétel a sánta Lucifer képét idézi, aki a néphit szerint kiűzetve az angyalok seregéből és a földre zuhanván megsérül, és azóta sántit). A természetfilozófus Nonnenmacherral (ez is beszélő név: *Nonne* = apáca + *macher* = csináló) és a Luther képre formált etikus Kumpffal (*kumpf* = tompa, sekély) szemben a pszichológus előadásaiban a Jó és Gonosz dialektikáját, az emberi szabadság és jámborság, illetve a humánus fogalmát – némi szexuálpszichológiai színezettel – fejtegetve arra a megállapításra jut, hogy „A szabadság: arra való szabadság, hogy vétezzünk, és a jámborság abban áll, hogy a szabadságot kénytelen-kelletlen osztályrészünkül juttató Isten iránt való szeretetből ne éljünk ezzel a szabadsággal”,³¹ illetve, hogy a Gonoszra való kísértés „instrumentuma” a nő, és a „hit klasszikus századaiban” az invízió a lehető leghumánusabb intézményrendszer volt. Elméletét egy negatív előjelű, azaz „a mágia valóságosságára” épülő, mitologizált, mélylélektani magyarázattal illusztrált boszorkány-történettel szemlélteti, melyet a humanista Zeitblom demi-

²⁹ I. m., 115–116. l.

³⁰ I. m., 120. l.

³¹ I. m., 124. l.

tologizáló motivációs érvekkel értelmez. E szerint a harangozó lányába szerelmes fjú nem azért mond csödöt a kuplerájban, mert a lány boszorkányos fortélyokkal elbűvölte, hanem pusztán azért, mert igaz szerelme gátlásokat keltett benne. A teológiában rejlő démoni lehetőségének a veszélyeit Zeitblom e három fejezetben tárja fel.

Amíg a XIII. fejezettel kapcsolatban Zeitblomnak szerkesztés-technikai fenntartásai vannak, addig a XXXIV. fejezetben egyszerűen túlteszi magát a problémán: három XXXIV. fejezetet ír: XXXIV., XXXIV. Folytatás és XXXIV. Vége – mégpedig a XI–XIII. fejezetekének megfelelő dialektikus elv szerint. Nyilván nem véletlen, hogy épp ez a rész kapta a XXXIV-es számot, ami egyezik a dűneri *Melencolia* mágikus négyzetének fatális összegével. Ez a három fejezet ugyanis az *apokalipsziszról* szól. Az elsöben Leverkühn *Apocalipsis cum figuris* című művének keletkezését és forrásait taglalja, de már megemlíti Sixtus Kridwiss is, akinek az alakja és a nála rendezett esetek konzervatív szellemisége a második XXXIV. fejezetben tágul körre, majd végül a harmadik XXXIV. fejezetben a leverkühni zenemű és a Kriddwiss-kör összefüggései mintegy tézis és antitézis szintézisben való kiteljesedéseként és feloldásoként kerülnek párhuzamba egymással. A három rész historikus ideje az I. világháborút követő 1919-es esztendőre, az újrakezdés – folytatás – időszakára esik, ami Zeitblom számára a polgári humanizmus korszakának végét jelenti. Leverkühn 1913-ban, tehát az I. világháború, a németek kudarcba fulladt nagy áttörési kísérlete előtt egy évvel vonul vissza München forgatagából és társasági életéből Pfeiffering oltalmazó magányába. A fokozódó betegség súlyos szenvedésekkel járó időszaka után 1919-ben hirtelen euforikus alkotóláz lesz úrrá rajta, bár – a kis habléány hasogató fájdalomaihoz hasonlítható – szenvedései nem csökkennek, sőt a Pokol olajos katlanában fortyogó János vértanú kínjaivá fokozódnak. A betegségnek e felfokozott állapotában születik a dűneri ihletettséggű, a nürnbergi mester *Apocalipsis cum figuris* című, tizenöt darabból álló, 1498-ban keletkezett metszete előtt tisztelgő oratórium. Zeitblom ismételten hangsúlyozza a betegség stimuláló hatását: „Nincs-e igazam, amikor azt állítom, hogy a művész depressziós és alkotóan szárnyaló periódusai, a betegség és egészség, koránt sincsenek egymástól élesen elválasztva, hanem a betegségben s mintegy annak oltalma alatt az egészség elemei munkálkodnak, a betegség elemei viszont lángelmét csiholva áthatnak az egészségbe?... a genie, a lángelme az életerőnek egy betegségben jártas, betegségéből mérít, betegségalkotta s általa alkotó formája.”³² A XXXIV. fejezet első részében kiderül továbbá az is, milyen forrásokat használt Leverkühn művéhez. Elsősorban nem János jelenésének könyve szolgált mintául, hanem ókori, korakeresztény és középkori vízió-irodalmak, a misztikusok látomásai, *Ezékiel panasza*i és Dante *Divina Comediája*.

A kornak, Leverkühn állapotának és a mű forrásainak, ihletőinek felvázolása után a XXXIV. fejezet második részében Zeitblom bemutatja a Sixtus Kridwiss lakásán tartott vitaesteket. A konzervatív tudósokból és költökből álló kör *a föld és vér* (Blut und Boden), az erőszak és a diktatúra, az abszolút hatalom, az új barbárság eljövételét, a polgári humanizmus korát követő tömeg-kort hirdeti, melyben – többek között Sorel: *Réflexion sur la violence* című könyvére hivatkozva – „inkább tömegszerű mítoszok lesznek a politika mozzatói: fabulák, agyrémek, káprázatok, melyeknek nem kell, hogy bármi néven nevezendő közük legyen igazsághoz, józan észhez, tudományhoz, mégis formálóan hatnak, meghatározhatják az életet, a történelmet, s ezzel dinamikus realitásoknak bizonyulnak”.³³

³² I. m., 431. l.

³³ I. m., 445. l.

E demagóg, átpolitizált, politikummá torzított eszmének a gyökerei azonban sokkal meszebbre és mélyebbre nyúlnak a regényben, s itt mintegy egyre táguló koncentrikus körként jelennek meg a hanyatlás-történetben. A vitaestek – kizárólag férfi – résztvevőinek többsége nem új alak. Korábbi eszmeiségük azonban ekkorra „fejlődhet” odáig, hogy egymásra találjon, tágabb körben is elismerésre tehessen szert.

Helmut Institoris és Dr. Chaim Breisacher példáját felvillantva vizsgáljuk meg e jelenség előtörténetét. A szőke és törekeny esztéta és művészettörténész, Helmut Institoris, a Münchener Műszaki Főiskola magánodocense az I. világháborút megelőző időszakban, a XXIX. fejezetben bukkan fel Rodde szenátorné házában. Az ifjú tudós *A szép és a reneszánsz építészete* című munkájában a brutalitást dicsőíti, persze csak abban az esetben, ha a szépséggel párosul. Az itáliai reneszánszot olyan kornak tekinti, amelyben „vér és szépség gomolygott”. Zeitblom ironikus ábrázolásában Institoris paradox figura, hisz az egészséget, erőt és brutalitást hirdető művészeti eszméje és gyenge habitusa között óriási szakadék tátong. Mindazonáltal törekszik az erő látszatának fenntartására, többek között ezért is veszi feleségül Ines Roddet; oltalmat kíván nyújtani az elesett, elveszett polgári létbe kapaszkodó Inesnek, aki persze nem találja meg a hőn áhított biztonságot és meghitt családi légkört Helmut oldalán, és a kiegyensúlyozottnak tűnő, formális házasságból Rudi Schwerdtfeger szerelméhez és az ópiumhoz menekül. Miután Rudi csak lovagiasságból viszonozza közeledését, és „megcsalja”, Ines bosszút áll, és Schwerdtfeger müncheni búcsúkoncertje után a villamoson agyonlővi a nőszülni és új életet kezdeni kívánó „csalót”.

A zsidó származású, szélsőségesen konzervatív polihisztor, Dr. Chaim Breisacher is tagja a Kridwiss-körnek, de ő is bemutatkozik már a háború előtt (XXVIII. fejezet). A Zeitblom szemében rút magántudós kultúra-ellenes kultúfilozófiát hirdet: a kultúrában a hanyatlás folyamatát látja, „a ’haladás’ szó a legnagyobb megvetés kifejezése volt a szájában”.³⁴ Szerinte a világvallások a morál bevezetésével felhígították a rituálisnak „puszta szellemi”-ségét. A jelképpé szelidült áldozatról pedig így nyilatkozik: „ez már nem nép és vér és vallási valóság, hanem humánus cibereleves”.³⁵ Breisacher konzervatívizmusában visszacseng az eleminek és a forradalmian újnak az összekapcsolódásából képződő barbárság motívuma, és Zeitblom, általánossá tágítva a kérdést, úgy vélekedik, hogy e problémát leginkább a zsidóság képes kezelni: „Egyébként ki venné zokon a zsidó szellemtől, hogy finom érzéke, fogékonysága a jövődől, új dolgok iránt még az olyan nyakatekert helyzetekben is beválik, amikor az avantgarde egybeesik a reakcióval?”³⁶ A zsidóság e képessége folytán vonzódik Leverkusén zenéjéhez is. A Kridwiss-kör elmélkedései kapcsán Zeitblom maga is felhívja a figyelmet a réginek és az újnak sajátos összefonódására: „Régi módon új, forradalmian retrográd volt ez a világ, az egyén ideájához kötött értékek, igazság, szabadság, jog és az ész érvényüket veszítik benne, kirekesztetnek belőle, helyesebben egészen más, az utóbbi évszázadokétól teljesen eltérő tartalmat kapnak, tudniillik kiragadtatnak a sápadt elmélet karjából, és vérből viszonylagosságot nyernek, erőszak, tekintély, vakhit-diktatúra hasonlíthatatlanul magasabb fórumától függnék ezután, nem holmi tegnapi vagy tegnapelőtti reakciós módon, hanem úgy, hogy az emberiség igencsak újféle módon egyenesen a középkor teokratikus állapotába csöppen.”³⁷ A világnak ezen alakulá-

³⁴ I. m., 341. l.

³⁵ I. m., 345. l.

³⁶ I. m., 347. l.

³⁷ I. m., 447. l.

sát Zeitblom egy hasonlattal szemlélteti: „Ez éppúgy nem mondható reakciónak, mint ahogy nem nevezhetjük reakciónak vagy retrográdnak a golyó körül megtett utat, amely természetesen körbe-, tehát visszamegy.”³⁸ Ebben a mozgásban egyé válik retrogresszió és progresszió, „a politikai jobboldal egyre inkább egybeesik a ballal”.³⁹

A Deutsche Innerlichkeit és a zene

A Kridwiss-kör konzervatív szellemiségének előképe, gyökere már felbukkan a XIV. fejezetben tárgyalt hallei Winfried Keresztyén Diákegyesület vitáiban is, ahol különösen a német ifjúság és a németség elhivatottságáról esik szó. A zene és a természet iránt fogékony ifjú teológusok vándorlásaikon olyan kérdéseket feszegetnek, melyek rátapintanak az újabb kori német szellemiség egyik legfontosabb, s egyúttal legveszedelmesebb motívumára – az úgynevezett *deutsche Innerlichkeit* problematikájára, amely szorosan összefügg a már említett *entelecheia* kérdésével is. A diákkör „hangadóí”, a tősgyökeres német Deutschlin és Teutleben *völkisch*, a zsidó Arzt *szocialista* színezetű politikai megvalósulásának lehetőségét látja a felvetett eszméknek. Miről is van szó voltaképpen? A diákkör tagjai – Leverkusht kivéve – egyetértenek abban, hogy a németségben egyedül az ifjúság hivatott arra, hogy legitim hidat verjen a civilizált polgári és a természeti szféra között. Ám ez az ifjúság nem csupán fizikai értelemben vett fejlődési állapot, hanem elsősorban metafizikai adomány, a németség lényének és lényegének foglalatja. Miként a tetterőtől duzzadó, ám „éretlen” ifjúság időnként ösztönösen és elhamarkodottan szánja el magát bizonyos tettekre, úgy a németség történetében is található példa efféle „meggondolatlanságra”, amilyen például a német reformáció: „Luther azonban volt olyan éretlen, volt olyan népi, volt olyan német-népi, hogy új, tisztább hitet teremtsen”⁴⁰ – vélekedik Deutschlin, majd hozzáteszi: „Éretlenségünk révén még sok újdonsággal, még számos forradalommal fogjuk megajándékozni az emberiséget!”⁴¹ Az ifjúság az állandó *levés* (Werden), mintegy lehetőség állapotában van. „A szó legmagasabb értelmében vett ifjúságnak semmi köze a politikai történelemhez. Ez a fajta ifjúság metafizikai adottság, valami esszenciális alkat, elhivatás. Nem hallottál a német fejlődésről (Werden), a német vándorszellemről, a németség örökös útonjárásáról? Úgy is mondhatod: a német az örök diák, az örök törekvő Európa népei között...”⁴² A *Werden* mint a németség szellemiségét kifejező potencia, mint a *lénté* (Sein) nem valósult lehetőség – eredetileg persze metafizikai-szellemi síkon – tematikusan felbukkan már a kora romantikában is, de többek között Goethénél is megtalálható, és Nietzsche át végigkísért a huszadik századik. A *Deutsche Innerlichkeit* lényege abban áll, hogy a németségnek van múltja és jövője, de soha nincs jelene.

A lírikus, esszéista és irodalomtörténész, Ernst Bertram, a George-kör tagja, Mann barátja 1918-ban – tehát a regény „historikus” idejének „áttörési” szakaszában! – megjelent fő művében, a „*Nietzsche. Versuch einer Mythologie*” című esszéisztikus monográfiájának a „*Das deutsche Werden*” fejezetében Nietzschevel kapcsolatban ezt a gondolatot így fogalmazza meg: „Derart weilt der deutsche geist auf der ewigen Schwelle

³⁸ I. m., 447. l.

³⁹ I. m., 447. l.

⁴⁰ I. m., 144. l.

⁴¹ I. m., 144. l.

⁴² I. m., 145. l.

zwischen dem Zauberreich des Gewordenen, das sich ihm wie eine Erfüllung seiner eigenen, sehr andern Zukunft vorspiegelt, in der Versuchung des rücksturzes ins Barbarische, Verworrene, mystisch vergangene und doch stets Drohende alles Menschlichen. So sieht ihn der beunruhigte, zweifelrische Blick jedes überdeutschen Auges; so sieht er sich selber in den Augenblicken, wo er sich seiner selbst bewusst wird: er ist von vorgestern und von übermorgen – er hat noch kein Heute”.⁴³ A német szellem nem tudja megvalósítani magát. Örökös levésben érlelődik, törekedhet a tökéletes létformára, bár ez – ha nem akar a hétköznapi politika szintjére süllyedni – csak célként lebeghet előtte. Bertram szerint Nietzsche gyűlölete a német birodalommal és a modern – „körszerű” – németséggel szemben épp abból fakad, hogy az a politika színterén megvalósítani vélte – és ezáltal megsemmisítette – ezt az eszmét: „Ein Deutschtum, das sich am Ziele glaubt, das schon seine Verkörperung (seine 'Kultur') erreicht sieht, ist ihm nichts als ein grotesker Greuel”.⁴⁴ Míg európa népei – főképpen a latinok – életformája a megvalósult lét (Sein), addig a németeké a levés (Werden). Ez az ellentét el is szigeteli a mindig „éretlen” és fejlődésben lévő németséget, mindazonáltal csábít annak lehetőségére, hogy valaha megvalósítván önmagát a többi nép fölé emelkedjék. A német „lelki háztartás” (Seelenhaushalt – Bertram) mint meg nem valósult lehetőséget magában foglalja a „Legnemesebbet” (das Edelste) és a „Legközönségesebbet” (das Gemeinste), a „kaotikusát”. E kettősség harcában érlelődik a német szellem, mely a Bildung (kép-zés, művelődés) és a Bildgestaltung (kép-alkotás) révén „fejlődik”, egyre inkább túlszárnyalván önmagát, mígnem megszabadulván a németségtől (entdeutschen – Bertram) túllépve a németségen (überdeutsch) mintegy „kozmpolitikussá” válva önmegvalósulásra nem talál. E kettősségnek adekvát kifejezője Bertram szerint a zene.

Novalis *A kereszténység avagy Európa. Töredék 1799-ből* című „beszéd”-ében a távoli – transzcendens – jövőbe vetített béke korát feltérképezve szintén hangsúlyozza a németség szellemi fölényét: „A többi európai országról, Németországot kivéve, csupán annyi jövendölhető, hogy a békével egy új, magasabb vallás kezd el bennünk lüktetni, és hamarosan minden világi érdeket el fog nyelni. Németországban pedig már most teljes bizonyossággal kimutathatók egy új világ nyomai. Németország lassan, de biztosan halad a többi európai ország előtt. Amíg ezeket háború, spekuláció, pártszellem foglalkoztatja, addig a német hangyaszorgalommal küzdi föl magát a kultúra magasabb korszakának társává, s ez a lépéselőny az idők során még nagyobb fölényt biztosít neki a többiekkel szemben. A tudományokban és a művészetekben óriási erjedés tanúi lehetünk majd. Tömérdek szellem képződik. Új, szűzi kincsesbányák tárulnak föl.”⁴⁵

Friedrich Schlegel a romantikus költészet foglalatát ebben az állandó alakulásban, meg nem valósulásban, épp töredékességében végtelen létében látja: „A romantikus köl-

⁴³ Ernst Bertram: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Georg Bondi, Berlin, 1922. 78. l. – Mann e könyv megjelenésekor jó barátságban volt Bertrammal, aki személyesen adta át Mannak könyvét 1918-ban. Mann naplója arról tanúskodik, hogy hosszasan és élvezettel tanulmányozta a Nietzsche-esszét és nagy hatással volt rá: „Teára Bertram... átadta virágokkal díszített és találoán elmés feliratozású Nietzsche-könyvét..., amit úgy szerettem, mintha valamelyik saját könyvem testvére lenne” (München, szeptember 11. szerda) vagy: „Este a Nietzsche. Mit tagadjam, az én könyvem ez, arról szól, ami számomra a legérdekesebb...” (szeptember 14.) – In: Thomas Mann: Naplók/I. 1918–1929, 1933–1939. Válogatás. Európa Könyvkiadó. Válogatta, szakmailag ellenőrizte és az utószót írta Mádl Antal. Ford.: Soltész Gáspár. Budapest, 1988. 7., 8. l.

⁴⁴ Bertram, 83. l.

⁴⁵ Magyar Filozófiai Szemle XXXV. (1991/1–4) 635. l.

tészet még levés közben, alakulófélben van; ez sajátos lényege éppen: hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet. – Elmélet ki nem merítheti [...] Csak ez a költészet végtelen, amiképp szintén csak ez a költészet lehet teljesen szabad...”⁴⁶

Nietzschénél a „deutsche Innerlichkeit” gondolata a legpregnansabban talán *A korszerűtlen elmélmédek*ek második darabjában, *A történelem hasznáról és káráról* (1874) című írásban fogalmazódik meg. Ez a tanulmány egyúttal a történeti perspektíva túlbúrjánzástól szenvedő modern kor és modern ember kritikája is. Nietzsche az egészséges élet előfeltételét a történetietlen (unhistorisch) perspektíva – melyre a cselekvés, a feledés képessége, a boldogság, a pontoszerű horizont, a lét (Sein) állapota jellemző – és a történeti perspektíva (historisch) – melyet a lét-vesztés (Sein-Verlust), a saját létről való lemondás, a „mindenütt-levést-látás”, a levés (Werden), illetve a cselekvés helyett a passzív rezignáció jellemez – harmóniájában látja. „A történeti és a történetietlen egyaránt szükséges valamely egyén, nép vagy kultúra egészségéhez.”⁴⁷ A történeti perspektíva ígája alatt nyögő modern ember meghasonlott: a benső és külső egység felbomlott benne, holott ezek egyensúlya minden kultúrának az előfeltételét képezik. A kettéhasadt benső (tartalom) és külső (forma) következményeként a modern ember hajlamos azt képzelni, hogy mindennek fölött áll, ám az idegen kultúrák meggátolják valódi énjének kibontakozásában. Az „Innerlichkeitről” és a németiségről szólva Nietzsche ezt mondja: „valamelyes igaza mindig lesz annak a külföldinek, aki azt veti a szemünkre, hogy bensőnk túl gyenge és rendezetlen ahhoz, hogy kifelé hathasson és formát ölthessen. Eközben képes rendkívül kifinomult fogékonynak, komolynak, hatalmasnak, bensőségesnek, jónak bizonyulni, s talán még gazdagabbnak is lenni más népek benső világánál.”⁴⁸ E tekintetben a németiség hasonlít az antik görögséghez, amely az idegen kultúrák kavalkádjában az önmegismerés révén (nosce te ipsum) végül is „organizálni” tudta a káoszt, az idegen hatásokat, és fölébe kerekedett. Az idegen nemzetek szorításában sínylődő, önmagára nem találó németiségnek Nietzsche ellenmérget javasol: a „történetfelettséget”, ami a művészetben és a vallásban nyilvánul meg, és a német ifjúság számára példaképpül a görögséget állítja, amely az önmegismerés által végül is képes volt önmaga kibontakoztatására.

A Winfried egyesületben a német ifjúságnak, mint a jövő letéteményesének világracionalomra törő elhivatottság-tudata összekapcsolódik a nép szelleméhez való kötődöttséggel és a vallásossággal, ami „az akarat és képesség arra, hogy teljes vitalitásában tapasztaljuk és átéljük a lét természeti és démoni oldalát”.⁴⁹ Ez a vallásosság úgy jelenik meg német sajátosságként, „mint lelki fiatalság, közvetlenség, mint életbe vetett hit és a Dürer-féle Ördög és Halál között való lovaglás”.⁵⁰ A németiség felsőbbrendűségének gondolata pedig így hangzik Deutschlin szájából: „Az oroszoknak... megvan a mélységük, de hiányzik belőlük a forma. Nyugaton megvan a forma, de hiányzik a mélység. A kettő együtt csak bennünk, németekben található.”⁵¹ Az eljövendő társadalmat ecsetelve pedig feltűnik a Kridwiss-körben hirdetett totalitarizmus gondolata: „De ha nemzeti büszkeségünket he-

⁴⁶ Friedrich Schlegel: *Atheneum*, Mi az esztétika? I. kötet, 1. füzet, 1991. 46. l.

⁴⁷ Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. Ford.: Tatár György. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989. 32. l.

⁴⁸ Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. 51. l.

⁴⁹ I. m., 146. l.

⁵⁰ I. m., 145. l.

⁵¹ I. m., 151. l.

lyezzük abba, hogy mi, németek tudatosabban, élesebben látjuk a történelmi, lélektani problematikát, ha az új totális rendre való törekvést a németiséggel azonosítjuk, akkor máris a legjobb úton vagyunk afelé, hogy egy kétes hitelű, ám kétségtelenül dölyfös mítosznak rendeljük alá magunkat, a nép mítoszának, amely a katona, a harcos típus strukturális romantikájával párosulva igazából nem egyéb, mint keresztényi mezbe öltözött naturalis pogányság, és Krisztus urunkat a 'mennyei hadak vezérévé' bélyegzi. Ez pedig már határozottan démonok fenyegette pozíció...'⁵²

Mann a *Németország és a németek* című, Amerikában, amerikai közönségnek tartott előadásában foglalkozik a deutsche Innerlichkeit problémájával: értelmezi, majd történelmi áttekintését nyújtja. Szerinte a németiség – legalábbis Luther óta – a világra való igény (Weltbüdrftigkeit) és a világtól való félnkség (Weltscheu), vagyis kozmopolitizmus és provincializmus között őrlddik. Ebben az állapotban az elfojtott és gögös intellektus szinte szükségszerűen társul lelki avitással (seelische Altermlichkeit) és röghöz kötöttséggel (Gebundenheit), és ebből az összefonódásból születik a démoni, akár Luther, akár Faustus ördögéről lett légyen is szó, akik viszont jellegzetesen német alakok. Az elvont gondolkodásra és a misztikumra való hajlam leginkább a zenében jut kifejezésre, igazából itt érvényesülhet az a gög, amely szerint a németiség „mélyebb” más nemzetnél. A német lélek „mély” zeneiségében kettéhasad a spekulatív és a társadalmi-politikai elem, méghozzá oly módon, hogy a spekulatív gondolkodásmód teljesen fölébe kerekedik az utóbbinak. E lelkiállapotnak első reprezentánsa Mann szerint Luther, belőle sarjad a német idealizmus, a pietizmus, a romantika, illetve a romanticizmus, majd Nietzsche és a pszichoanalizmus. Mann persze nem tagadja, hogy ennek az Innerlichkeitnek alapvetően negatív volta ellenére pozitívumai is vannak – méghozzá lényegéből fakadóan: nevezetesen a metafizika és a zene, azon belül is a német népdal csodája. Mann ebben az előadásban paradox politikus értelmezéssel szolgál. Egyrészt veszélyesnek tartja a deutsche Innerlichkeitben megvalósuló horizontális szemléletmód vertikális irányba történő elmozdulását, másrészt nem tagad(hat)ja ennek értékeit.⁵³ A regény szempontjából fontos, hogy ebben a tanulmányban Mann rámutat, miért zeneszerzőt választott főhősül, és ezzel megragadja a deutsche Innerlichkeit lényegét. A zene, a zenének és a metafizikának az összefonódása azonban nem csupán a Mann-i életműben jelenik meg különleges hangsúllyal. Adrian Leverkühn zeneszerző alakjában mintegy összegződnek a német irodalomban korábban felbukkanó muzsikusk hősök, akik a romantika óta jelentős szerepet töltenek be a német kultúrtörténetben.⁵⁴

A romantikában először Arthur *Schopenhauer* filozófiájában jut megkülönböztetett szerep a zenének a művészeteken belül, és talán ő az egyetlen filozófus, akinél a megismerésben a művészi ihlet révén juthatni közelebb az igazsághoz, nem pedig a filozófia útján. Schopenhauer szerint a világot egy megismerhetetlen, vad akarat (Wille) mozgatja,

⁵² I. m., 152. l.

⁵³ Ulrich Christoffel 1940-ben megjelent *Deutsche Innerlichkeit* című könyvében az „Empfindung”-nak mint a lélek meghatározhatatlan, álmódózan szemléldő, gyötrődő erejének tulajdonítja a művészi alkotás létrejöttének lehetőségét. Ez a belső erő rázza fel a lélek mélységeiben megbúvó örök teremtőerőt. Az Innerlichkeit mint lelki-alkotói energia szerinte azonban már a misztikusoknál (Eckhard mester, Seuse, Böhme, stb.) fellelhető.

⁵⁴ Elegendő utalni Hermann Hesse *Az üvegyöngyjáték* című regényére, amely 1943-ban jelent meg, és amelyben kasztália szellemiségének támpillérei, az üvegyöngyjáték forrásai a zene, a matematika és a meditáció. A zene motívuma Hesse egész életművén végigvonul, de Mann-nal ellentétben nála mindig a harmónia, az ellentéteken túli egység kifejezését szolgálja.

ami minduntalan megvalósulásra, objektivációra törekszik. Az akarat első, közvetlen objektivációja az ideák szférája, ami körülbelül megfelel a platonai ideáknak. A második, közvetett objektiváció az idő, tér és kauzalitás korlátai közé szorított földi létben létező individuumé (*principium individuationis*). Az örökösen objektiválódó, s az objektivációban szenvedéssel terhes akarattól kivételes esetben – esztétikai és etikai úton – megszabadulhat az individuum. A művészetben (esztétikai út) a megismerő szubjektum – zseni – a művészi megismerés során eggyé válván az objektummal, rövid időre behatol az ideák szférájába, hogy azt mintegy tartós képekben megragadja és megörökítse. Schopenhauer a művészeteken belül hierarchiát állít fel, és a zenét minőségileg megkülönbözteti a többi művészettől. Míg az építészettől az irodalomig – azon belül is a líráig – terjedő művészeti ágazatok csupán az ideák szférájába képesek behatolni, addig a zene az akaratot ragadja meg. A zene tehát – mint a legfőbb megismerés eszköze – prioritást élvez Schopenhauer gondolati rendszerében.

Áttörési kísérletek

Az I. világháborúban mintegy a regény szellemi-társadalmi alakulásának közjátékában a német ifjúság eszmeisége kíván megvalósulni. Az eleinte mámorittasan ünnepeelt háború az áttörésnek (Durchbruch), a németiség elszigeteltségből való kilépésének és világhatalomra törésének eszközeként jelenik meg. Zeitblom ironikusan jegyzi meg, hogy „Itt persze megint – mint nálunk, németeknél mindig – sajátos önosság, naiv egoizmus érvényesült, amely nem bánja, sőt egészen természetesnek fogja fel, hogy a német fejlődési folyamat [Werde-Prozess] (és mi állandóan fejlődünk) [und wir werden ja immer] egy érettebb, katasztrófa-dinamikára cseppet sem hajlamos világ is velünk ontsa vérért.”⁵⁵

A társadalmi szintéren zajló áttörési kísérlettel párhuzamosan a pfeifferingi magányba visszavonult Leverkühn is megpróbálkozik művészetében az áttöréssel. Zeitblomnak így beszél erről: „De az, amit úgy határoztunk meg, hogy bonyolultnak egyszerűvé váló tisztulása, más szavakkal ugyanaz, mint a vitalitás, az érzelmi erő visszanyerése. Ha lehetséges volna... ha valakinek sikerülne... hogy is mondanád? – fordult hozzám, és mindjárt maga válaszolt a kérdésre: – Úgy mondanád: *áttörés*. Ha tehát valakinek sikerülne az *áttörés* a szellem hidegségéből az új érzés merész kalandokkal teli világába, akkor azt a valakit a művészet megváltójának nevezném.”⁵⁶ Leverkühn tart a művészet teljes elmagányosodásától, ezért igyekszik olyan zenét szerezni, amely nem a művelt elitet, hanem a népet célozza meg: „ki kell szabadulni abból az állapotból, hogy (a művészet) egyedül legyen a 'közönség'-nek nevezett művelt elittel, amely nemsokára már nem lesz, amely már ma sincsen, úgyhogy a művészet nemsokára teljesen egyedül marad, halálos magányban... hacsak nem találja meg az utat a 'nép'-hez”.⁵⁷ Ehhez a művészeti áttöréshez Leverkühn számára Kleist *A marionettszínházról* (1810) című tanulmánya szolgáltatja az esztétikai mintát: „Itt is az áttörésről van szó... és az író itt egyenesen azt mondja, 'ez a világtörténelem legutolsó fejezete'. De itt csak az esztétikumról van szó, a bájról, a szabad kellemtől, amely igazából a mozgatható bábunak és az Istennek van fenntartva, azaz az öntudat nélkülinek vagy a végtelen tudatnak: a zérus és a végtelen között minden reflexió megöli

⁵⁵ I. m., 367. l.

⁵⁶ I. m., 392. l.

⁵⁷ I. m., 392. l.

a kellemet. Kleist szerint a tudatnak be kell járnia a végtelent, hogy ismét a kellemmel párosuljon. Ádámnak másodszer is ennie kell a tudás fájáról, hogy visszatérjen az ártatlanság állapotába.”⁵⁸ Leverkühn a zene áttörési kísérleteként a *Gesta Romanorum* történeteit felhasználva megírja báboperáját. Zeitblom ellentétes álláspontot képvisel barátjával szemben a művészet forradalmasításával kapcsolatban. Úgy vélekedik, hogy a szellem szuverenitását kötelezi nemessége. Egy a néphez szóló, leegyszerűsített művészet a szellem politikának való kiszolgáltatását, a szellem árulását jelenti – melynek példázata Kretschmar Beissel-ről szóló történetében már felcsendült korábban. A zene természetes ártatlanságához vezető útnak a bábopera csak közbülső állomása. Ez az elképzelés az *Apocalipsis*en át a *Doktor Faustus* panaszkodásában jut el a csúcra.

Az áttörés, a világba való kilépésre tett – ugyancsak csődöt mondott – kísérlet Leverkühn biográfiájában is felbukkan. A világ Leverkühn számára a németiségtől való menekülést, a német provincializmusból való kilépést, a „németen-kívüliséget” (das Ausser-Deutsche) jelenti. Adriannak három lehetősége adódik, hogy áttörjön magányán. Az elsőt a titokzatos – magyar arisztokra özvegy – Madame de Tolna jelenti, aki csodálja Leverkühn művészetét, és a színpalak mögül menedzseli zenéjét, hogy kikerüljön a világba; a másodikat – a zsidó hangversenyrendező – Saul Fitelberg, aki szerint a németiségnek engednie kellene, hogy a zsidóság mintegy impresszárióként megnyissa előtte a világ kapuit, kivezesse elzártságából; a harmadikat pedig – a francia Svájcban született – Marie Goddeau, akit Leverkühn feleségül akar venni, aki azonban visszautasítja.

A németiség szellemi alakulását, a lehetségesnek megvalósulásra irányuló és kudarcba fulladt kísérleteit felvázoló kitérő után kanyarodjunk vissza a „mágikus” XXXIV. fejezet utolsó részéhez, melyben Zeitblom a leverkühni zene (Apocalipsis) és a Kridwiss-kör eszmeisége közötti párhuzam bemutatására tesz kísérletet.

Zeitblom az *Apocalipsis cum figuris* oratórium kapcsán Leverkühn zenéjét a Kridwiss-kör vitáját is illusztrált golyó-hasonlattal szemlélteti: „A golyó körül megtett utat, amelyről Kridwissnél is szó esett... ezt az utat, amelyben regresszió és progresszió, régi és új, múlt és jövő eggyé válik – itt megvalósulni láttam egy műalkotásban, amely Bach és Händel már harmonikus művészeténél is régebbre, a valódi többszólamúság régmúltjába nyúlt vissza újjító módon.”⁵⁹ A harmonikus szubjektivitás – ami a társadalmi szférában a polgári humanizmussal hozható kapcsolatba – és a polifón tárgyilagosság – ami az ősinek, a kultikusnak, illetve a modern tömeg-kornak megfelelője – viszonyára még Kretschmar hívta fel a figyelmet kaisersascherni előadásában. Leverkühn polifonikus zeneművében egy olyan korban nyúl vissza a korábban egyházi, majd az azt megelőző „vajákos” és rituális célokat szolgáló kultikus zenéhez, amelyben a szubjektumnak lába alól kicsúszott a talaj. A kultúra-előttibe való visszatérés zenei eszköze a glissando, melyről Zeitblom így nyilatkozik: „Valami azonban megmaradt a zene előtti időkből, afféle naturális atavizmus vagy barbár csökevény gyanánt: ez a csúszás vagy *glissando*; ebben a kulturális okokból rendkívül óvatosan kezelendő zenei eszközben mindig valami démonit, kultúra –, sőt humanumellenes démoniságot éreztem.”⁶⁰ Leverkühn e műve paradox, mert a kórus emberi hangját és a zenekar hangszeres hangját nem választja ketté, inkább feloldja őket egymás-

⁵⁸ I. m., 376. l.

⁵⁹ I. m., 452. l.

⁶⁰ I. m., 454. l.

ban, ezáltal az ember és dolog közötti határ eltolódik (verrückte erscheint). A paradoxon démonikus groteszkbe, mintegy a tartalom és a forma negatív előjelű ellentétébe csap át: a babiloni parázna hangja a legbájosabb (graziös) koloratúr-szopránban csendül fel, míg a kedves gyermekkórus a pokoli kacaj hangján szólal meg.

Doktor Faustus panaszolkodása

Az idősíkoknál már említett *Doktor Faustus panaszokodása* című utolsó, fő műről Zeitblom a XLVI. fejezetben számol be. A leírási idő végének – a II. világháború okozta világegésnek és a historikus időben a leverkühni életművet összegző hatalmas, negatív oratórium jajkiáltásának, valamint a zeneszerzőn eluralkodó betegségnek a felmutatása (XLVII. fejezet) mintegy fortissimóként kapcsolódik össze egyetlen, felfokozott lamentációvá – abban a korban, amelyben „fertelemmé vált minden, ami német, a gonosz példájává”;⁶¹ amelyben az ördöggel kötött paktum óta lejárt huszonnégy esztendő elteltével (Leverkühn 1906-ban kutatja fel Esmeraldát Pozsonyban és fertőződik meg, a paralízis pedig 1930-bn tör ki rajta) a sátán elragadja áldozatát; amelyben a *Kilencedik Szimfónia* visszavéteik, és megszűnik remény és hit. A művészi paradoxonhoz hasonlóan – „hogy a totális konstrukcióból megszületik a kifejezés, a kifejezés mint panasz”⁶² – esetleg a vallási paradoxonnak lehet esélye, mely „reménytelenségen túli reménység volna...”, a kétségbeesés transzcendenciája – nem a kétségbeesés elárulása, hanem a csoda, amely a hitet is túlszárnyalja”.⁶³ E halk kérdés formájában talán kisarjadó „csodavárás” marad Zeitblom, a némettség és Leverkühn lelkiüdvé számára az egyetlen reménységűgár. A végső pusztulás pillanataiban Zeitblom is leteszi a tollat. Barátja temetésén még egyszer felidézi az ördöggel kötött paktumot, amelyet nem csak barátja kötött a sátánnal. Ezekkel a sorokkal fejeződik be a regény: „Németország akkor (1940. augusztusában) lázasan kipirult arccal, gaz diadala tetőfokán támolygott, s a világ meghódítására tört annak az egyetlen szerződésnek az erejénél fogva, amelyet megtartani hajlandó volt, s amelyet vérevel pecsételt meg. Ma démonok rántják a mélybe, fél kezével eltakarja, a másikkal iszonyodva kémleli a szörnyű valóságot, úgy zuhan kétségbeesésből kétségbeesésbe. Vajon mikor éri el a meredély legmélyét? Mikor dereng föl a végső reményvesztettségből a hitet is túlszárnyaló csoda, a reménység sugara? Egy magános öregember imára kulcsolja kezét, és így szól: Isten legyen irgalmas árva lelkeknek, barátom, hazám.”⁶⁴

A Nietzsche-regény

Már az első pillanatban szembetűnik számos életrajzi, fiziológiai-szellemi-lelki párhuzam Friedrich Nietzsche és Adrian Leverkühn között. Mindkét gyermek kimagasló képességű, zárkózott, magányra hajlamos, korai – talán az apától örökölt fejfájással, sőt migrénnel küzd, rendszerető, vonzódik a zenéhez, sőt a zene meghatározó szerepet tölt be mindkettőjük életében. Nietzsche nem válik ugyan zeneszerzővé, igaz, diákkorában próbálkozik komponálással, többek között néhány Brantano- és Petőfi!-dalt is megzenésít

⁶¹ I. m., 582. l.

⁶² I. m., 594. l.

⁶³ I. m., 594. l.

⁶⁴ I. m., 617. l.

(„Ereszkedik le a felhő”, „Szeretném itt hagyni”, „Te vagy, te vagy barna kislány”, „Te voltál egyetlen virágom”), igazi kapcsolatát a zenéhez azonban a wagneri muzsika, pontosabban a „Gesamkunstwerk” határozza meg (a fiatal Nietzsche Wagnerban az „apollói” és „dionüszoszi” princípiumok egybefonódása által az attikai tragédiában elért görög kultúra csúcának modern megújítóját látja). Mindketten hallgatnak teológiát, zárkózottságuk ellenére – zeneszerető – diákegyesületek tagjai (Nietzsche a Germania, Leverkühn a Winfried egyesületben élvezti a kiváltságosoknak kijáró tiszteletet); Leverkühn „végzetes” első találkozása a nővel, tehát a lipcei bordély-történet eredetije Kölnben játszódik ugyan, de Nietzsche beszámolója barátjának Paul Deussennek e fatális véletlenről ugyanolyan dramaturgia szerint történik, mint Leverkühné. Míg persze a Mann-i forgatókönyv alapján Leverkühn a „nő első érintése” után „tudatosan” kutatja fel Esmeraldát, hogy a „vérén megvásárolt” betegség által kiteljesülhessen zsenije, majd e fertőzés következményeként a paralízis áldozata legyen, addig Nietzsche kórtünete korántsem ilyen egyszerű, és nem bizonyított, hogy szifiliszes megbetegedés okozta-e elméje elborulását, bár a paralízist diagnosztizálták nála; Nietzsche és Leverkühn házassági kísérlete is kísértetiesen hasonlít egymásra: Nietzsche Paul Reé barátja közvetítésével kéri meg Lou Salomé kezét, Leverkühn Rudi Schwerdtfegerert bízta meg e kényes feladattal – még a kiválasztott hölgyek neveiben és hivatásában is fellelhetőek rokon vonások – és mindkettőjüket elutasítják; mindketten szenvednek német-ségük miatt; mindketten tíz évig élnek elborult elmével. Paul Deussen tudósítása beteg barátja ötvenedik születésnapján tett látogatásáról szinte szó szerint megismétlődik Zeitblom, a beteg Leverkühnnél – ugyancsak ötvenedik születésnapja alkalmából – tett látogatásának leírásában. És mindketten egy napon: augusztus 25-én halnak meg. Számos részlet-azonosság vagy hasonlóság lehetne még kimutatható és pontosítható a biográfia szintjén, de fontosabbak a szöveg mélyebb rétegeiben megbúvó, „szellemi” rokonítások.

A Nietzsche-i életrajz azonban nemcsak Leverkühn démonikus sorsában követhető nyomon, hanem Zeitbloméban is. Nietzsche ugyanis klasszika filológus is, pedagógus is volt, akárcsak Zeitblom. Zeitblom 1905-ben egy szolgálati évet tölt Naumburgban a 3. tábori tüzérségnél – Nietzsche 1867-ben ugyancsak egy évet szolgál ugyanabban a városban a tábori lovastüzérségnél; Zeitblom az I. világháborúban egy évig őrmester (Vize-Wachtmeister) Naumburgban, amikor is tetűtífuszt kap, kitüntetik és leszerelik. Nietzsche az 1870-71-es porosz-francia háborúban rövid szolgálat után vérhast és torokgyíkot kap, ezért leszerelik. A szöveg felületén tetten érhető párhuzamok Nietzsche és Zeitblom között arra a kettőségre utalnak, amely a korai Nietzsche-nél az „apollói”, a „szép látszat” és a mélyben tomboló vad, ösztönös „dionüszoszi” ellentétes princípiumában manifesztálódik, és ami Mannál Zeitblom és Leverkühn alakjában fogalmazódik meg, mégha a Mann-i regényben nem olvadnak is harmóniává egymást erősítvén, hanem – sajátos értelmezésben ugyan, de – az ellentétes princípiumok közül a „dionüszoszi”–„démoni” kerekedik fölül és szabadítja el poklot.

A szellemi párhuzamok a mélyebb struktúrában is megismétlődnek. Zeitblom a regény végén felteszi a kérdést: „Vajon ismét egy humanista érettségiző osztállyal fogom megkedveltetni próbálni azt a kulturális eszmevilágot, amelyben a föld alatti istenségek tisztelete az olümposzi világosság és értelem kultuszával egy áhíthatá olvad össze?”⁶⁵ Vagyis azt az eszmevilágot, amelyben Apolló, a „szép látszat” elkendőzi és az értelem

⁶⁵ I. m. 611. l.

uralma alá hajtja azokat a sötét erőket és istenségeket, melyekről a görögség is jól tudott, de bölcsen elrejtette vagy kikerülte őket. Mann Nietzsche-értelmezésére a Dosztojevskij-előszó kapcsán történt már utalás a tanulmány elején. A regényben kibontakozó Nietzsche-kép és Nietzsche-értelmezést jól megvilágítja az az előadást, melyet Mann a háború után először tartott németül Zürichben *Nietzsche filozófiája tapasztalatunk fényében* címmel. A betegség stimuláló hatását itt is elsőként, és Nietzsche zsenijének mintegy mozgatórugójaként hangsúlyozza, akárcsak a Dosztojevskij-tanulmányban, és mindkét írásban – önmagát szó szerint idézve – kihangsúlyozza azt. A „paralitikus megvilágosodás” szemléltetésére felhossa Nietzsche betegsége előtti, utolsó, nagyobb lélegzetű művének, az *Ecce homo* című önéletrajzi esszének azt a mondatát, amellyel Nietzsche a művészi inspirációról szóló fejezetet vezeti be: „Van-e a XIX. század végén bárkinek is világos fogalma arról, mit neveztek ihletnek a nagy korok költői? Ha nincs, hát én megmondom.”⁶⁶ Mann-nak nincs nagy véleménye a Zarathustra költőjéről – szerinte „az elnyomott kaszt szocializmus”-át pellengérré állító Nietzsche bizonyítja, hogy „'Übermensch'-e nem más, mint a fasiszta vezér idealizálása”⁶⁷, mitöbb Nietzsche az európai és világ-fasizmus előfutára. Nietzscheben leginkább a kritikust és kultúr-filozófust értékeli, bár mindjárt hozzáté-
szi, hogy ez a criticizmus szenvedélyből fakad, és a nietzsche-i értelemben vett „kultúra”-fogalom (ami az ösztönökre, az élet előkelőségére és az esztéticizmusra épül) szembeszegül a tudattal, a megismeréssel, a tudománnyal, sőt a morállal is. Ez a kezdetben általános morállenesség tágul később a „keresztény morál” elvetéséhez, az „immoralizmushoz”. Az esztétikus zseni- és hőskultuszt megtestesítő istenség, Dionüszosz „tragikus” bölcsesége abban áll, hogy igenli és magában foglalja az élet minden hibáját, rettenetét és keménységét, és ezzel kirekeszti a humánusot. *A Történelem hasznáról és káráról* című írás kapcsán ugyancsak ironikusan jegyzi meg, hogy Nietzsche szerint a történelmi szemlélet-től szenvedő, beteg, modern embert kigyógyítandó „történelem-feletti” perspektíva, a val-lás megint csak a tudománnyal, a humánussal áll szemben. Betegség – zseni – humánus-mot: értelmet, tudományt morált elvető esztéticizmus – a szellemet tagadó irracionális-mus – démoniség – barbárság – fasizmus. Ez a képletsora annak a – természetesen árnyaltan megrajzolt – képnak a tragikus sorsú Nietzsche-ről, amelyet a „politikusi” Mann ebben a tanulmányában felmutat.

⁶⁶ Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*. Hogyan lesz az ember azzá, ami. Ford.: Horváth Géza. Göncöl Kiadó, Budapest, 1994. 99. l.

⁶⁷ Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Zehnter Band. Adel des Geistes. Zwanzig Versuche zum Problem der Humanität. Aufbau-Verlag, Berlin, 1955. 663. l.

Megkettőzött, kettéhasított, megsokszorozódott szereplők a hatvanas évek európai drámairodalmában

P. MÜLLER PÉTER

„Az új társadalmi formák létrehozzák a maguk új személyiség típusait, a szocializáció új formáit, a tapasztalatok szervezésének új módszereit.”¹ A szereplők dialógusaiból felépülő dráma számára minden ilyen változás új helyzetet teremt, ami szakadatlanul újratermeli azt a kérdést, hogy „milyen az az ember, akit ez az élet létrehoz, és hogyan fejezhető ki drámaiban?”² A probléma drámaelméleti, illetve dramaturgiai megközelítése nem elsősorban a szereplők lélektani realitásként való szemlélését, és e lélektani tartalmakban bekövetkező változások elemzését jelenti, mert „az a kérdés, hogy milyen a drámai ember, tulajdonképpen azt a kérdést jelenti, hogy milyen az ember más emberekhez való viszonyában”.³

A modern dráma külső, társadalmi feltételeiben bekövetkező változások közül a műnem számára a legfontosabbak az egyén helyzetében és körülményeiben megmutató sajátosságok. E változások sorában az egyik döntő mozzanat a tett és tevője közötti viszony átalakulása, az embernek és tetteinek aszinkronitása és aszimmetriája. Az egyéniség és vele az autonóm cselekvés lehetősége fokozatosan megszűnik, az emberek egymással már nem mint személyiségek, hanem mint státusok és funkciók érintkeznek. A társadalmi munkamegosztás kifejlődése uniformizáló hatással van az egyénre. Lukács György századeleji megfogalmazása szerint: „uniformizálódott az öltözködés; uniformizálódott a közlekedés [...]; egyformábbak lettek [...] a foglalkozások [...]; egyformább lesz a nevelés, a gyermekkori élmények [...]”⁴ Mindez az egyént és kapcsolatait elszemélyteleníti, a társadalmi cselekvést elsorvasztja, redukálja, az ént passzivitásra készíti.

A változások másik csoportja az emberi érintkezésformák körében következik be. A tizenharmadik század polgárai az intimitás kényszere nélkül is érintkeztek nyilvánosan egymással, a köztereken bárki megszólítható volt, de ez a tény nem érintette a polgárok belső szféráját. „A tizenkilencedik században aztán a zárkózottság oldódott, egyre inkább úgy vélekedtek, hogy a nyilvános szereplés napvilágra hozza a bennünk rejtőző színészt. [...] A közélet fokozatosan az én tükrévé vált, megszűnt az elfogulatlanság, a kötetlen találkozások lehetősége [...] Korunkban a nyilvános kapcsolatok halálosan komolylyá váltak [...], és az önleplezés változatának tekinthetők. A beszélgetés voltaképpen önvallomás.”⁵ A személyiség eltűnése, hozzáférhetetlenné válása, ugyanakkor az individualitás integritásáért folytatott küzdelem, a társadalmi szerepjátszás és mimikri, a szerepváltás képessége (hogy a társas interakciók során más-más szerepet magunkra öltve is ugyanazok a személyek maradunk⁶), a megjelenített szerepektől való távolságtartás lehe-

¹ Christopher Lasch: Az önimádat társadalma. (Ford. Békés Pál) Bp., 1984. 67. l.

² Lukács György: A modern dráma fejlődésének története. Bp., 1978. 114. l.

³ I. m., 115. l.

⁴ I. m., 105. l.

⁵ Christopher Lasch: i. m., 42. l.

⁶ Elizabeth Burns: Theatricality. A study of convention in theatre and everyday life. Harper and Row, New York, 1973. 126. l.

tősege⁷ mind befolyásolják a drámai karakterteremtés útjait és technikáit. A lélektani és társaslélektani kutatások eredményei, a különböző személyiség- és identitáselméletek Adornótól Eriksonon, Frommon és Goffmanon át Krappmanig és White-ig – közvetve vagy közvetlenül – hatással vannak a dráma műnemére. A múlt század közepétől – Bécsy Tamás megfogalmazása szerint – „a drámaírók tehát olyan társadalmi és szociológiai problémákkal állnak szemben, amelyek a műnem kulcsfogalmát érintik: az emberek egyéniségéből fakadó és egyéniségéhez irányuló viszonyainak lassú eltűnésével. Hogyan lehet ebben a helyzetben az egyéni jellemet megragadni és ábrázolni?”⁸

A modern drámairodalom legjelentősebb szerzői (Ibsen, Strindberg, Csehov, Pirandello stb.) ezekre a kérdésekre találnak különböző, dramaturgiailag (is) jóformált választ. „Ibsen abból a modern felismerésből indul ki, hogy az egyedi pszichében vetélkedés és kiegyensúlyozatlanság van.”⁹ Strindberg néhány sikerült darbjának igazi újítása „a jellemelek szétmállasztása, következetes felbomlasztása”.¹⁰ Csehov hősei az „egyensúlyozó identitás”¹¹ terminusával írhatók le; olyan alakok ők, akik azért „hogy saját élettengelyük egységét megőrizhessék, egyetlen szereppel sem azonosulnak teljesen”.¹² Pirandello a kor komplexebb identitásfogalmára épít színdarabjaiban, alakjai az egyén identitásának cseppfolyós jellegét és az ember létezésének elkerülhetetlen viszonylagosságát képviselik.¹³ A második világháborút követő időszak reprezentatív drámatípusa, az abszurd a határese-ti személyiség által megélt „ürességet, elszigeteltséget, a magányt és a kétségbeesést állítja a középpontba [...] [ezekben a drámákban] olyan alakokkal találkozunk, akik teljesen bizonytalanok afelől, mi is a valóság”.¹⁴

A jellemfogalomban bekövetkező változások és a személyiségről kialakuló élmények és nézetek is hatással vannak a drámairodalomra. „Míg a tizennyolcadik századi jellemfogalom az emberi természet közös sajátosságait hangsúlyozta, a tizenkilencedik században úgy tartották, hogy a lényeg az egyéni jellemvonások sajátos és egyedi kifejezése. A külső megjelenítés e megközelítésben akaratlanul is a belső embert fejezi ki. [...] az emberek hamarosan rögeszmésen kezdtek félni attól, hogy tetteikkel, arckifejezésükkel, ruházódásuk részleteivel akaratlanul is elárulják magukat.”¹⁵ A rejtőzködés a szerepjátékok eluralkodásához, az individualitás eltitkolásához vezetett, és az emberek érelemnyilvánításai során előbb a másokra tett (teendő) hatást igyekeztek kiszámítani, ellehetetlenítvén ily módon a személyiségalapú spontán reakciót és interakciót. Ehhez társult a személyiség megsokszorozódásának és megosztottságának élménye, ami kezdetben csak a klinikumban jelent meg, napjainkra azonban a társadalom és az irodalom közhelyévé vált. A megosztott személyiség kialakulásának feltételei között – a már említett társadalmi munkamegosztás mellett – a privát szférába bevonuló társadalmi konfliktusok és a centralizált

⁷ Erving Goffman: A hétköznapi élet szociálpszichológiája. Bp., 1981. 38–44. l.

⁸ Bécsy Tamás: A cselekvés lehetősége. Bp., 1987. 244. l.

⁹ George Steiner: A tragédia halála. (Ford. Szilágyi Tibor) Bp., 1971. 263. l.

¹⁰ Almási Miklós: A drámafejlődés útjai. Bp., 1969. 333. l. – Az eredetiben végig kiemelve.

¹¹ Lothar Krappman: Az identitás szociológiai dimenziói. Bp., 1980. 84–99. l.

¹² Almási Miklós: Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? Bp., 1985. 261. l.

¹³ June Schlueter: Metafictional Characters in Modern Drama. New York, 1979. 10. l.

¹⁴ Christopher Lasch: i. m., 113. l.

¹⁵ I. m., 116–117.

állami oktatás során az egyént önmagával kívülről szembesítő és egyúttal önmagától elidegenítő folyamatok játszottak szerepet.¹⁶

A hasonmás drámabeli felléptetése az ókori görög drámáig nyúlik vissza. A toposz felbukkan Shakespeare-nél, majd az Amphitryon-téma feldolgozóinál (Molière, Dryden, Kleist, Giraudoux, Georg Kaiser stb.). A drámai hős több alakra történő felbontása az abszurd dráma egyik jelentős fejleménye, és a megkettőződés/megsokszorozódás mozzanata jelen van a kelet-közép-európai groteszkben is.

A két azonos küllemű szereplő egyformaságának korai típusai közül a két leggyakoribb változat az, ha egyrészt egy isten ölt emberalakot, másrészt ha megkülönböztethetetlen ikerpár jelenik meg a színen. Ez a külső, fizikai azonosság a hasonmás-jelenség leg-egyszerűbb fajtája. A személyiség összetettségének és a külső megjelenés és magatartás belső vágyaktól és szándékoktól való különbözésének drámabeli megjelenítése két dramaturgiai eszközt fejlesztett ki: a drámai monológot illetve a francia klasszicista dráma kedvelt figuráját, a bizalmast. Itt már nem két alak külső azonosságáról, hanem egyetlen hős „meghasonlásáról”, kettéhasadásáról, nyilvános- és magán énjének szétválásáról van szó. Ennél is összetettebb változata a jelenségnek a komplementer szereplőpárok megjelenése. Ők egyazon személyiség két oldalát, ellentétes végleteit jelenítik meg. (Shen Te és Shui Ta *A szexuális jólétekben* nem ezt a típust képviseli, mert ott a két alak nem két személy, hanem egyetlen ember két szerepe). Különösen hangsúlyos az egymást kiegészítő és feltételező alakok jelenléte az abszurdban, ahol a nevükben, létükben, ténykedésükben redukált, csonkolt szereplők csak párjukkal kettesben adnak ki valami limitált egészet. A *Godot*-ban vagy *A játszma végé*-ben a személyiség értelmi és érzelmi oldala, érzékszervei szétválnak a szereplőpárok között.¹⁷

A hatvanas évek európai drámairodalmában közel egy időben több, a drámaformát megújító és vitathatatlan esztétikai jelentőséggel rendelkező műben válik a megduplázódás és kettéhasíttóság a dramaturgia és a drámai világkép központi kompozíciós tényezőjévé. Brian Friel: *Philadelphia, Here I Come!* (1964 – *Philadelphia, itt vagyok!*) című darabjában a szerző a főhőst két alakban lépteti fel: Gar O'Donnell külső énje és belső énje két szerepként jelenik meg. Peter Handke *Kasparjában* (1967) a címszereplőt körülvevő sugalmazók Kaspar maszkját viselik, s mindenki Kasparrá válik, Kasparként viselkedik, de az imitáció célja nem az azonosulás, hanem a főhős individualitásának megszüntetése. Slawomir Mrozek: *Testarium* (1968 – *Próféták*) című drámájában a nép a megváltóra vár, ám a próféta két, tökéletesen azonos példányban érkezik meg. Örkény István: *Pisti a vérzivatarban* (1969) című színpadi művében a főhős négy alakban, megsokszorozódva szerepel.

Noha ezek a drámák egy fél évtizeden belül keletkeztek, témájukra és megformáltságukra mindenekelőtt saját nemzeti irodalomtörténetük tradíciója és műfaji kontextusa volt hatással. Friel esetében Yeats, Synge és O'Casey, Mrozeknél Witkiewicz, Handkénál Brecht és a német expresszionizmus, Örkény esetében *Az ember tragédiája* és az *Egyperces novellák* olyan, egymással divergáló hagyományokat és inspirációkat képviselnek, amelyekből nem vezethető le a négy dráma rokoníthatósága. Hasonlóképpen eltérő az a

¹⁶ Jeremy Hawthorn: *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character*. New York, 1983. 28–37. l.

¹⁷ A bekezdésben foglaltak forrása Martin Esslin: *From Doppelgängers to Doubles in Drama*. – In: *Stanford French Review* VIII. (Spring 1984.), 35–46. l.

szinkron társadalmi, politikai, mentalitástörténeti kontextus is, mely az ír, az osztrák, a lengyel (illetve emigráns) és a magyar szerzőt a hatvanas évek derekán övezte. E különbségek hangsúlyozása és tudomásul vétele sem fedheti el azonban azt a tényt, hogy a négy drámaíró szinte egyidőben fordult a drámaforma megújításának ugyanahhoz az eszközhöz: a drámai főhős integritásának és egyediségének különböző jellegű felbontásához.

Friel drámájában Gareth O'Donnell privát és publikus énjének szétválasztása, két önálló szerepként való megformálása nem függetleníthető attól a drámai szituációtól, mely a művet szervezi. A darab a huszonöt éves ír fiatalember Amerikába történő kivándorlásának előestéjén, éjszakáján és hajnalán játszódik. A két én két magatartásformát, két attitűdöt képvisel. Noha Külső inkább menne, Belső inkább maradna, kettejük mássága nem rögzül dichotómiává, a vágyak és viselkedések nem pusztán egymás ellenétét mutatják. Friel a *Philadelphiában* (hasonlóan más darabjaihoz, pl. *The Enemy Within*) azt tárgyalja, hogy milyen nehézségei vannak annak, hogy a belső élet összebékíthető legyen a külsővel, hogy az egyén a saját lelkét, személyes integritását úgy tudja megőrizni, hogy egyúttal megfeleljen a külvilág, saját környezete elvárásainak, követelményeinek.¹⁸ Gar kettébontásában az az írói szemlélet fejeződik ki, hogy az énnak van a környezet, a külvilág számára nem hozzáférhető és nem kommunikálható része. Ez a belső én azonban a drámában dialógusokban (de természetesen csak a külső énnel folytatott párbeszédben) és Belső monológjaiban mutatkozik meg.

A Külső és Belső közötti szerepmegosztás elsődleges dramaturgiai funkciója a befogadó tájékoztatása: kettejük dialógusai és belső monológjai teszik beavatottá a nézőt/olvasót, aki mindazt megtudja Garról, ámiről a darab többi szereplője nem értesül. Friel ezzel tulajdonképpen az epika belső monológ technikáját ülteti át a színdarabba, önálló szereplővé téve a főhős belső gondolat- és érzésvilágát. A Külső és Belső között lezajló jelenetek egyik csoportjában Belső szerepjátékokat játszik: szállodaigazgatóként, rádióbemondóként, újságíróként stb. jelenik meg. E jelenetek egy részében Külső önmaga marad, másik részében ő is felvesz egy szerepet, így például az újságíró által faggatott amerikai szenátorét. A jelenetek másik csoportjában a privát én Gar belső vívódását, kételyeit, emlék- és vágyképeit jeleníti meg.

A dráma voltaképpen a főszereplője a Belső én, akinek darabbeli súlya, szövegeinek aránya jóval nagyobb, mint Külsőé. Ő sokkal aktívabb, mozgékonyabb, sokszínűbb szereplő, mint a párja. Belső képviseli a fantázia, a lelkiismeret világát, ő képes az idősíkok közötti mozgásra (múlt és jövő megelevenítésére), ő fogalmazza meg a Gar előtt álló helyzetek összetettségét, ő mondja ki (Külsőnek és a nézőnek) az apát (S. B.-t) és a mellékszereplőket megelőző azok sztereotip mondatait. Belső okosabb is, mint Külső, mert a II. felvonás elején olyan találós kérdéseket tesz fel, melyekre publikus énje nem tud válaszolni. (Ez talán dramaturgiailag és szemléletileg is vitatható mozzanat, hiszen egyazon személy két aspektusáról van szó.)

Friel a főhős kettébontásával a döntéshelyzetekben az egyén bensejében lejátszódó drámát teszi láthatóvá. Itt a vívódás a személyiség két oldala között, a külvilág számára fenntartott és hozzáférhető én, és a belső, rejtett, intim lelkivilág között zajlik le. A darabnak ez az itt kiemelt vonatkozása beleilleszkedik abba a Friel által az emberi kapcsolatokról adott diagnózisba, mely az egyén valamennyi lényeges kötődését, kapcsolódását felszí-

¹⁸ Richard Pine: Brian Friel and Ireland's Drama. Routledge, London and New York, 1990. 77. l.

nesnek, üresnek és sivárnak mutatja be. A Gar és apja közti kapcsolatot a közlésképtelenség, a szerelméhez, Kate-hez fűződő viszonyát a kisebbségi érzés és a Doogan-szülők elvárásainak való megfelelni igyekvés, a barátokkal és egykori tanítójával való kapcsolatát a fölényérzet és távolságtartás jellemzi. Gar képtelen arra, hogy bensőséges, intim viszonyba lépjen bárkivel, ám ez a fogyatékoság nem csak őt, hanem a darab valamennyi szereplőjét jellemzi.

Friel valamennyi olyan hőse, aki a külvilággal konfliktusban álló külső embert jeleníti meg, önmaga teljességéért küzd, s azért, hogy a külső követelményeknek megfelelően teljesítse ki önmagát. Ilyen alakok Friel drámáiban Columba (*The Enemy Within*), Gareth O'Donnell (*Philadelphia*), Fox Melarkey (*Crystal and Fox*), Frank Hardy (*Faith Healer*), Hugh O'Donnell (*Translations*) és Hugh O'Neill (*Making History*).¹⁹ A Gar megkettőződésében és a darab szituációjában megmutatkozó ambivalencia nem csak Friel munkásságába, hanem az ír tradícióba is beleilleszkedik. Szerves része az ír szellem szkizofréniájának a testileg Írországbán, ám lélekben az Egyesült Államokban való tartózkodás, a kivándorlásról történő szakadatlan ábrándozás. Épp így része az ír mentalitásnak az ellentétes gondolatok összehangolása, a társadalmi valóság külső és belső szempontból való egyidejű érzékelése. Friel saját írói látásmódjának kettősségéről így vall: „Lehet, hogy egy ikerpár vagyok.”²⁰

Handke „beszédkínvallatás”-nak illetve „Sprechstück”-nek nevezett darabjában egy másik tradícióból indul ki, amikor műve címével és hőisével egyszerre utal a Caspar Hauser nevű történelmi alakra és a német bábszínház Kasper-figurájára. Ugyanakkor Kaspar megidézi Jedermant is, az akárkit, az egyediség nélküli egyedtet, aki „az embert” képviseli. (Vö. Madách kapcsolatát a moralitás drámával és Pisti kapcsolódását ehhez a műfaji hagyományhoz.) Kaspar nem valóságghű életfolyamatban, hanem a teátrális absztrakt közegében jelenik meg. Az egyén integritása az ő esetében csak önmaga artikulálódását megelőzően létezik. Ez a pre-szociális, pre-verbális lény azonban a társadalmi intézmények „nevelő hatásának”, a szocializációs folyamatnak következtében *mássá*, eredeti mivoltától idegenné válik. Handke darabjának és a címszereplő kommunikációjának középpontjában a nyelv elsajátításán keresztül bekövetkező önazonosságvesztés áll. A társadalmi intézmények képviselői (a sugalmazók) Kaspar maszkját viselik, s a szocializációs folyamat végén Kaspar is átkerül a sugalmazók közé, hogy a leendő-jövendő újabb pre-szociális egyedeket önmaguk arctalanná és tömegemberré válásához segítse.

A Kaspar által kimondott első mondat, az „impressziókeltés” gesztusa – az „olyan szeretnék lenni, amilyen volt már valaki más.” – mottóként sűríti magába az identitásvesztés és a megsokszorozódás problémáját. A főhős a nyelvről szólva, arra reflektálva azt fogalmazza meg, hogy mivel mindenkit ugyanaz a nyelv teremtett meg, ezért mindenki Kaspar.²¹ A társadalom által akceptált és megalkotott identitását a nyelv révén teremti meg, ez alakítja ki benne az „én” fogalmát. E folyamatot így jellemzi: „Miután megtanultam az *én* szót kimondani, egy ideig az *én* szóval kellett megszólítani engem, mivel nem tudtam, hogy a *te* szó énrám vonatkozik, hiszen engem *énnek* hívtak; és amikor már megértettem a *te* szót, akkor is egy ideig úgy tettem, mintha nem tudnám, kire gondolnak, mert

¹⁹ I. m., 17. l.

²⁰ Idézi Richard Pine: i. m., 15. l.

²¹ Jeffrey Herrick: Peter Handke's Kaspar: A Study of Linguistic Theory in Modern Drama. – In: *Philological Quarterly*, LXIII, 2. 1984. Spring.

örömökre szolgált, hogy semmit sem értek; így aztán az is örömökre szolgált, hogy *minden alkalommal* magamra vonatkoztattam a *te* szót.”²² Ebben a tanulási folyamatban a társadalmi szerepek elsajátítása valójában megfosztja a főhőst eredeti önmagától, Kaspart egyedi lényből „mindenkivé” teszi, megsokszorozza.

A darab két létállapotot szembeesít illetve ütköztet egymással. Az egyikben Kaspar vad, szabad és irányítatlan, a másikban megszelídített, átnevelt és irányított. Kaspar kezdetben meglévő tulajdonságai rendetlenségként, összevisszaságként, koordinálatlan mozgásokként és gesztusokként jelennek meg; beszéde, közlései nem alkalmazkodnak a nyelvi normákhoz. Kaspar ebből az állapotból anélkül kerül át a jól formált mondatok és jól nevelt gesztusok világába, hogy ő bármit is kezdeményezne vagy döntene. Handke hősé-vel mindez megtörténik, úgy, hogy Kasparnak az eseményekre semmilyen hatása nincs, ő csupán tárgya, elszenvetője, áldozata egy folyamatnak, melyet az absztrakt külvilág, a társadalom fantomja kényszerít rá. Ez a folyamat az egyéniség elvesztését és a tömegemberre való válást jelenti.

Kaspar a David Reisman által leírt, kívülről irányított magányos tömeg egyik tagja, és a Herbert Marcuse által leírt egydimenziós ember drámai példája. Handke számára a hős megsokszorozódása nem az egyéni identitás megszerzésére vagy visszanyerésére tett gesztus, hanem az individualitás megszűntéről, társadalmi haszontalanságáról kiállított diagnózis. Ezt a látélelet hangsúlyozza a választott műfaji tradíció is, Kaspar bábszerűsége, gépiessége, kívülről irányítottasága, az a színpadi mechanika, mely a figurát működteti. A darab antinaturalizmusa, expresszionista jellege, a moralitásjátékból eredő allegorizáló volta és ahistorikussága esztétikai és poétikai szempontból Friel *Philadelphijának* az ellenpólusát képviseli. Mindkét darabban jelen van azonban a főhős alakjának felbontása, Frielnél külső és belső énré, Handkénál pedig egy preszociális és egy szocializált énré. Kaspar megosztottságában mégsem ez a temporális vonatkozás a számottevő, hanem az, hogy a tömeges számúvá sokszorozódó Kasparok együttvéve sem tesznek ki annyit, amennyi önmagában lehetne egy individuális egyed.

Mrożek már emigrációban született drámája magyar címével (*Próféták*) jelzi, hogy egynél több ígéhirdető fog felbukkanni a darabban. Az azonban csak a próféták színrelépésekor válik nyilvánvalóvá, hogy két hasonmásról van szó. A drámát megalapozó szituációban a feldühödött (színpalak mögött üvöltő) tömeg prófétát követel magának, a tömeget lecsillapítani igyekvő Régens pedig bejelenti, hogy megjött, akire vártak. „Ő, aki mindent tud, aki ismeri jövőtök titkát. Személyesen mutatja meg nektek a menekülés útját.”²³ A próféta azonban két példányban jelenik meg, két teljesen azonos, megkülönböztethetetlen szereplő bukkan fel, s ez a megkettőződés lehetetlenné teszi a „prófétaság” hiteles gyakorlását. A Régens érvelése szerint: „két prófétának nincs értelme. Az új igazságnak egynek kell lennie, különben nem igazság”.²⁴ A tömeget a Régens további türelemre inti, s a próféta köszöntésére megérkező Három Királyokkal tanácskozni kezd a kialakult helyzetről. Mrożek a szituáció megalkotásában és a szereplők magatartásában, beszédmódjában a politikai hatalom működésének régiókból ismert reflexeit helyezi előtérbe. A prófétát a tömeg számára közvetítő hatalom szembe találja magát az önazonosság és az au-

²² Peter Handke: Kaspar. (Fordította: Eörsi István) Bp., é.n., 109. l. (Handke kiemelései.)

²³ Slawomir Mrożek: Próféták. (Ford.: Kerényi Grácia) – In: Slawomir Mrożek: Drámák. Bp., 1980. 215. l.

²⁴ I. m., 218. l.

tentikus lét problémájával. Erről a következő módon értekeznek: „GÁSPÁR: Ha ketten vannak, az egyikük hamis. RÉGENS: Ez nem olyan egyszerű. Identikusak. MENYHÉRT: Hogy-hogy, egyformák? RÉGENS: Mint két vízcsepp. MENYHÉRT: Tehát mindkettő hamis vagy mindkettő igaz [...]”²⁵ A dráma során ez a paradoxon kerül több oldalról megvilágításra. A két próféta külön-külön tiltakozik az ellen, hogy nem ismerik el saját, egyedi személyiségét. Később a hatalom megpróbálja egyiküket rábírní, hogy lépjen vissza a prófétaságtól. Ezt követően az egyik prófétát likvidálják – ám ezenközben a másik is elpusztul, mert nemcsak a külsejük, hanem a sorsuk is azonos volt egymással. A műben megfogalmazódik egy, a *Pistihez* kapcsolódó gondolat arról, hogy a próféták „lehetnek akármennyien, minthogy azonosak, vagyis egy és ugyanazt hirdetik”.²⁶

A *Prófétákban* a megkettőződés, a hasonmás felléptetése a két azonos alak közötti viszonyt kevésbé érinti. Az első és a második próféta egyformán és azonos módon viszonyul saját szerepéhez, a hatalomnak a palotában jelenlevő képviselőihez és a kialakult helyzethez. A darab középpontjában nem kettejük alakja áll, hanem az a megkettőződésük nyomán kialakult probléma, amit a hivatal (a bürokrácia, a politika) nem tud megoldani. A címszereplők mindössze három rövid jelenetben lépnek színpadra. Egyenkénti megérkezésüket követően külön-külön, de egyformán tiltakoznak az ellen, hogy nem állhatnak a tömeg elé. (Ekkor szembesülnek saját hasonmásukkal.) A második alkalommal élettörténetük és egyformaságuk részletei tárulnak fel párbeszédükben (hasonlóan *A kopasz énekesnő* Martin házaspárjának felismerési jelenetéhez), majd mindketten ugyanúgy próbálják egymást kijátszani a Régens előtt, azért, hogy csak egyikük tölthesse be a prófétai szerepet. Végül azt latolgatják, hogy melyiküket választották ki a prófétai illetve az áldozati szerepre.

Mrožek egyfelvonásosa azt a tradicionális hasonmástípust eleveníti fel, melyben két szereplő külleme tökéletesen azonos. A *Próféták* dramaturgiájában azonban ez az egyformaság nem vezet félreértésekhez, szerepcserékhez, kergetőzésekhez, és a hasonmást felléptető komédia más hatáselemeihez. A két alak azonossága valamennyi szereplő és a befogadó által ismert, csupán a színpalacson túl üvöltő tömeg nem sejtí ezt. A drámatörténet azonos külsejű hőseitől eltérően itt a két szereplő olyannyira egyforma (nemcsak kívül, hanem belül is), hogy – a róluk adott jellemzés szerint –: „A biofizikai azonosság és a biografikus azonosság következtében lelki és szellemi életük is teljesen azonos.”²⁷ Az identitásnak, azonosságnak és másságnak ebben a példázatában Mrožek a megkettőződés jelenségét nem lélektani oldalról, nem az individuum szemszögéből, hanem a politikai hatalom felől és a prófétasághoz, mint társadalmi szerephez kapcsolódó elvárásrendszer irányából vizsgálja. A darab szereplői (éppúgy, mint a szerző korai egyfelvonásosaiban) nincsenek lélektani jegyekkel felruházva, társadalmi státusuk határozza meg őket. Az ezekhez a státusokhoz és funkciókhoz kapcsolódó normák, törvényszerűségek akkor kérdőjeleződnek meg, a betöltésükre és gyakorlásukra jellemző rutin akkor mond csődöt, amikor egy rendkívüli helyzet áll elő. Ezekben a – Mrožek első alkotói korszakát jellemző – steril helyzetekben nincs motiváció és nincsen ok, helyettük egy ad absurdum vitt logika érvényesül. Ez az abszurd szituáció ad azután módot arra, hogy a benne felmutatott egyéni és

²⁵ Uo.

²⁶ I. m., 224. l.

²⁷ I. m., 223. l.

intézményes (hatalmi) magatartásformák működési mechanizmusainak benső lényege megmutatkozzék.

A hasonmás tehát ezúttal mint a társadalmi-hatalmi működés provokációja, s nem mint a személyiség integritását kikezdő létélmény jelenik meg. Az ad abszurdum vitt szituáció szerint a tökéletes azonosság ugyanolyan problémát jelent, mint a másság. A társadalom intézményei sem a teljes különbözőséget, sem a teljes egyformaságot nem tudják kezelni. (Gondoljunk a személyi szám használatára.) A *Próféták* közvetlen történelmi kontextusaként nem a hatvanas évek kelet-európai rezsimjei jelennek meg, hanem egy múltbeli birodalom, mely – a *Rendőrséghez* hasonlóan – leginkább a Habsburg monarchia attribútumaira emlékeztet. Ahogy egy életrajzírója a lengyel szerzőt jellemzi: „Mrożek Galíciában született és az osztrák kultúra hatása alatt nőtt fel. Úgy véli, hogy ő is az osztrák–magyar kultúrákörhöz tartozik.”²⁸

A *Pisti a vérzivatarban* első, 1969-es változata még nem nevezi Pistinek a Tevékenyt, a Félszeget és a Kimértet, de darab betiltását követő átírási folyamat kezdetén (1970 februárjában) Örkény már kijelenti: „Először is tisztáztam, hogy ezek nem szereplők, hanem csak a főhős megtestesített jellemvonásai.”²⁹ Azzal, hogy a címszereplőt Örkény több alakban lépteti föl, követi a madáchi példát, ahol a *Tragédiában* nem egy Ádám szerepel, hiszen míg a főhős egyrészt fizikai valójában alszik a színpadon, addig álmában a történelmi színekben más-más testekben bukkan elő. Míg Madáchnál a főhős reprezentatív szerepekben jelenik meg, addig Pisti az átélt történelmi helyzetekben nem tölt be ilyen pozíciót. Az a szituációelvű (Mrożekével rokon) dramaturgia, amelyet a *Pisti* képvisel, s amelyben a helyzet határozza meg a hőst (s nem fordítva), ennek a drámának az esetében azt jelenti, hogy mivel a helyzetek teremtik a bennük felbukkanó hősokeket, ezért a darab „szereplői csak az adott helyzetben öltenek múltó alakot, és egymással néha föl is cserélhetők”.³⁰

Egy-egy jellemvonásnak az önálló szerepként való felléptetése a moralitásdráma sajátossága (e műfaji hagyomány révén kapcsolódik Örkény műve Handke *Kasparjához*). A *Pisti*-beli jellemvonások illetve magatartások azonban nem azt a statikusságot képviselik, mint a moralitásjáték példázata, hanem ők is jelenetről jelenetre alakot, funkciót, önazonosságot váltanak. A darab főszereplői, Pisti és megtestesített jellemvonásai (azaz a három magatartás-Pisti) a drámai hasonmás-jelenségnek egy eddig nem tapasztalt fajtáját képviselik. Nemcsak külső, de belső azonosságról sincs ebben az esetben szó. A mű központi kérdése ugyanis éppen az egyéni identitás megalkothatóságának és megtarthatóságának lehetősége. A drámakezdő jelenetek születéssel és nemzéssel, alkotással és teremtéssel foglalkozó helyzetei abban a képben összegződnek, amelyben a címszereplő megszületik, ám Pisti világra jövele egyúttal önmaga megsokszorozódásának pillanatát is jelenti. A soron következő stációkban sok-sok szerepben és funkcióban, megsokszorozódott szereprepertoárral és lételehetőséggel (többszöri újjászületéssel) közlekedő hős azonban végül csak azáltal tehet szert individuális létezésre, egyedi egzisztenciára, hogy e többszörös szerepkészletet és feltámadóképességet feladva eggyé válik. Örkény a darab 1979-es változatának előszavában úgy foglalja össze a művet, hogy abban azt mutatja be,

²⁸ Ewa Zuberbier: Who is Slawomir Mrożek? – In: Mrożek. Cracow, 1990. 109. l.

²⁹ Örkény István: Drámák. II. Bp., 1982. 593. l.

³⁰ Párbeszéd a groteskről. Beszélgetések Örkény Istvánnal. Bp., 1981. 124. l.

„ahogy Pisti (2. felvonás) egy apróhirdetés nyomán magára talál, és négyből egy Pistivé válik”.³¹ Egy 1969-es levelében pedig így ír a darab befejezéséről: „Pisti végre elérkezik oda, hogy nem kell több szerepet játszani, mert személyiségének kiteljesedését – életében először – végre nem korlátozzák külső akadályok. Először adatik meg neki, hogy szabad emberként megválaszthassa sorsát.”³²

Ez a magára találás azonban kellőképpen ironikus, hiszen az egyé válás előhívója, illetve lehetővé tevője egy apróhirdetés, ami jellegénél fogva személytelen. A szöveg szerint is *egy* Pistit keresnek, és nem *a* Pistit keresik. Eszerint pedig bármelyik Pisti betöltheti ezt a helyet, vagyis nem csak a darab címszereplőjének önmagára találása válik lehetővé, hanem mindig Pistié is. (Az apróhirdetés felbukkanását előkészíti az a korábbi jelenet, melyben a Mama a Szőke lánynak arról beszél, hogy vákuum-fiát úgy keresi, hogy állandóan olvassa az apróhirdetéseket, s időnként ő maga is hirdet: „Pisti, jelentkezz!”)

Pistinek és szereplőként megjelenő magatartásainak viszonyrendszerében a címszereplő áll a középpontban, és három magatartása csak őhozza, egymáshoz viszont nem kapcsolódik. Ezeknek a Pistihez fűződő kapcsolatoknak a középpontjában a megszületés-meghalás-feltámadás folyamatának előmozdítása áll. A magatartás-Pistik vagy külön-külön, vagy együttesen segédkeznek Pisti megszületéséhez és meghalásaihoz. A halandzsanya nyelven lefolytatott koncepció per az egyetlen jelenet, amelyben mindhárman fellépnek a főhős ellen, és a mű végén Pisti végső megszületése, önmagára találása az a pillanat, amikor egyikük sem nyújt segítséget neki.

Az itt tárgyalt négy drámában közös a főhős integritásának technikai-dramaturgiai megbontása. A hasonmás megjelenése (*Próféták*), a kettébontás (*Philadelphia*), a négy felé szakítás (*Pisti*) és a szocializációs indigó révén való technikai megsokszorozódás (*Kaspar*) közös alapja az embernek a másik emberhez, a társadalmi intézményekhez és az önmagához való viszonyában bekövetkező változás. E megváltozott viszonyrendszerek közül más-más összefüggés áll az egyes darabok középpontjában. A belső és külső én dichotómiája, az egyvalaki által betölthető szerepre aspiráló két identikus jelölt, a különböző magatartásoknak az énről való leválása és önálló (bár redukált) szereppé kristályosodása, valamint az egyént tömegtermékké, szériadarabbá alakító társadalmi környezet mind az individuum létének lehetőségével kapcsolatos kételyt artikulálja. E szemléleti kétely technikai kifejeződése az „egy személy egyenlő egy szerep” azonosságának feladása, megváltoztatása. A drámai hős és drámai szerep több évezredes, magától értetődő és megkérdőjelezetlen egybeesésének megszüntetése olyan drámatörténeti fejlemény, mely Friel, Handke, Mrožek és Örkény e hatvanas években írott darabját műnemtörténeti jelentőségűvé teszi.

³¹ Örkény István: Drámák. I. m., 186. l.

³² I. m., 587. l.

Az irodalmi művek jelentésidentifikációjának lineáris és alineáris modelljei

HERMANN ZOLTÁN

I.

Stendhal *Vörös és fekete* című regényének első lapjain Julien Sorel – abban a jelenetben, amikor De Rênalékhoz menet betér a városka templomába – a polgármesterék címerével díszített térdeplőn nyomtatott papírdarabkát talál...

„...mintha csak odakészítették volna, hogy elolvassa. Ránézett és betűzni kezdte: *Részletek Louis Jenrel kivégzéséről és utolsó pillanatairól. Kivégzetett Besançonban...*

Letépett papírdarab volt. Túlso oldalán csak az első sor néhány szavát lehetett olvasni: *Az első lépés...*

– Ki tehette ide? – tűnődött Julien. – A szerencsétlen! – sóhajtott azután. – Neve úgy végződik, mint az enyém... – és összegyűrte a papírt.”¹

Amikor a szövegolvasás során ahhoz a ponthoz érünk, ahol Julien Sorel megdöbbenve ismeri föl, hogy a kivégzett gonosztevő neve ugyanúgy „végződik” (a francia eredetiben: „son nom finit”), mint az övé, a felületes olvasó is megtorpan, betűzgetni kezdi a két nevet, s nem kis meglepetéssel tapasztalja, hogy a két névben nem kizárólag a *-rel* végződések azonosak, hanem az anagrammatikus átrendezések folytán a két név teljes jelcsoportja is. A két név – azaz a két sors – azonosságát a főhős fölismeri ugyan, de – lélektanilag – azonnal el is távolítja önmagától ezt a felismerést, s csak a nevek egy kitüntetett szegmensének azonosságát tudatosítja. A regény befejezésére, Julien Sorel sorsának lezárultára nézve metaforikusnak is tekinthető, hogy a lineárisan (szekvenciálisan) is azonos szakasz a Julien Sorel és a Louis Jenrel név *végén* (!) található.

A főhős sorsának baljós előjelekként is értelmezhető idézet, – s mivel a regényszöveg befogadója és a regény főhőse itt egyaránt olvasóként van jelen – a brosúra-töredékkel szembeni kettős *olvasói magatartás* árulkodó jelzései néhány ponton módosítják az irodalmi szövegek percepciójával és jelentésképzésével kapcsolatos ismereteinket: vajon az irodalmi szövegek *szerkezeti* sajátosságainak vizsgálata közben nem viselkedünk-e úgy, mint Stendhal hőse, amikor a jelsorozatok voltaképpen fölismert alineáris összefüggései fölött elsiklunk, s jószerével csak a lineárisan is leképezhető sémákról és jelentésekről adunk számot?

A nyelvi kontinuum hangzó és írásos kettőségéről Wilhelm von Humboldt által felvetett problémakör² története Derrida *Grammatológiájáig* húzódik, de furcsa mód a humboldti elvekhez jobban ragaszkodó orosz nyelv- és irodalomtudomány (a Derrida által is idézett Isztrin, s az utóbbi esztendőknben Nyikolajeva)³ tette föl a legizgalmasabb kérdése-

¹ Stendhal: *Vörös és fekete*. Fordította és az utószót írta Illés Endre. Bp., 1960. 25. l.

² Wilhelm von Humboldt: *Über die Buchstabenschrift und ihren Zusammenhang mit dem Sprachbau*. – In: *uő. Werke in fünf Bänden III*. Leipzig, 1963. 82–112. l.

³ В. А. Истрин: *Возникновение и развитие письма*. Москва. 1965.; Т. М. Николаева: *Единисы языка и теория текста*. – In: Т. В. Цивьян. (szerk.): *Исследования по структуре текста*. Москва. 1987. 27–57. l.

ket a szövegkontinuum nyelvi egységeinek a szövegszerkezetben betöltött poétikai szerepét illetően.

Az irodalomtudomány ezidőtájt talán ritkábban veszi beszédrendjébe a *szerkezet*, *felépítés* terminusokat, holott a strukturalizmust lezáró francia diskurzus-elméletek is nagyon fontos lépéseket tettek abban az irányban, hogy a szövegszerkezet korábbi csupasz, váz-szerű sémái helyett a természetes nyelvek fonematikus/grafematikus felépítésének szigorúan lineáris, kihagyások nélküli modelljeihez közelítsék a szövegről alkotott fogalmainkat. A közeledést azonban nem követte kiterjedt vizsgálódás: el kell ismernünk, hogy a szövegek kontinuum egyirányúságáról szóló elméletek az idő és létfogalmaink formális nyelvi kódoltságát is leleplezték, ám mégis a filozofikus megközelítésekre terelődött a szó, a szövegek elemi rendezési szabályaiból következő szövegtani és irodalomelméleti tanulságok levonása helyett.⁴

Csaknem egyidőben a *Tel Quel* körének kutatásaival a nyelvi produkció és percepció következetesen lineáris modelljét dolgozták ki amerikai pszicholingvisták, Spoehr, Cole és Jakimik.⁵ Modelljük szerint a nyelvi kontinuum, a szövegek megértése bizonyos antropológiai képességeket és az alapvető szegmentációs technikák elsajátítását feltételezi. Kísérletekkel igazolták, hogy a nyelvi kontinuum megértése során, a percepcióval egyidőben több lehetséges stratégiát, jelentésidentifikációs eljárást dolgozunk ki. Ezek az eredmények vezettek a szemantikai negentrópia modelljéhez, amely szerint az időben egymást követő fonológiai pozíciók (vagy a térbeli linearitásban egymást követő grafémák) halmozódásával együtt csökken a megjósolható jelsorok halmaza, azaz minden egyes „lépés” a jelsorban a lehetséges befejezések és jelentésegységek kötegeit zárja ki, egészen addig, míg az utolsó lépés előtt már csak egyetlen lehetőséget választhatunk. A modell természetesen tartalmazta azt a kiegészítést is, amely szerint a közlés szintaktikai felépítése és más, a szöveg denotatív jelentésviszonyaira utaló előzetes ismeretek – mint például a produkció defektusainak a percepció során történő korrekciói – még egyszerűbbé teszik a percepció lineáris-szegmentációs folyamatát, hiszen gyakran nem kell minden egyes lépést megtenni ahhoz, hogy a morfológiailag teljes szóalakot s a hozzá köthető denotatív és kontextuális jelentéseket elkülöníthessük a szövegfolyamatból. Röviden: *a szövegfolyamat szóalakjainak azonosítása egy, a jelentésegységekkel is operáló lineáris-szegmentációs eljárás*. A szövegpercepció és -produkció lineáris modellje ekként a szó szegmenséhez, a szó nyelvi szintjéhez kötötte a jelentésazonosítás alapvető mozzanatát.

A hangzó és az írásban rögzített szöveg megértésének, jelentésidentifikációjának e lineáris modelljét már csak azért is el kell fogadnunk – s most gondoljunk arra is, hogy az írott szövegben a kialakult hagyományok szerint szóalakokat szegmentálunk a szóköznek, mint jelentős információértékű „írásjelnek” a segítségével –, mert a legáltalánosabb, a szöveg „felszínén mozgó” olvasási gyakorlat modelljeként is értékelhető. A lineáris jelentésidentifikációs modellben létrejövő szövegszerkezetet – amely a lineárisan pontosan azonosítható grammatikai elemekhez, morfokhoz, szóalakokhoz kötődik – a szöveg *külső formájának*⁶ is nevezhetjük. A lineáris, és voltaképpen a deskriptív grammatikai egység-

⁴ J. Derrida: *Grammatológia*. Szombathely–Párizs–Bécs–Budapest, 1991.

⁵ K. T. Spoehr: A szófelismerés beszédben és olvasásnál: a nyelvi feldolgozás egységes elmélete felé. – In: *A beszédmegértés és a beszédprodukció pszichológiája*. Szerk. és ford.: Pléh Csaba. Bp., 1989. 62–84. 1.; R. A. Cole–J. Jakimik: *A beszédpercepció modellje*. – In: *A beszédmegértés és a beszédprodukció pszichológiája*. Uo. 62–84. 1.

⁶ Т. М. Николаева: i. m., 46. 1.

gekben szegmentált modellel szemben – legfőképpen Saussure anagramma-elméletére alapozva felállíthatunk egy alineáris jelentésidentifikációs modellt is.⁷

Első megközelítésben úgy tűnhet fel, mintha a lineáris azonosítástól eltérő, alineáris modell jelentésegységei a hagyományos poétikai-retorikai alakzatok átrendezési módozataiban, az adjekció, detrakció, transzmutáció, immutáció műveletei során jelennének meg, sőt, az alineáris jelentésidentifikációs modell látszólag azonosítható a valóban komoly hagyományokkal rendelkező „permutációs”, „matematikai” költészettani elvekkel is. Csak-hogy, a fonéma/graféma-sorok retorikai-permutatív átrendezésén alapuló elvek, elméletek és az ezekből születő poétikai gyakorlat eddig ismert eljárásai a delinearizált jelsorokat közvetlenül kapcsolják a lineárisan szegmentálható nyelvi formák azonosítható jelentéseihez. Következésképpen a rekurzív vagy dekontinuus rendben elhelyezkedő jelsorokat többnyire a szöveg központi szimbóluma, az úgynevezett *szótéma* lexikai szegmentuma egyesíti.⁸ Fel kell tehát ismerni, hogy a paronimikus-anagrammatikus poétikai eljárások e „nyelvi bravúrként” aposztrófált változatainál az alineárisan szórt jelelemek közvetlenül linearizált „megfejtései”, szegmenssei egybecsnek a *külső szöveg és a felszíni jelentés* egységeivel.

Az alineáris modell e jólismert, s az irodalomtudomány és az irodalmi elemzések által leggyakrabban tárgyalt megjelenési formái mellett – amelyek a szöveg belső formáját közvetlenül kapcsolják a külső formához – léteznek olyan, a lineáris jelsoroktól alineáris átrendezésein alapuló, a szöveg *belső formáját*⁹ meghatározó eljárások, amelyekről mind-ezidáig kevés szó esett. Az említett, voltaképpen feltérképezetlen alineáris eljárások felismerését legfőképpen az gátolta, hogy egyfelől nem köthetők közvetlenül a szöveg lineáris külső formájához, amennyiben a delinearizálódó jelszegmens a szövegszerkezetekbe ágyazódva közelítik meg a „szövegjelentést”, másfelől pedig a kérdéses jelszegmensek át-lépik a nyelvi kontinuum deskriptív morfológiai vagy szintaktikai határait, s ezáltal a felszíni olvasás számára rejtetté, felismerhetetlenné válnak. Modellünk szerint az irodalmi szöveg jelsorainak azok a szegmentumai is mutathatnak funkcionális rendezettségét, amelyek nem esnek egybe a deskriptív, „jelentést hordozó” nyelvi egységek határaival: nem pusztán a szó, vagy a szintaktikai kapcsolatok egésze, vagy annak kitüntetett nyitó és záró pozíciói „csenghetnek össze”, hanem a szövegkontinuum *bármely* (!) szegmentuma. Itt tehát egy sokkal általánosabb, s valóban a nyelv kontinuus felépítésével azonosítható szabályrendszerrel állunk szemben, amelynek a fent említett retorikai-poétikai alakzatok pusztán speciális esetei.

A jelentésidentifikáció lineáris modelljei közötti határesetnek kell tekintenünk a rím és az alliteráció problémakörét. A jelsorismétlődés általános funkciói felől közelítve a rím és az alliteráció paronimikus jelenségei – mint eredetüket tekintve orális/fonológiai jelenségek¹⁰ – a szóalakoknak a szövegkontinumból kimetsződő, szegmentációs rendszeréhez kötődnek, hiszen akár teljes szóalakra vonatkoznak, akár a szóhatárok mentén helyezked-

⁷ E két modell szembeállítása teremt meg a Stendhal-idézet lélektani feszültségét is.

⁸ Epikus és drámai művekben ez a jelenség gyakran az irodalmi szöveg hőseinek nevében összegződik, vagy a névből dekomponálódik.

⁹ Nyikolajeva javaslatára, a Humboldt *külső és belső nyelvi formák* oppozíciójának mintájára vezetjük be ezt a terminust.

¹⁰ A kérdésről bővebben: C. С. Аверинцев: Рождение рифмы из духа греческой диалектики. – In: уф.: Поэтика ранневизантийской литературы. Москва. 1977. 221–236. l.; В. Жирмунский: Рифма, её история и теория. – In: уф.: Теория стиха. Ленинград, 1975. 235–430. l.

nek el, elsődleges szerepükben mégis az eltérő lexikai és szintaktikai jelentésegységek paradigmatis rendjét állítják föl. Másképpen: a rím és az alliteráció nem a közvetlen jelentéscsatolás eszköze, hanem a szöveg szerkezeti viszonyait is bekapcsolva fejt ki működését. A rímeltető és az alliterációs poétikai rendszerek a szöveg külső és belső formája között nyitnak átjárót.

Egyes irodalmi szövegek szerkesztettsége feltételezi a *külső szöveg* és az úgynevezett *belső szöveg* koeficienciáját. A belső szöveg ugyanúgy a nyelvi kontinuum sajátosságaira épül, de az őt felépítő elemek – éppen a másfajta szegmentációnak köszönhetően – nem kötődnek közvetlenül denotatív, vagy kontextuális jelentésekhez. Így a nem a lineáris jelentésidentifikációs modell szerint szegmentálódó jelcsoportok belső szöveggé az adott irodalmi mű saját felépítéséből adódó, önálló, a recepciótól elhatárolt jelentéseit összegzik. A belső szöveg által létrehozott jelentésre tulajdonképpen nem is kérdezhetünk rá azzal a kézenfekvőnek tűnő kérdéssel – hacsak nem elégszünk meg banális egyszerűségű válaszokkal –, hogy mit jelenthetnek önmagukban az ismétlődő jelcsoportok. A célravezetőbb kérdést másként kell megfogalmaznunk: *milyen viszonyban állnak a belső szöveg elemei a belső szöveg egészével és a külső szöveg lineárisan identifikált jelentéseivel?*

II.

A külső és a belső szöveg elemi összefüggéseit fedezhetjük föl egyes folklórszövegekben. Az orális műfajok paronimikus-anagrammatikus eljárásait ugyanis aligha érheti a „szöbűvészet” vádja, sőt, minden bizonnyal a nyelv humboldti-potebnyai belső formái és a mnemotechnikai sajátosságok közelében kell keresnünk a hangcsoport-ismétlődések okát.¹¹ Mindemellett azt is fel kell tételeznünk, hogy a folklórszövegek hangismétlő konstitutív modelljei az előadó látens nyelvi tudatában a fonológiai jelkészletet is rögzítik; a nyelvtörők, mondókák, kiszámolók s más kisformák esetében az efféle eljárások éppen a szöveg felszínén jelennek meg: azaz az írás szerkezeti sajátosságai révén kialakult fonéma/graféma fogalmaink mellett létezik egy (a nyelv birtokbavétele során azt részben meg is előző) fonémaképzetünk, amely a lexikai és jelentésegységek rejtett, – lásd a szövegpercepció lineáris modelljében foglaltakat – belső szerkezeti összetetésén alapul. Talán azt sem túl kockázatos kijelenteni, hogy az erőteljesebben „fonologikus” jelkezelés még közelebb helyezkedik el az alineáris modellekhez, mint a „grafematikus”, a jelsorokat matematikai helyiértékeként kezelő, kétségtelenül merevebb és számos nyelvi kifejezőeszközt nélkülözni kénytelen rendszeren alapuló jelfogalom.

Vizsgálati szempontunkból nézve árulkodó tény, hogy az orosz hősénekek formai kritériumait alighanem azért nem sikerült mindmáig pontosan leírni,¹² mert a kutatási módszerek egy tapodtat sem mozdultak el a lineáris jelentésidentifikációs modellek terepéről. Sem Jevgenyeva 1962-es monográfiája,¹³ sem Roman Jacobson meghatározó jelen-

¹¹ Csak utalásszerűen jegyezzük meg, hogy Potebnya Humboldtnek a nyelvi belső formákról szóló elméletét részben éppen a nyelvi és irodalmi jelenségek lélektana felé igyekezett közelíteni, ahogy ezt nyelvelméleti könyvének (A. A. Потебня: Мысль и язык. Киев, 1993.) egyes fejezeteiben részletesen ki is fejtí.

¹² A metrikus (D. Szamszonov, D. Stokmar), a tonikus (A. N. Vosztokov, A. F. Gilferding) és a zenei-taktusos (F. Kors, V. Zsirmunzskij) definíciós kísérletekről vázlatosan Voigt Vilmos is beszámol egy lexikoncikkében. Vö. Világirodalmi lexikon I. Főszerk.: Király István. Negyedik kiadás, Bp., 1986. 932. l.

¹³ А. П. Евгеньева: Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX. вв. Москва-Ленинград, 1963.

tőségű, az orosz folklór grammatikai paralellizmusait taglaló munkája¹⁴ nem mondta ki, hogy a szövegkonstitúció formáinak háttérében nem pusztán a szövegkontinuum kitüntetett, azonosítható jelentésű szegmenseinek ismétlődéséről van szó: a hősénekek (a bilinák) szövegében a szövegfolyamat *hármely* pontján fölbukkanhatnak azok a kötött jelcsoportok, amelyeknek paralellizmusai a bilinavers voltaképpen definitív jegyei. A bilinavers ismétlődő, fonotaktikai értelemben szomszédos hangcsoportjai összehozhatók Saussure anagramma-elméletének jelentőségénél talán kevésbé értékelt megjegyzésével, az ún. *difón*-jelenséggel.¹⁵ Saussure vizsgálataiban – amelyekben az archaikus indoeurópai versrendszerek közös szabályait kereste – arra hívta föl a figyelmet, hogy a szöveg anagrammatikus kiterjesztése, a szótéma elemeinek szórása (szórtsága) igazából akkor „szabályos”, ha két eleme (fonémája) az eredeti sorrendben, közvetlenül követi egymást.¹⁶

A bilinavers a fonológiai jelcsoportoknak a verssorokon belüli és a verssorok közötti kötelező érvényű ismétlődésére épül. A verssorokon belüli és a verssorok közötti ismétlődések gyakran egyszerre több jelcsoportot is érinthetnek, s amennyiben a verssorokon belül mégsem ismétlődik meg egyetlen szegmentum sem, a szöveg a teljes verssort kettőzi meg. Az ismétlődések egyfajta láncolatot hoznak létre a bilina szövegében. A megismételt hangcsoportok formai azonosítása – a szekvenciális eljárástól az anagrammatikuson át a paronimikusig – három fázisban írható le. A „legerősebb” ismétlődési fázisban a hangcsoport sem fonológiai minőségeiben, sem sorrendjében nem változik; a másodikban az ismétlődés során az azonos fonológiai minőségek sorrendje rendeződik át; a harmadik, „leggyengébb” fázisban a fonológiai minőségek eltolódása mellé gyakran sorrendcsere is járul.¹⁷ A sorok közötti láncolatok megszakadásának és a sorokon belüli ismétlődések meggyengülésének, azaz a pusztán paronimikussá váló ismétlődéseknek együttes helyeivel a bilinaszöveg epizodikus töréspontjai is egybeesnek. Az általam vizsgált, Vaszilij Buszlájevics haláláról szóló bilinában például a főhős jeruzsálemi utazásának egyes jeletereit különítik el a megszakított ismétlődés-láncok.¹⁸

A Vaszilij Buszlájevics haláláról szóló, Kirsza Danyilov XVIII. századi gyűjteményében fennmaradt bilina¹⁹ szerkezeti felépítése az azóta elvégzett összehasonlítások alapján általános érvényű a bilinaversek túlnyomó többségében.²⁰ A bilinák belső szövege volta-képpen az ismétlődő szegmentumok rendszeréből áll össze: a fonotaktikai ismétlődések a szűzsé formáin keresztül fejtik ki működésüket. A fonológiai kapcsolatok történetalakító és mnemotechnikai fogásainak funkcionális hasonlóságára mutat rá két érdekes momentum is.

¹⁴ R. Jacobson: Grammatical Parallelism and its Russian Facet. – In: Language, Vol. 42., No. 2. 1966.; Magyarul: uő.: Hang-jel-vers. Bp., 1972.

¹⁵ J. Starobinski: Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris, 1971. 43–55. l.; P. Wunderli: Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur. Tübingen, 1972. 23–26. l.

¹⁶ Példaként említhetjük Saussure egy észrevételét Iulius Caesar Ciceróhoz írt levelének „Condemna-VissE” szaváról, ahol a C-AV-E anagramma két eleme fonotaktikus értelemben nem vált el egymástól (-av-). Vö. Wunderli: i. m., i. h.

¹⁷ Lásd az 1. függelékét!

¹⁸ Lásd a 2. függelékét!

¹⁹ Кирша Данилов: Древние российские стихотворения собранные Киршею Даниловым. Москва, 1977.

²⁰ Mindenképpen meg kell említenünk, hogy Lermontov Iván Vasziljevics cárról (Rettegett Ivánról) és egy Kalasnyikov nevű kereskedőről szóló *irodalmi bilinája* is ritka pontossággal imitálja a folklórszövegek hangcsoportismélt sajátosságait. М. Ю. Лермонтов: Сочинения. т. I, Москва, 1988.

Az egyik szerint az énekmondóktól (kalikok, szkomorohok) sok változatban följegyzett parodisztikus bilinák (a szkomoroscsicák) helyenként annyira túlhajtják a vesszorokon belüli fonológiai paralellizmusokat, hogy azok már-már halandzsaszövegeknek tűnhetnek. A szkomoroscsicákban a hősénekek memoritereit, a szövegrögzítés egyik orális válfaját fedezhetjük föl. A másik érdekes jelenséget éppen a vizsgált bilinának egy e századi, Asztahova által lejegyzett változatában találjuk meg:²¹ a történet egyik epizódját az énekmondó váratlanul prózában beszélt el; nyilvánvalóan azért, mert ismerve ugyan a történetet magát, az ismétlődések láncolatait már nem tudta reprodukálni. Az adatközlő ennél az epizódnál már nem tudott elrugaszkodni a lineáris modell szövegproduktions sémáitól.

III.

A Vaszilij Buszlájevics haláláról szóló bilinaszövegek a főhősnek és ellenfelének nevéből is kiemelhető fonológiai jelcsoportjaival utalnak más, motivikusan párhuzamos szövegekre. A motívum irodalmi szövegeinek fonéma/graféma-szegmentumai közötti kapcsolatok, úgy tűnik tehát, egy újfajta intertextuális viszonyról is árulkodnak.

A történet motivikus szerkezetében a Don Juan-történetek egyik vonalát alkotó, „a megsértett koponya/köszobor bosszúja” történet szerkezetét ismerhetjük fel.²² A koponyá (буйна, голова) és Vaszilij Buszlájevics nevének jelsorai ugyanazt a jelcsoportot rejtik (a -вал- csoportot illetve ennek eltérő fonotaktikai sorrendű jelszegmenseit), amely a motivikusan párhuzamos újlatin szövegekben a -val-/lav- fonotaktikai oppozíciójaként a motívum ellenfeleinek nevében, vagy a történetben központi szerepet játszó nyelvi szimbólumaiban jelenik meg: elég ha csak a spanyol románcok *cavallero/calavera* oppozícióját, a Mozart-opera vacsoraasztalának *tavola* szóalakját említem.²³

A motívum szemantikai középpontjának tekinthető *cavallero/calavera* oppozíció mögött különösképpen érdekes kapcsolatot sejtethetünk. Feltétlenül fel kell figyelni arra a jelenségre, hogy a két szó hangsorait voltaképpen csak a szóbelseji -val-/lav- szekvencia „megfordulása” különíti el, miközben a motívum történet-sémáinak is lényeges eleme a megfordítás: gondoljunk csak a kétszeres vacsora-meghívásra, vagy a motivikusan párhuzamos bilinában Vaszilij kettős találkozására a koponyával (Jeruzsálemben menet, s onnan jövet), s arra hogy a hős a pogány rítusra utalva hátrafelé kísérli meg átugrani a koponyá sírjeléül szolgáló követ.²⁴

A Puskin által 1830-ban befejezett *Kővendég* című kistragédia szövege a motívum ágenseinek nevéből kiemelhető spanyol-olasz nyelvi szegmentumokat ugyanúgy átveszi, mint a Vaszilij Buszlájevics haláláról szóló hősenek ismétlődő fonotaktikai csoportjai.²⁵

²¹ A. M. Астахова: Былины севера I. Москва-Ленинград, 1938. 202., 204. l.

²² Az *AaTh470a* esetétípusról van szó. A Don Juan-történetek kontaminatív motivikus hátterére V. E. Вагно hívta föl a figyelmet: В. Е. Вагно: К вопросу о контаминации легенд об оскорблении черепа и о „бабьем наместнике.” – In: Res Philologica. h.n., 1990.

²³ A spanyol románcot idézi Victor Said Armesto La Leyenda de Don Juan – Orígenes poéticos de El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra című könyvében. (Madrid, 1968. 32–33. l.) A Mozart-operában a finálé igen fontos „kellékeként” bukkan föl az asztal: ez alá bújik Leporello félelmében.

²⁴ Вö. Астахова: i. m., 203. l.; 641–561. sorok.

²⁵ A nyíltan a spanyol parafrázisokra utaló кавалер, лавра (azaz 'babérlével'), valamint a három volta-képpeni főszereplő nevében túl az orosz ortodox hagyományban gyökerező слово ('szó'), слава, благословенье ('dicsőség', 'kegyelem', ill. 'áldás'), és a голова ('fej') jelentésegységek is önálló életet élnek a belső szöveg viszonyrendszerében.

Bizonyos értelemben a *Kövendég* szövege megismétli a bilina szöveg- és epizódsszervező szerkezeti sajátosságait is, igaz Puskin szövegében a bilináénál sokkal összetettebb szövegepítő eljárások írhatók le. A kistragédia rímtelen jambikus verssorai a szöveg faktúráját a bilinavershez közelítik. A szillabo-tonikus ritmusra a legkisebb nehézség nélkül épülhetnek rá az ismétlődő hangkapcsolatok struktúrái, hiszen csupán a jambus váltakozó, gyenge és erős szótagpozíciói korlátozzák a szöveg verssor-szerkezetét. A szótagstruktúrák szintjéhez közelítve a -lav-szekvenciák a metrikai rendszeren keresztül épülnek be a Puskin-dráma szereplőinek dialógusaiba; a szereplők közötti konfliktusok és a szerzői utasítások textuális megjelenítése is szoros kapcsolatot mutat a belső szöveg felépítésével.²⁶

A *Kövendég* belső szövegét Puskin a lineáris és az alineáris jelentésidentifikációs modelleket váltogatva, a külső szöveg kétfajta rendezettségében építi ki. A szöveg bizonyos szövegszakaszai a prózai beszédhez közelítenek, ahol a szó-szegmentáció lineáris modellje az uralkodó formula: gondoljunk csak Leporello beszélgetésére a Szent Antal-kolostor barátjával, vagy Don Carlos és Laura összezördülésére. Puskin előszeretettel alkalmazza az enjambement-t e szakaszoknál. A szónál kisebb szegmentumok ismétlései során azonban Leporello „sziporkázó tréfái”, a színésznő Laura elragadtatott önvallomása, Don Juan valóban költői dikciója és az angyali Donna Anna mondatai fonotaktikai rendszerükben – nagyon is a bilinaversek mintájára – egyfajta „megemelt”, kettőzötten költői szöveget hoznak létre. A sorokon belül és a verssoraláncokon megismételt jelscsoportok egyik kitüntetett poétikai funkciójú eleme éppen a -вал-szegmens. A tragédia szereplőinek dikciójába szövődő kérdéses jelsor rejtett narratívuma egyfelől Don Juan „attribútumaiként” lépteti föl az „istentelen lovag” köréhez tartozó szereplőket (Leporellót és Laurát); másfelől pedig elkülöníti a halott férj szobrához tartozó szereplők (Don Carlos és a barát) csoportját. A két csoport (az élő-holt, világi-istenfélő ellentétpárok hordozói) Donna Annáért folytatnak küzdelmet. A kettős rendezettségű szöveg szereplői csoportokhoz is köthető poétikumát Donna Anna „szólamában” lelhetjük föl együtt, amennyiben Donna Anna maga – az orális műfaji technikák segítségével – a mű jelentésrendszerét sűrűbbé szövő poétikai ideált testesíti meg.

E ponton átértékelődik a Don Juan-Kőszobor párviadal. A három főszereplő (Donna Anna de Solva, Don Alvar és Don Juan álneveként a Diego de Calvado) a nevéből összegeezhető a *salvador* ('megváltó') jelsora, amely a belső szöveg szekvenciális sávjával Puskinnak a költészet mibenlétéről a szöveg elemeibe kódolt üzenetét is rejt. Ez különösen akkor szembetűnő, ha a Puskin-kistragédia utolsó szavát (szerzői utasításként: *прова-ливаются 'elsüllyednek', 'alámerülnek'*) a szöveg önértelmező funkciójában is rögzítjük. Mintha másról sem volna szó, mint az írás, a mű önmagában hordott jelentésének kibontásáról, a belső szöveg kidolgozottságáról, hiszen a szöveget elnémító interpretációs sémák helyén, a kistragédia mélyebb rétegeiben – akárcsak a megelevenedő szobor – a szöveg mikrostruktúrái kelnek új életre: már-már a szövegkontinuum önálló szereplőivé válva. Don Juan, Laura és Leporello nyelvi játékka egy önmagán túlmutató működési ren-

²⁶ A kistragédia szövegébe beépülő fonéma/graféma-szegmensek teljes listáját egy korábbi cikkemben közöltem: Hermann Zoltán: Об одной фонической секвенции в *Камештом госте* Пушкина. – In: Slavica Tergestina 2., Studia Russica, Trieste, 1994. 14–17. l.

det is elindít a szövegben: a szóhatárok folytonos átlépése és „megsértése” mutat a belső szöveg kiépítése irányába.²⁷

A -val-szekvencia fontosságára egy érdekes filológiai tény is utal: a *Kővendég* 1841-es első kiadásában egy helyen а явиться ('megjelenik' alak szerepel. A Puskin kiadások csaknem száz éven át, az első kiadás hibáját fenntartva közlik a szöveget, s csak a Tomasevszkij által, a Puskin-kéziratot is figyelembe vevő akadémiai kiadásba kerül be a являться alak: amely helyreállított hangszerkezetével a belső szöveg rekonstruktív elemeként áll előtűnk. Törvényszerűnek tekinthető, hogy a gyakorlati textológia és a Puskin-életmű lenyűgöző ismerete Tomasevszkijnél intuitív módon ismerteti fel a *Kővendég* szövegszervező eljárását.²⁸

IV.

A bilinák és a *Kővendég* konkrét példái alapján néhány következtetést kell levonnunk.

Először: a belső szöveg létéből és nyelvbéli gyökereiből építkező irodalomértelmezés az interpretációs módszerek lezáratlanságát és lezárhatatlanságát is jelzi.

Másodszor: a belső szöveg elmélete a komparatisztika számára is – ha csak részletkérdéseket tisztázhatunk vele, akkor is – tartogat új szempontokat. A vizsgált szövegekben olyan zavarbaejtő tényekkel állunk szemben, amelyek felvetik, vajon mi az oka annak, hogy a belső szövegek szövegszervező szegmentumai ilyen szorosan kötődnek a motivikus szerkezetekhez, s két távoli szövegfaktúra, a latin-újlatin és a görög-szláv poétikai mikrostruktúráiban egyaránt releváns jellegzetességekké válhatnak? nem lehetséges, hogy az „emberi”, artikulált, szegmentációs elveken alapuló nyelvi szerkezet univerzálójával állunk szemben? s ha így van, miért éppen a szónál kisebb szegmensek teremtik meg ezt a sajátos összefüggésrendszert?

A nyelvi szegmentumok összefüggésrendszeréről fölvetett kérdések a jelentésidentifikációs modellek és a külső/belső szöveg működésének mélyebb megismerése révén talán valamikor pontosíthatók lesznek. Hiszen mi egyébről van szó, mint, hogy a szerző a nyelv és az írás kontinuos szerkezete nyújtotta lehetőségeket felhasználja-e arra, hogy a belső szöveg létrehozásával műspecifikus, egyedi szövegjelentés is kódoljon, vagy nem.

²⁷ A *Kővendég* szövegének néhány kitüntetett helyén a szegmensek igen összetett ismétlődési rendszerét ismerhetjük föl. Az ismétlődési rendszerek kitüntetett szereplője (a -kam-, -gol-, -an- stb. ismétlődő szegmentumai mellett) a motivikus párhuzam fonotaktikai intertextualizmusát hordozó fonéma/graféma-csoport. Leporello paródiájában a -val-szegmens alapvetően tragikus nyelvi beágyazottsága komikusra fordul:

„С Долой Анной
Вы говорили? может быть она
Сказала вам два ласкавого слова
Или её благословили вы.“

Az ismétlések típusai itt (a bilinaversekre alkalmazott jelölést átvéve): но*\\но*\\он; во*, или; ска(за)ла\\ласка, лава\\вала, ла*\\ла*\\ло, ав\\ва\\\\ва\\\\ва, оголова, слов*; или*\\или*, ла, слов*)

Laura szövegében a költő Don Juan alakjához erősen kötődő ihletettségek jelennek meg. Az ihlet e verssorokban is megjelenő orosz megfelelője (a „вдохновенью”) a Don Juan név anagrammája.

1. függelék

A Kírsa Danyilov-gyűjtemény Vaszilij Buszlájevics haláláról szóló bilinájának szegmentum-isméllési típusai:

A./ A verssorokon belüli isméllődések

1. Azonos fonémák isméllődése azonos sorrendben:

А и тычками к берегу притыкались... : 17.

Пуста голова – человечья кость... : 92.

2. Azonos fonémák más sorrendben:

Приходит Василей Буслаевич... : 23.

3. Anagrammatikus-difonikus isméllődés:

Грабят бусы-галеры... : 79.

4. Fonológiai rokon jelcsoport isméllődése:

На том острову ха Куминским... : 75.

B./ A verssorok közötti isméllődések

1. A belső isméllődés hiányában megkettőzött sorok:

Я, молодец, не хуже тебя был

Умею я, молодец, воляться... : 96-97.

Побежали ко Нову-городу.

И будут у Нова-города... : 277-278.

„Да, мне удавалось

Сегодня каждое движение, слово.

Я волно предавалась вдохновенью,

Слова лились как будто их рождали

Не память рабская, но сердце...“

(Isméllések: да*\\да, (а)вал*(ос); год\\дви, ня\\нье, движ\\а(жд*), слово*; (я)вал*(ас), да*; слова*, вал*, ли\\\\ли*, да*, жд*)

Don Juan (harmadik-negyedik jelenetbéli álnevén Diego de Calvado) szerelmes verset rögtönöz ördögi udvarlása közepette:

„Я был бы раб священной вашей воли,

Все ваши прихоти я б изучал,

Чтоб их предупредить; чтоб ваша жизнь

Была одним волшебством непрерывным.

Увы!-“

IV/23–27.

(Isméllések: яб*\\аб, бы*\\\\бы*, (с)вяш*\\ваш*; всеваш*, яб*, ал*; чтоб\\\\чтоб, пре*д\\\\пре*(ж)д, ваш*; бы*, ла*, им\\ым, во(л)ш*, ебс\\бес, пре*, ыв*; вы*) E verssorokban Puskin káprázatos mesteri tudással ruházza föl hősét: Don Juan a pusztai udvariasság formuláit („вашей“, „Все ваши“) a transzcendencia jelzőivel („священной“, „волшебством“) csengeti össze.

²⁸ A *явиться* alak szerepel: Сочинения Пушкина. IX. С-Петербург, 1841. 31. l.; ill.: Полное собрание сочинений А. С. Пушкина под редакцией П. Н. Краснова. С-Петербург-Москва, 1883. А *явиться* alak olvasható: А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений VII. 140. l.

2. A sorok közötti ismétlődés-lánc megszakítása (a töréspontot * jelzi)

Дают ему *атаманы* казачия подарки свои:

Первую мису чиста серебра

И другую – красна золота,

Третью – *скатнова* жемчуга.

За то Василей благодарит и кланеется,

Просит них до Ерусалима провожатова.

Тут *атаманы* Василью не отказовали,

Дали ему молодца провожатова,*

И сами с ним прощались.

Собрался Василей на свой червлен корабль... : 166-175.

2. függelék

A *Василей Буслаев молиться ездил* című bilina ismétlődő jelcsoportjainak szerkezete

(1–51: *Vaszilij Buszlajev jeruzsálemi útja előtt anyja áldását kéri*)

1. од\\од; им\\ым\\\\ым; (с)лав(н)*
2. по\\по; (с)лав(н)*
3. (п)лав*\\(п)лав*; ce\\ceze
4. го\\го
5. (п)лаб*ае\\(п)лаб*ае; вл\\бл; карабл\\черлен
6. васил\\(с)лав*ь
7. ва\\во; ою\\ою
8. дц\\дц
9. ко\\ко; ст*
10. ан\\на\\но; ст*
11. ет\\ет
12. ов\\ов\\\\ов\\ва
13. оя\\ая; ру\\ро
14. дц\\дц; да\\до\\од
15. ль\\ль
16. од\\од; ав(а)\\ов
17. иты\\иты; ка\\ка
18. ни\\ин; бро\\бер
19. ил\\ил
20. му\\му; во\\во\\\\во; ор*\\ор*; двор\\двор
21. ни\\ин; ру\\ро*
22. то\\та; лы\\ли
23. василе\\слаеви
24. му\\му; во\\во\\\\во; ор\\ор; двор\\двор
25. уд\\ту; мат*
26. ма\\ам; фе\\фе; вел\\ев; мат*\\тим
27. въ\\ви; как\\око

28. ос\лос; ве\лве; лов\вел
29. ас\яс; мо\ма*; мат*
30. ма*\лам; фа\оф; ов\ев; мат*
31. ве\лве
32. им\лим; ас\са; ев\ве
33. ру\ро; ею\ю
34. по\лпо; (и)тиця*; ол*
35. свят\лсвят; (и)тися*; ло*
36. ер\ре; тия*
37. то\ат\лат; ма\ламмо*; ов\ев
38. мо*\лом; до*
39. од*; василе\слави
40. де\лде
41. ве\лве; лов*\вел*
42. ди\йд; ит\лит; ой\лой
43. не\лен; ов\лов; ве\лве; лов*\вел*
44. си\лси\сы
45. ог\го; от*
46. ат\от*; \то\ет*
47. те\лет*; (т)ер\л(с)ер\л(ц)ер
48. он\но; (ида)ет*
49. аси\асы; (ида)ет*
50. (и)да(ет)*\да
51. об\бу; вас\сво; ов\во

(52–84): *Találkozás a kereskedő-hajósokkal*

52. ро*\ра
53. ро*\лро*; ой\лой
54. не\лен; чевле\карабль
55. мо\лмо; тон\летн
56. по\лпо; ли\ли
57. ут*\лут*; уж*\гу*\л(др)уг*
58. ут*; уж*\уг*\л(др)уг*
59. ст\лст\ш
60. авс\лвас\лвас(иле)\лс(л)а(е)в(и)
61. ул\ол\лол; по\лпо
62. веч\лев(и)ч; василе\слави
63. го\лго; ст\ш
64. ое\лое; нь\нео\ное
65. от\лот; ло\ле
66. од\до; ст\лст\лст
67. мо\лмо
68. ос\са; му\лму
69. ве\лбе; го*
70. го*; си\лси; василе\слави

71. (м)ым\ем*им; ря\ра
72. ем*
73. ол\лол; ог\го
74. ас\лас; ом*\мо*
75. на\на; ом*\ум
76. ст*\ст*
77. ст*; ят\ат\ам\ан\аз\ач; зач*
78. нем\нем; сяч*
79. граб\б(усы)га(ле)р; ра*
80. ра*\ра*
81. во\ва; василе\слаеви
82. нев\нив\лив; всюн\всон
83. вер\ерв; юв\ойв
84. бе\леб; тя\ят

(85–120: *Vaszilij és a koponya első találkozásása a szorocsinci hegyen*)

85. ви\вы; ел\ле
86. ко\ко; ор*(о)\ере
87. лс\сл; василе\слаеви
88. ор*\ор*
89. ни\ин
90. уд*; ва*; ле*; го*
91. ут*; ле*; го*; ва*
92. ст\ст; лов\лов
93. улва\лову; ро\ро
94. ов*\ов*\ов*
95. си\си; василе\слаеви
96. ем\ме; ов*\ов*
97. ямолодец*
98. ямолодец*
99. ор\ор
100. ле\ло*; пустаголова*
101. пустаголова*; (о)ло**(о)ло*
102. иле\илье; ов\во; (о)ло*
103. лю\ул; ле\ел
104. ли*; ал\ол; враг\горов
105. ли*; сто*
106. по*; со*
107. оп*; сто*; ам\лам; са\со*
108. ин\ни\ны
109. то\то\та; по\по
110. тр\рт; три\рши
111. подпис\подпис
112. ак\ка; де\ет\те; ен\не
113. ит\ти; ся\ся

- 114. ко\ка\|ка; ол*
- 115. ло\|ло; бу\|бу\|ву; ол*
- 116. ва\|ве; ейт\|ет
- 117. хо\|хо
- 118. тал\|ят
- 119. ек\ка\|ка\|ки; (о)во*\|ва*
- 120. ав*\|(е)во*

(121–181: *Találkozás a kozák haramiákkal, atamánokkal*)

- 121. со\|со; ор*\|ор*
- 122. не\|ен\|на; черв\|е\|карабл; ер\|ар*
- 123. по*\|по*; тон\|отн
- 124. по*\|по*; ка*\|ко
- 125. ат\|та; ка*; ун\|ну
- 126. аз\|аз; ка*; ки\|ки
- 127. та\|та; ка*
- 128. ста*\|сто\|сто
- 129. ста*(нь)\|ста*(нь); од*
- 130. бро\|бер*; од*
- 131. ай*; (б)ер*
- 132. я*\|я*; яз\|ся; ер*
- 133. караул*; ауль\|алы*\|оло; да\|до\|од
- 134. караул*; али*
- 135. но\|он; до\|да
- 136. бе\|бе; али\|ель
- 137. (т)ем\|(т)ам*\|ам*\|ям; атаман*
- 138. ат\|ят\|ют; атаман*; ам*
- 139. ово\|ово\|ово; ам*
- 140. сто\|сто; тр\|тр; стр*
- 141. ев\|ве; ли\|ил; стр*
- 142. де\|де; василе\|славье
- 143. ол*\|ол*; со*
- 144. ол*; де\|де; ос*
- 145. ас\|со; ейс*
- 146. ят\|ат; ес*
- 147. оне\|ино; ли*\|ли*
- 148. ас\|яс; ил*
- 149. ово\|ово\|ова
- 150. ма*; ка*
- 151. ям*; ка*; тя*
- 152. му\|му; ят*
- 153. ят*\|ат; го*
- 154. си\|си; василе\|слаеви; го*
- 155. ос\|ос; ст\|ст; еб\|еб
- 156. (а)с(и)л\|(о)сл\|лс*; ил*

157. лс*; са\ся\за; ил*
 158. на\\на\\на; ли*\\ли*; ар\ра\\ра
 159. ни\\ин*
 160. ин*
 161. то\\то\га; ом*\\ам*
 162. ам*\\мо*; по\\по
 163. ль\ли*; со*
 164. ил*; цо*; василе\слаеви
 165. червле\карабл
 166. да\\да\га*
 167. ис\\ис; та*
 168. та*; др*
 169. ат*; тр*
 170. за\ас\ся; ла\\ла
 171. про\\про; во\\ов
 172. та\\га\от
 173. дал\лод; во\\во
 174. ис\\ис\\ис; ми\\им
 175. вас\асв; (об)ра*(л)\ор(абл); червле\карабл
 176. ру\ро*\ра*
 177. по*\\по*\па; тон\отн
 178. по*\\по*; мо\\ом; рек*
 179. ер\ре*; кре*
 180. ро*\ор\ре*
 181. ни\\ил; ро*\ру\ре*

(182–213: Jeruzsálem: Vaszilij mezítelenül fürdik a Jordán folyóban)

182. ил\\ил; василе\слаеви; ус*
 183. ру\\ру; (оро\\ро; ор*; во*; ус*
 184. во*; ор*
 185. уж\уш; за*
 186. за*; василь\славь(ев)и
 187. юс\\юс
 188. ом\ем*
 189. (вс)ем**(у)\(сво)ем*(у)
 190. ден\едн
 191. ал\ол; молод*
 192. то\\то; но*\\но*; молод*
 193. свят\\свят; он*
 194. ер\ре; си*; ма*
 195. ил\ся\асил; ами\\ами; си*; ма*
 196. тор\тар; рцы\риц\цер
 197. чи\\чи; зо\аз
 198. асил\сали
 199. червле\карабл

- 200. op\\op|ру
- 201. ep\\ре
- 202. ла*\\ал
- 203. ла*; ово\\ово\\ово
- 204. ов\\во; ep\\ре
- 205. ко\ку; оп\уп; василь\слав(ев)и
- 206. ep\\pe\\ре; рек\кре
- 207. ус\oc\\loc; (и)ис\\ис
- 208. tet|et; во\ва
- 209. ва\\ва\\ав; василь\слав(ев)и
- 210. ово\\ово\\ово
- 211. ва\ве; нев*
- 212. нив*\\нив*
- 213. ма\мя

(214–234: *Útban hazafelé: második találkozás a kozák atamánokkal*)

- 214. при*; eй\\ей
- 215. ка\\ка; ть\\ть; ep\\ре; при*
- 216. тон\отн
- 217. по\\по; мо\\ом; ку*
- 218. ва\\ва; ст\\ст; юк*
- 219. та\\та; ат\ам\ан\аз\ач
- 220. ст\\ст
- 221. ил\\ил; василе\слави
- 222. (e)го\\(a)го; черв\е\карабл
- 223. ок\ка; ни\ны; ат\ам\ан\аз\ач
- 224. авс\вас(иле)\с(л)а(е)в(и)
- 225. ли\\ли\ил*; зд\\зд
- 226. ил*; им*
- 227. им*; ов*
- 228. то\от; оло*; ов*
- 229. оле\оло*; бе\леб
- 230. та\\та\ат; за\яз; звали\\васил
- 231. он\не\ни; им*
- 232. ми\\ми\\ми; им*
- 233. ым*; тон\отн; по*
- 234. по*\\по*; юк\ук

(235–271: *Vaszilij és a koponya második találkozása: Vaszilij halála*)

- 235. ед\\ед; аиедут*
- 236. еду\уже\уг; аиедут*
- 237. ел\ле; ро\ор* со*\\со*; зав\вас
- 238. ва\\ва; за\са\со*; ор*; лось\силь
- 239. ор*\\ор*; со*; ой\\ой
- 240. ро\ор*; ос*

241. со*; ел\ле
 242. ол*
 243. ол*; ле\лел; ло\лло; ст\л\ст
 244. ро\л\ро; улб\лов
 245. ов\лов; тс\ст
 246. си\л\си; василе\слаеви
 247. ем\л\ме; ов*\л\об*; кчему*
 248. ов*; кчему*
 249. де\те; де*\же*
 250. ят\ат*; ор\л\ор; вал*
 251. ле*ло; та*; леж*; (го)лов*; де*\еж*; ва*
 252. леж*; (го)лов*; ле*\лье; ва*
 253. лю\ул; ле*\лел; ро*; ва*
 254. ор*; со*; с(о)кую*
 255. ор*\л\ор*; со*; скую*
 256. со*\сто; ен*; вы*
 257. вы*; ен*\ни\ны
 258. по\л\по; ере\оро
 259. тр\л\рт\рш
 260. подпис\л\подпис; то*\та
 261. то*\ит*\ет\те\де
 262. ит*\ти; ся\л\ся
 263. ка\л\ка
 264. бу\л\бу\ву
 265. ейт\ет
 266. ал\ля; тся\т\гися
 267. по\л\по; ка*\л\ка*\ко*
 268. ло\л\ол; ка*\л\ка*; оль*
 269. ко*; ка*; оль*
 270. ко*\л\ко*; оль*; ил*
 271. ка*; ме\лем; ил*

(272–303: *Vaszilij družsinája hazaviszi a hős holttestét Amelfa Tyimofejevnának*)

272. ле\ло
 273. ил\л\ли; ор(о)*
 274. ор\л\ор; ор(о)*
 275. чербле\карабл; ар*
 276. ар*; тон\лотн
 277. нов(у)город(у)*; (о)ро*
 278. нов(а)город(а)*; (о)ро*
 279. ро*\л\ор*; ос\л\ос
 280. то\л\то\та; что\шат
 281. ма\л\ам; фе\л\л\фе; ет\те; ве\лев
 282. ли\л\ли
 283. пи\л\ип; письмо*

284. ма\ма; (а)ла\ла; ов*; письмо*
 285. ов*\ов*\ов*; ла*
 286. дал\од; вы\лы\ры\цы; до\од; ал*
 287. ен\не\не; ла*
 288. под\под; ал*
 289. чи\чи; зо\аз
 290. ве\ев; вушка\вушка
 291. ам\ям
 292. ал\ал; лу\лу
 293. ов*
 294. ов*\ов*\ов*
 295. ма\ам; елф\фее
 296. ила\ила
 297. вала\вала
 298. вд\вт; ма\ам\мо
 299. ла\ал; на\на
 300. вушка\вушка
 301. ым\ым; до\од; дал\од
 302. ым\им; или\или
 303. ид\ды\д(цы); по\по

G. B. Giraldi Cinzio romanzo-elmélete (Irodalomelmélet a XVI. századi Itáliában)

KOVÁCS ZSUZSA

I. Giraldi Ferrarában

Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504–1573) egész élete Ferrarához kötődött. Itt született, az itteni egyetemen tanult orvostudományt és filozófiát, majd 1531-től filozófiát tanított, és mellette orvosi praxist folytatott. Többek között Ariosto orvosa volt; részben az ő biztatásának és támogatásának köszönhető, hogy irodalmi pályára tért át, s hogy bekevert az Este-udvarba. 1540-től 1541-ig az Accademia degli Elevati, 1554-től az Accademia dei Filareti tagja. 1541-től retorikát tanít az egyetemen, s mellette 1547-től Ferrara urának, II. Ercolénak a titkára – voltaképp a fejedelem történetírója, ha a szükség úgy kívánta, követte, gyermekeinek nevelője, s az udvari ünnepek fő szervezője egy személyben. II. Ercole halála után kegyvesztett lett. 1562-től 1571-ig Mondoviban, Torinóban, és Páviában tanított retorikát. Nem sokkal halála előtt tért vissza szülővárosába.¹

Giraldi életének és munkásságának meghatározója egyrészt az Este-udvarhoz, másrészt pedig az egyetem, és az akadémiák humanistáihoz fűződő kapcsolata. Művei szellemi háttérének a megismeréséhez ezekről a – Ferrarában sajátos módon egybefonódott – intézményekről kell képet alkotnunk, arról, hogy az udvar, az egyetem és az akadémiák milyen kulturális hagyományok átörökítői, illetve milyen elvárásokat támasztanak Giraldival, az udvari emberrel és a humanista tanárral szemben.

I. A romanzo hagyományai az Este-udvarban

Az Este-család a XII. században került hatalomra Ferrarában. Feudális jellegű hatalom összpontosult a kezükben, ezzel sikerült megszerezniük a város és a környező területek feletti uralmat (nem elsősorban kereskedelmi vagy bankár tevékenységük révén, mint pl. a Mediciek Firenzében).² Feudális és polgári, udvari és városi, régi és modern intézmények sajátos ötvözete alakult ki ezáltal Ferrarában, mind a gazdaság és a politika, mind pedig a kultúra területén.³

Ugyanakkor, amikor a humanista műveltség legmodernebb képviselői tanítanak a stúdióban és látnak el politikai, gazdasági és propaganda-feladatokat az Este-udvar szolgálatában – a középkori lovagi kultúra hagyományai még nagyon hosszú ideig és megha-

¹ Bővebb életrajzi adatait ld. Louis Berthé de BESAUCELE: J.-B. Giraldi (1504–1573). [Paris, 1920] Genève, 1969.; C. GUERRIERI-CROCETTI: G.B. Giraldi ed il pensiero critico del secolo XVI. Milano-Genova-Roma-Napoli, 1932.; Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. A cura di B. WEINBERG, I, Bari, 1970. 605–606. l.

² L. MARINI: Per una storia dello stato Estense. I, Dal Quattrocento all'ultimo Cinquecento. Bologna, 1973., 6. l.

³ Az a tény, hogy az Este-család hatalma határozottan feudális jellegű volt Antonio Piromalli egyenesen olyan (vulgár-marxista) következtetésre vezetett, mely szerint a család egész kultúrapártoló, mecénási tevékenységét negatívan kell megítélnünk. A PIROMALLI: La cultura a Ferrara al tempo di Lodovico Ariosto. Roma, 1975.

tározó jelleggel élnek tovább. Lovagi tornákat, szerelmi vitákat rendeznek; ismeretes olyan XV. századi adat, mely szerint a hölgyek francia lovagregényekből vett idézetekkel díszítették ruhájukat, kezelőjüket; II. Nicolo gyermekeit a breton mondakör hőseinek a nevére kereszteltette, stb.⁴ Ferrarában a francia lovagi kultúra sok eleme még akkor is él, viselkedésformákban, szokásokban, mikor születési helyén már rég kihunyóban van.⁵ Igaz, ezek a viselkedésformák fokozatosan elvesztették ideológiai tartalmukat, az udvari reprezentáció kellékeivé váltak, etiketté.

A lovagi kultúra fontos közvetítői a francia lovagregények és *chanson de geste*-ek. Mind a breton, mind a karoling ciklus történeteit ismerték nemcsak Ferrarában, hanem egész Veneto területén.⁶ Itt a francia maradt a kultúra, az irodalom nyelve egészen a XV. sz. közepéig.⁷ Fennmaradt számos olyan francia műről készült másolat, mely a másoló olasz nyelvű betoldásait, átírását is tartalmazza. De ismeretesek olyan önálló művek is, melyek Veneto területén franciául készültek. A nyelvhasználatnak műfaji kötöttségei voltak: a líra provanszál nyelvű, az epika nyelve a francia. Míg azonban a lírai művek kiváló provanszál tudással készültek Itáliában, a lovagi tárgyú epikus alkotások hibás franciasággal, illetve francia-venetói keveréknyelven születtek.⁸ A franco-veneto lovagi epika francia őséhez képest kevésbé artisztikus, formái egyszerűsödtek, sematizálódtak, nyelve nem tisztán irodalmi nyelv. Művelői nem tartoztak az értelmiség magas műveltségű rétegébe, közönségük pedig szélesebb volt, mert a francia-veneto keveréknyelv és az egyszerű formák könnyen érthetővé, élvezhetővé tették ezt az irodalmat. A francia középkori arisztokratikus lovagregény a XV. századra Itáliában populáris szintre, a közköltészet szintjére süllyedt. A romanzo műfaját a humanista műveltségű elit értelmiség alantas műfajnak tekintette a latin nyelvű és ókori poétikai mintákat követő eposzsal szemben.

A romanzóhoz kapcsolódó lovagi ideológia azonban társadalmi kötődését tekintve az arisztokratikus szférán belül maradt – jóllehet átalakult az udvari illem- és játékszabályok együttesével, díszletté, udvariassággá.⁹ Az udvar folyamatos, meg nem szűnő érdeklődése a lovagi tárgyú művek iránt elsősorban annak volt köszönhető, hogy ezek közvetítettek számára a lovagi szokásokat.

Boiardo volt az első, aki megkísérelte a közköltészet szférájába tartozó lovagregény nemesítését, felemelését a magas művészet szintjére. Az *Orlando innamorato*-ban (1506) a francia, illetve a franco-veneto irodalom mintáit követve, ötvözte a karoling és a breton

⁴ G.BERTONI: La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471–1505), Torino, 1903., 83. l.; F.FOFFANO: Il poema cavalleresco (Storia dei generi letterari italiani). Milano, 1904. 4. l.; D. FAVA: La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico. Modena, 1925. 10. l.

⁵ Ebben szerepet játszottak az Este-család közvetlen francia kapcsolatai is. II. Nicolo felesége 1492-től Ricciarda di Saluzzo volt (akinek az apja évekig Franciaországban, VI. Károly udvarában élt, s maga is írt egy lovagregényt), „la Parisina”, ő hozta magával az Este-könyvtárban található francia kódexek nagy részét; vö. D. FAVA: i. m., 114. l.; II. Ercole d’Este felesége pedig 1529-től XII. Lajos lánya, Renata di Francia.

⁶ A francia lovagregények népszerűségét jellemzi, hogy Isabella d’Este és Galeazo Visconti levélben folytatott vitát arról, vajon melyik a kiválóbb hős, Orlando vagy Rinaldo. Idézi: F. FOFFANO: i. m., 11. l.

⁷ G.FOLENA: La cultura volgare e „l’umanesimo cavalleresco” nel Veneto. – In: Umanesimo europeo e umanesimo veneziano. Firenze, 1964. 141–158. l.

⁸ A VISCARDI: L’epopea franco-veneta. – In: M. FUBINI–E. BONORA: Antologia della critica letteraria. I, dalle origini alla fine del Trecento. Torino, 1954. 28–37. l.

⁹ Vö. G. GETTO: La corte estense di Ferrara come luogo d’incontro di una civiltà letteraria. – In: Letteratura e critica nel tempo. Milano, 1954. 228. l.

mondakört (s az *Aeneis* és a *Metamorphoses* bizonyos elemeit).¹⁰ Vulgáris nyelvű, de magas színvonalú epika megteremtésére törekedett, amit az udvar és a studio közönsége egyaránt elfogadott. Szerepe a vulgáris nyelvű epika történetében bizonyos mértékig hasonló a *dolce stil nuovo* szerepéhez a líra területén.¹¹

Boiardo művének folytatója, Ariosto is természetesen a romanzo műfajában írta művét, az *Orlando Furiosót* (1507–1533), melyben egy stilizált, rafináltan elegáns lovagvilágot teremtett, létrehozva a XVI. századi udvari lovagvilág reprezentatív alkotását. (De mivel a lenézett lovagregény műfaját követte, a humanista műveltségű kortársak egy részé gyanakvással szemlélte a művet.)

Mindazok a költők, akik az Este-udvarban, az Estéknek ajánlva romanzót szereztek, a lovagokról szóló történeteket úgy írták meg, hogy azok a patrónus Este-család dicsőítését is szolgálják. Boiardo és Ariosto egyaránt szerepeltet hősei között olyan lovagot, akit Este-ősnék tüntet fel, ezzel is igazolva a család ősi eredetét. Ahogy az udvarban a reprezentáció velejárói a lovagi szokások, a politikai propaganda eszköze a lovagköltészet.

Giraldi is, mikor 1557-ben II. Ercole titkáráként hőskölteményt ír,¹² a romanzo műfajban írja, és művével az Este-ház dicsőségét hirdeti. Azonban Boiardo és Ariosto műveitől eltérően, melyeknek cselekménye szerteágazó, több főszereplőt követ, Giraldi egy szereplőhöz, egy valódi főszereplőhöz köti a cselekményt. Ez a főszereplő I. Ercole d'Este. A történet egységesítésével és a történelmi tárgy választásával Giraldi jobban közelít az antik eposz poétikai követelményeihez, mint elődei, azzal pedig, hogy műve középpontjába állítja, nem pedig mellékes mozzanatként kezeli az Este-ház történetének az ábrázolását, közvetlenebbül politikai, propagandisztikus művet alkot, mint ők. A humanista poéta és az udvaronc poétikai és politikai irányelvei erőteljesebben határozzák meg a művét, mint az elődeiét. Giraldi azonban kevésbé tehetséges, az *Ercole* gyenge színvonalú mű.

2. A ferrarai humanizmus

A ferrarai studiót Alberto d'Este 1391-ben alapította, s kisebb-nagyobb megszakításokkal a XVI. sz. végéig, az Este-udvar Modenába költözéséig működött.¹³ Mindvégig szoros kapcsolatban állt az udvarral. Az egyetem feje a principe volt, tanárai gyakran az udvarnál is betöltöttek különféle hivatalokat, s a fejedelem könyvtárát használták. A studiót Guarino működése tette európai hírűvé; ő is a fejedelem hívására, fiai nevelőjének jött a városba.

Az egyetemnek sajátos arculata alakult ki az itáliai egyetemek között: híres volt orvosi fakultása, s az oktatásban fontos szerepet töltött be a görög szerzők olvasása. A filozófia tanítása terén, Garin szavaival élve „reális íz” és nyitottság, az etikai és esztétikai kérdések iránti érdeklődés jellemezte.¹⁴

¹⁰ E. PARATORE: L'Orlando innamorato e l'Eneide. – In: Il Boiardo e la critica contemporanea... 346–375. l.; F. FOFFANO: i. m., 19–20. l.

¹¹ R. RUGGIERI: i. m., 467–470. l.; C. DIONISOTTI: Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento. – In: Il Boiardo e la critica contemporanea... 234. l.

¹² Dell'Ercole. Modena, 1557.

¹³ A studio történetéről lásd: G. PARDI: Lo studio di Ferrara nei secoli XV e XVI. [Ferrara, 1903] Bologna, 1972.

¹⁴ E. GARIN: Motivi della cultura filosofica ferrarese nel Rinascimento. Belfagor, 1956. 612–634. l.

Giraldi tanárai az egyetemen neoplatonikus beállítottságúak. Köztük a legjelentősebb személyiség Celio Calcagnini, a híres neolatin költő és a retorika tanára. Giraldi elsősorban őt vallja mesterének, s őt követi 1541-ben bekövetkezett halálakor a retorika-katedrán. A másik fontos személyiség, akinek közvetlen hatása volt rá, Lelio Gregorio Giraldi, a nagybátyja. Pályája kezdetén ezek a főleg latinul író humanisták voltak rá nagy befolyással. Mint az udvar szolgálatában álló humanista, Giraldi oratiókat írt,¹⁵ történeti munkákat készített,¹⁶ az udvarban szokásos felolvasások résztvevőjeként petrarkista szerelmes verseket szerzett,¹⁷ alkalmi költeményeket írt és – lévén orvos – tankölteményt az emberi testről,¹⁸ valamint egy retorikai értekezést az imitációról:¹⁹ mindezeket latin nyelven.

Későbbi műfajelméleti műveiben is meghatározó a retorikai szellem. Ennek oka a humanista irodalomfelfogás hagyományában, valamint Giraldi retorikatanári szerepében rejlik, de jelentős hatással volt rá Vincenzo Maggi is, aki először magyarázta Ferrarában az egyetemen Arisztotelész Poétikáját.²⁰ A Poétikát a hagyományos retorikus kontextusban tárgyalta (az *invenzione*, *disposizione*, *elocuzione* fogalmaival), és a költészetnek morális, nevelő funkciót tulajdonított. Giraldi nem tudott görögül, Arisztotelész Poétikáját Maggi közvetítette számára.

Ferrara irodalmi életében az 1540-es évek második felétől átalakulást figyelhetünk meg: „felfedezik” Arisztotelész Poétikáját, s az irodalom elismert nyelvévé válik az olasz. Generációváltás megy végbe: a latin nyelven író humanista literátorok közül többen meghalnak, s a helyükbe vulgáris nyelven alkotó, új műfajokkal is próbálkozó, más irodalmi eszményeket valló ifjak lépnek. Az udvar, az egyetem és az akadémiák egyaránt színterei e változásnak.

Az 1540 és 1541 között fennálló *Accademia degli elevati* ülésein, melyek vezéregyénisége Celio Calcagnini, verseket olvastak fel latinul (olasz Petrarca-verseket is fordítottak latinra). Az 1554-ben született *Accademia dei filareti overosia amanti della virtù rustica*²¹ első elnökéül az arisztotelianus Vincenzo Maggit választották, célkitűzésüket pedig az erény követésében jelölték meg. Giraldit a tagok listáján mint kiváló tragédia-szerzőt tüntették fel, vagyis az „új” műfaj terén végzett munkásságát hangsúlyozták. Jellemző adat még az akadémia funkciójának és szellemének megváltozására, modernségére az Elevatihoz képest, hogy „*In laude della lingua toscana*” címen hangzott el előadás az egyik ülésen. A vulgáris nyelv kérdése ebben az időben már Itália-szerre az akadémiákon zajló viták legfontosabb tárgya.

Az 1540-es években Giraldi pályáján is változást figyelhetünk meg. Egész irodalmi tevékenysége „modernizálódik”: megismerkedik az arisztotelészi Poétikával, és felhagy a latin nyelvű művek írásával. 1550-ben *Osservazioni nella volgar lingua* címen Velencében traktátust jelentet meg a nyelvi kérdésről. Vulgáris nyelven ír ezentúl, s „új” műfajokkal, a tragédiával és a pásztorjátékkal próbálkozik – nagy sikerrel. Értekezéseket is ír e

¹⁵ Nyomtatásban is megjelent egy részük: *Orationes*. Venetiis, 1543.

¹⁶ *Commentariolum de Ferraria et Aestestinis principus*. Ferrara, 1556. Ez a mű 1597-ben olasz fordításban is megjelent.

¹⁷ *Sylvarum, Elegiarum, Eoigrammaton*. Ferrara, 1537.; *Poematia*. Basilea, 1540.

¹⁸ *De partibus corporis humani*; vö. L. B. BESAUCELE: i. m., 10. l.

¹⁹ C. Calcagninihez írt *Super imitatione epistola c.* írását az alábbiakban bővebben elemzem.

²⁰ B. WEINBERG: *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*. I–II. Chicago, 1961. 373–406. l.

²¹ M. MAYLANDER: *Storia delle Accademie d'Italia*. Bologna, 1926–1930., II. 260–261, 318, 369–372. l.

műfajokról. Retorikatanárként 1548-tól az egyetemen Ariostóról kezd előadásokat tartani. Ennek az anyagát foglalta később írásba, így született meg legjelentősebb irodalomelméleti műve, a *Discorso intorno al comporre dei romanzi*. Ebben Giralaldi mint tudós humanista és mint udvari ember az udvar legnépszerűbb művének, illetve műfajának a tudományos-elméleti és kritikai feldolgozását végezte el.

Az itáliai akadémia nyelvi és irodalmi kérdésekről folytatott vitáik révén fontos szerepet játszottak a modern, nemzeti irodalom létrejöttében és annak kritikai értékelésében. Az egyik legjelentősebb, akadémiaihoz kapcsolódó vita éppen Ariosto, illetve Tasso epikája kapcsán támad majd a 80-as években – Giralaldi romanzóról szóló írása ennek mintegy korai bevezetője.

II. „Super imitatione epistola” 1532²²

Giraldinak az imitációról írott levelét, noha jelentőségében alulmarad műfajelméleti értekezéseihez képest, érdemes szemügyre vennünk, mert e korai írása és az értekezések közti különbség érzékelteti, Giralaldi élete és munkássága milyen korszakváltás idejére esett.

A reneszánsz poétikai–retorikai művek központi kérdése az imitáció. Az antik szerzők példájának a követése az írás művészetének alapvető eleme. Aki ezt a művészetet művelni akarja, szemben találja magát azzal a kérdéssel, hogy kit és milyen módon utánozzon. Quintilianus és Cicero nyomán megfogalmazódnak az imitációs „módszertanok”. Az ilyen értelmű imitáció-fogalmat – azaz egy mintaként tekintett szerző vagy mű utánzását értve az imitáció alatt – a szakirodalom humanista²³ vagy retorikus²⁴ imitáció-fogalom néven, illetve az imitáció filológiai és történeti problémafelvetéseként jellemzi.

Találkozunk azonban a reneszánsz traktátus-irodalmában az imitáció fogalmának másmilyen, teoretikus, filozofikus értelmű használatával is: platonikus vagy arisztotelianus szellemben. Platón és Ficino nyomán születnek meg azok a nézetek, melyek a művészetet az Idea imitációjának tartják. Ez a platonikus teoretikus imitáció-fogalom, amely a művész egyéniségének meghatározó szerepét igyekszik magyarázni, a képzőművészetekről szóló írásokban gyakori, az irodalomelméletben csak a későreneszánsz idején kap jelentőséget. Arisztotelész Poétikájának hatására a Cinquecento közepétől jelenik meg az irodalomelméletben az a gondolat, hogy a művészet az emberi cselekedetek, a természet imitációja, ami a művészet megismerő és morális, társadalmi funkciójának magyarázatához szolgált alapot.

Giralaldi esetében egy szerzőnél követhetjük nyomon, hogyan változik, bővül az imitáció fogalmának a használata. Az 1532-ben Celio Calcagninihez írt levele a retorikus ér-

²² Kiadása Calcagnini válaszával együtt: B. WEINBERG: Trattati... I. 197–220. I. A Giralaldi elméleti-kritikai tevékenységével foglalkozó szakirodalom általában eltekintett e korai mű elemzésétől. BESAUCÉLE ugyan említést tesz Giralaldi és Calcagnini közötti levélváltásról, de megjegyzésből úgy tűnik, nem erről (i. m., 8. l.); F. ULIVI csak Giralaldi Discorsit elemzi az imitáció szempontjából. Erről a levélről nem tud: megjegyzi, hogy Calcagnini Giraldinak ajánlotta az imitációról szóló traktusát, de nem említi, hogy az voltaképpen válasz Giralaldi levelére. (F. ULIVI: L'imitazione nella poetica del Rinascimento. Milano, 1959., 102. l.); B. WEINBERG összefoglaló monográfiájában Giralaldi levelét annak a folyamatnak a leírásakor említi, melynek során összeolvadtak a retorikának és Horatius Ars Poeticájának a hagyományai (A history... 100. l.)

²³ Pl. F. ULIVI: i. m.; C. VASOLI: L'estetica dell'umanesimo e del Rinascimento. – In: Momenti e problemi di storia e dell'estetica. I. Dall'antichità classica al Barocco. Milano, 1959., stb.

²⁴ B. WEINBERG: A history...

telmű imitációról szól, az 1554-ben született *Discorsibus* viszont már helyet kapnak az arisztotelianus teoretikus imitáció-fogalommal kapcsolatos problémák is.

A XVI. század közepéig – Arisztotelész Poétikájának térhódítása előtt – az imitációról folyó vita a retorikus imitáció-fogalom körül zajlott. Nevezetesebb állomásai az Angelo Poliziano és Paolo Cortese (1490-es évek), majd a Giovan Francesco Pico della Mirandola és Pietro Bembo (1514, 1528) közti nyilvános levélváltások. A vita mindkét esetben arról folyt, hogy több szerzőt helyes-e imitálni, s az összegyűjtött tudást a művész a saját egyéniségének megfelelően, alkotó módon használja-e fel (Poliziano, Pico), avagy egyetlen imitálandó példaképet, a legtökéletesebbet kell-e maga elé állítania, s az azzal való versengés, *aemulatio*-e a helyes módszer (Cortese, Bembo). Ez utóbbi esetben az egyetlen kikiáltott példakép Vergilius illetve Cicero, a vulgáris nyelvű irodalomban pedig Petrarca illetve Boccaccio.

E nézet térhódítását mutatja a gyakorlatban az egyre inkább terjedő Cicero- és Petrarca-kultusz, melynek reakciójaként, a másik oldalról közismert, hogyan figurázza ki Aretino Petrarca kultuszát, Erasmus pedig Cicerót.

Giraldi a Calcagninihez írt levélben a ciceroniánusok mellett foglal állást.²⁵ Írása mintegy magas színvonalú retorikai gyakorlatnak, mestermunkának készült: a retorika tudományának az addigi elméleti vitáit összegezte és értékelt, s egyszersmind bizonyította szerzője gyakorlati retorikai felkészültségét. Nyomatásban is megjelent 1540-ben,²⁶ visszhangot azonban nem váltott ki, mert hagyományos érveket ismételt csupán, nem szolgáltatott elméleti újdonsággal. Érdekes azonban felfigyelnünk néhány mozzanatára, amelyek a későbbben keletkezett *Discorsi* sajátosságait előlegezik.

Az egy példa imitálásának elvét és Cicerót védelmezve Giraldi azzal érvel, hogy elmondja, milyen veszélyeket rejt magában a mű egységére nézve a különböző „arcú” különböző szerzők imitálása.²⁷ Bembónál is, (akire Giraldi egyetértőleg hivatkozik) megtalálhatjuk e gondolatot, a szerzők különbözőségének a problémáját, s hogy ezek közül csak a legjobbat kell imitálandó példaképként állítani. Némi filozófiai magyarázatot is nyújt: imitálni azt az egyetlen szerzőt kell, akinek eddig a legjobban sikerült megközelítenie az Ideát. Bembo nem filozófikus alkat, műveiben a neoplatonikus tanok vulgarizáltak, leegyszerűsítve jelennek meg.

Giraldi, noha rá hivatkozik, őt követi, távol tartja magát még ettől az oly leegyszerűsített neoplatonikus filozófiai érveléstől is; általában bármiféle elméleti bizonyítástól. Gyakorlati érveként saját tapasztalatát ismerteti az imitációról, és saját olvasói és „imitátori” gyakorlata az, aminek az alapján aztán bizonyos engedményeket tesz egy merev ciceroniánus állásponthez képest: „Mégsem fogom az imitátort más szerzők olvasásától annyira viszaríasztani, hogy minden más szerző megvetését és csak Cicero olvasását javasoljam, [...] mintha másokban nem volna kiváló vagy csodálatos dolog, amit követni lehetne [...] Sőt, bárkinek akár még azt is megengedném, hogy miután ítéletében megszilárdult, és a kockázat veszélyén túl van (ami leginkább akkor lehetséges, ha addig szívja magába Cicero diktóját és stílusát, hogy bármit, azt is, amit másoktól tanul, és azt is, amit saját tehetségéből kísérel meg, cicero módján képes akár előadni, akár irodalmi műbe foglalni), akkor végre

²⁵ I. m., 199–200. l.

²⁶ *Poemata*... címen kiadott verseskötetében (Basileae, 1540.)

²⁷ B. WEINBERG: i. m., 200. l.

a régieket mind és az újakat is olvassa és tanulmányozza – nem volt ugyanis eddig századunkhoz oly irigy a sors, hogy ne volnának a mi korunk emberei között is olyanok, akik a szónoklat súlyát és a beszéd hevét egyaránt úgy összekapcsolták, hogy képesek versenyre kelní az arpinumi hattúával [Ciceróval], és feltámasztani a római ékesszólás már lehanyatlott és halott dicsőségét –, és kivonaton ezekből bármit, ami a szónoklatnak dicséretére látszik válni, legyenek azok akár gondolatok, akár szavak.”²⁸

Ezzel a gyakorlat tapasztalatainak engedve, Giraldi „elmélete” eklektikussá válik: elvileg kitart ugyan Cicero utánzásának a helyessége mellett, ugyanakkor azonban megengedi más szerzők imitálását is. S nemcsak az antik, hanem a kortárs szerzők alkotásait is követésre méltónak találja!

Annak a tudata, hogy a jelen az antik hagyományok, értékek felelevenítésének a kora, mely egy újabb aranykort kell, hogy létrehozzon a romlott latinság, a hanyatlás periódusa után, közhelyszerű gondolat Petrarca és a korai humanisták óta. Hogy azonban a kortárs irodalom értékei immár ugyanúgy mintaként szolgálhatnak, mint az aranykor művei szolgálták eddig, ez új gondolat a latin retorika történetében.

Giraldi első irodalomelméleti művében az imitációról, egy hagyományos retorikai fogalomról (teoretikus értelemben nem tárgyalja az imitációt), hagyományos humanista levélformában, latin nyelven értekezett. Gondolatai, fordulatai, képei hagyományos humanista közhelyek, melyek többé-kevésbé Bemónak az egy példát védő nézeteit ismétlik, elhagyva azonban belőlük azt, ami új, modern: a neoplatonikus elemeket és a vulgáris nyelvű irodalom kérdését;²⁹ s bizonyos engedményeket téve a több példa imitálásának elfogadása felé. A kortárs irodalom példaként említése az egyetlen érdekes mozzanat benne, mely némiképp előlegzi Giraldi későbbi törekvését a modern irodalom alkotásainak az elismerésére.

III. „Discorso intorno al comporre dei romanzi” (1554 (1549?))

Az 1554-ben megjelent *Discorso* ajánlásában Giraldi elmondja, hogy Ariosto védelmében állította össze írását, rendszerezve benne mindazt, amit erről a témáról addig előadások és viták során szóban elmondott.³⁰ Később, egy Bernardo Tassónak írt levelében azt hangsúlyozza, hogy az *Ercole* megírása, tehát saját költői gyakorlata készítette arra,

²⁸ „Non tamen ego imitorem a caeterorum auctorum lectione ita deterrebo ut caeteros omnes despiciendos, solum Ciceronem legendum censeam, velimque unius auctoris augustiis omnia ingenia metiri, quasi in aliis nihil sit aut egregium aut admirabile quod observari possit [...] Quare ego illud vel ultra unicuique concesserim, quod cum firmati erit iudicii et extra periculi aleam positus – quod tum potissimum erit, cum Ciceronis dictio-nen ac stílum usque adeo imbiberit, ut quouscunque et mentis conceptus et ingenii conatus Cicieronis more possit vel eloqui vel literarum monumentis complecti –, tum demum et antiquos omnes et recentiores etiam (non enim seculis nostris usque adea fata invidia fuerunt, ut inter nostrae aetatis homines quidam etiam non sint qui orationis gravitatem ac dicendi candorem ita invicem conjunxerunt, ut cum cygno arpinate quodammodo contendere posse videantur, et iam iacentem prostratamque romanae eloquentiae dignitatem sublevare) et legat et observet excerptaque ex his quicquid ad orationis ornatum attinere videatur, sive sententiae fuerint, sive verba.” (I. m., 202. l.)

²⁹ Jellemző, hogy Bembo egyszerre dolgozott a „Prose della volgar lingua” és a „De imitatione...” írásán.

³⁰ Discorsi di M. Giovanbattista Giraldi Cinthio nobile ferrarese, e segretario dell’Illustrissimo et Eccellentissimo Duca di Ferrara intorno al comporre dei Romanzi, delle Commedie, e delle Tragedie e di altre maniere di poesie. Vinecia, 1554. – Az értekezés egy részlete magyarul is megjelent. In: KOLTAY-KASTNER Jenő: Az olasz reneszánsz irodalomelmélete. (Az irodalomelmélet klasszikusai 2.) Bp., 1970. 219–235. l.; valamint in: A manierizmus. Bev., vál., szerk. KLANICZAY Tibor. Bp., 1975. 115–117. l.

hogy rendszerezze ismereteit, gondolatait a műfajról, s magyarázatot, elméleti alapvetést kívánt adni mind az antik eposztól, mind az ariostói példától eltérő költeménye számára.³¹

Giraldi ugyanis az *Orlando Furiosót* tekintette az epikus költészet addig megvalósult legjobb darabjának, de nem tartotta minden szempontból tökéletesnek. Elméletében többféle típusú hősköltemény létjogosultságát kívánta igazolni: az antik eposz mellett az Ariosto-féle típust és egy harmadikat is, melynek a gyakorlati megvalósulása saját műve, az *Ercole* lesz.

Értekezését határozott tárgymegjelöléssel kezdi: az irodalomelmélet alapkérdéseit, mások munkáira és a konszenzusra hivatkozva, nem kívánja tárgyalni,³² hanem a poétikák által még nem vizsgált, nagy népszerűségnek örvendő lovagregény műfajának a szabályait szeretné megfogalmazni, bizonyítani, hogy az *Orlando Furioso* és más hozzá hasonló művek önálló műfaji képviselnek.

Bár Giraldi nem az irodalom alapproblémáit tárgyalja munkájában, kikerülhetetlenül érinti azokat. Érdemes megvizsgálni, milyen általános elméleti művekre alapozza műfajelméletét, s a műfajra vonatkozó megfigyelési és a vizsgálati módszere milyen általános elméleti következtetésekhez vezetnek el, illetve milyen további elméleti konzekvenciák lehetőségeit rejtik magukban.

Ehhez a vizsgálathoz bizonyos probléma- és fogalom-körök elemzését szeretném elvégezni: egyrészt a kor irodalomelméletének a legfontosabb hagyományos kérdéseit tekintem át (a vulgáris nyelvű irodalom, az irodalom retorikus definíciója, Arisztotelész Poétikájának a hatása), másrészt azokat a problémaköröket, melyeket Giraldi műve vet fel elsőként illetve nyomatékosan (a történeti fejlődés kérdése, irodalom és irodalomelmélet kapcsolatának a megfogalmazása, az epikus költészet műfaji szabályai).

1. A vulgáris irodalmi nyelv kérdése

„Nem fogok kitérni annak a bizonyítására, hogy vajon korunkban latinul jobb-e írni vagy vulgáris irodalmi nyelven, mert Mons. Bembo és Alessandro Citolini kielégítően megoldották ezt a kérdést”³³ – írja Giraldi értekezésének elején, vagyis az irodalmi nyelv problémáját Bembo *Prose della volgar lingua* című (és az őt követő Citolini) munkájával megoldottnak tekinti.

Bembo művének az volt a jelentősége, hogy kimutatta, a vulgáris nyelvnek mások a kifejezési lehetőségei, mint a latinnak. Petrarca költészete, azaz egy vulgáris költői gyakorlat alapján kísérelte meg rögzíteni az olasz költői kifejezés sajátosságait és szabályait, felhasználva ehhez a latin irodalommal kapcsolatosan kialakult, s főleg Horatius révén elterjedt stilisztikai-retorikai megfigyeléseket, fogalmakat, kategóriákat. Értekezésében rengeteg konkrét elemzés és példa alapján bizonyította, hogy az igényes, harmonikus kifejezés – mely a hagyományos retorikus irodalomszemlélet szerint az irodalom alapvető kritériuma – vulgáris nyelven is megvalósítható. Olyan nyelvi eszményt fogalmazott meg,

³¹ B. WEINBERG: Trattati... II. 457. l.

³² A volgare kérdéséről Bembo és Citolinire hivatkozik, a retorika és filozófia viszonyával kapcsolatban a konszenzusra, Arisztotelész Poétikáját illetően pedig Maggira. (Discorsi..., 3–4. l.)

³³ „Non mi stenderò a mostrare, sesia meglio a nostri tempi scrivere latino, che volgare perché Mons. il Bembo et Alessandro Citolini hanno abondevolemente sciolto questo dubbio.” (l. m., 3–4. l.); Pietro Bembo: *Prose della volgar lingua*. Venetia, 1525.; La lettera d’Alessandro Citolini in difesa della lingua volgare. Vinegia, 1551.

mely finom, elegáns, könnyed, harmonikus, egységes stílusú, zenei hatásokban gazdag; az élő nyelv esetleges drasztikus kifejezéseitől azonban idegen. Értekezésében egy 200 évvel korábbi költői nyelvet emelt normává – s ezt a normát igyekezett követni költészetében.

Amikor Giralaldi Bemboéra hivatkozik, akkor ez nem csupán általában a vulgáris nyelv használatának az elismerését jelenti, hanem egy árnyalt, elegáns és könnyed stílust megvalósító irodalmi nyelv elismerését, mely szabályoknak felel meg, s műveléséhez az *arte* törvényeinek az ismerete elengedhetetlen. Bembo épp e szabályok megfogalmazása révén igazolta a retorikus irodalomelmélet számára a vulgáris nyelv létjogosultságát az irodalomban.

Giralaldi tudatában van e szabályalkotó tevékenység fontosságának. Így ír az olasz irodalmi nyelvről: „... szabályokat és törvényeket [...] adtak a legjobb bírák ennek a nyelvnek, melyeket a jó költők és a beszéd helyes ismerete alapján alkottak, és tekintélyükkel megerősítették őket. [...] ami nélkül nem lehetne azt nyelvnek nevezni.”³⁴ Bizonyos tekintetben ő maga is a Bemboéhoz hasonló feladatra vállalkozik. De míg Bembo általában az olasz irodalmi nyelv, addig Giralaldi egy olasz irodalmi műfaj létjogosultságát szeretné bizonyítani. (Eljárása Bemboéhoz hasonló: a latin–görög műfajra vonatkozó megállapítások, kategóriák és fogalmak felhasználásával, de az olasz költői gyakorlat alapján az olasz műfaj szabályait fogalmazza meg.)

Bembo neve, akire Giralaldi a bevezetőben tudománytörténeti, később módszertani vonatkozásban utal, az értekezés utolsó, az *elocuzionéről* szóló részében bukkan fel újra. Itt Giralaldi nagy mértékben épít a *Proséból* vett megfigyelésekre, elemzésekre sőt többször idéz Bembotól verseket a tökéletes nyelvi megformálás példaként,³⁵ s Bembo nyomán ír az olasz nyelv sajátosságainak verstani összefüggéseiről.³⁶ Bemboval együtt ő is a zenei hatásokban gazdag, választékos, elegáns könnyed nyelvet értékeli, s azt, ha a megformálás oly tökéletes, hogy a természetesség látszatát kelti.³⁷ A választékosság hiánya miatt ítéli el Dantét, ugyanúgy, mint Bembo.³⁸

Nyelvi eszménye mégsem ugyanaz, mint Bemboé. A módosulást főképp a világosság követelményének a hangsúlyozása jelenti,³⁹ s az hogy Giralaldi filozófiai tárgyat is megengedhetőnek tart a költészetben. Ez morális irodalomszemléletéből fakad, abból, hogy az irodalmi műnek tanító–nevelő funkciót tulajdonít, Bembotól eltérően, aki a költészetet gyönyörködtető feladatát hangsúlyozza. Giralaldi a nyelv kommunikatív funkcióját fontosabbnak tartja az esztétikainál (ezzel Sperone Speroni nyelvi nézeteihez közelít). Szerinte az irodalmi nyelv eleganciája, szépsége, gyönyörködtető szerepe csak addig terjedhet, míg a tanítást szolgálja. Ha a nyelvi megformálás rafináltsága akadályává válik a tanításnak, elítélendő: „És mesterségbeli tudáson itt nem azokat a nyakatekert dolgokat és fejtegetéseket értem, amelyekről fentebb beszéltem, melyeket olyan metaforákkal, enigmákkal és szörnyedményekkel írnak le (ezeknek a szerzői úgy tesznek, mint akik az alkímia mester-

³⁴ „...ordine e leggi [...] sono date in questa lingua da migliori giudici, che trattate l'hanno da buoni scrittori e dalla vera immagine del favellare, e le hanno colla loro autorità confermata [...] senza ciò ella non si potesse dir lingua.” (I. m., 132. l.)

³⁵ I. m., 87, 136, 153. l.

³⁶ I. m., 93, 114–117. l.

³⁷ I. m., 85, 145–146. l.

³⁸ I. m., 134. l.

³⁹ I. m., 71, 73, 75, 78, 80, 85, 109–110, 165, stb. l.

ségét művelik), hogy csak arra jók, hogy azt a látszatot keltsék, hogy valaki sokat látott és olvasott, de a tanításra nem alkalmasak. Hanem azt, ami fényt teremt számunkra és nem homályt, az utat kényelmessé teszi és nem nehezíti, gyorsan járhatóvá és nem kacskarin-gósság, síkká és nem meredekké.”⁴⁰ Giralaldi eszménye egy olyan *a közönségre hatni képes irodalmi nyelv, mely szépsége révén gyönyörködtet – világossága révén pedig tanít*; de elsődleges a tanító funkció: „Ha már a kettő közül valamelyikben vétekezni kell, jobb nyers szavakkal használni, mint zengzetes és nemes szavakkal kellemes hangzást teremteni minden haszon nélkül.”⁴¹

Bembo is, Giralaldi is udvari ember. De míg Bembo társadalmi rangját és kultúrsem-léletét tekintve arisztokrata, Giralaldi a középréteghez tartozó tisztviselő: az udvar szélesebb közönséget is érintő kultúrprogramjainak a szervezője és hercegi nevelő, humanista tanár. Bembo egy szűk, kifinomult ízlésű közönség számára írja petrarkista verseit, míg Giralaldi szélesebb közönségnek szánja mind színdarabjait, mind az Este-családot dicsőítő epikus művét, mind pedig novelláit. Ezek a kultúrszociológiai különbségek minden bizonnyal közrejátszottak abban, hogy szemléletük eltérő, még akkor is, ha Giralaldi Bembo-követő-nek vallja magát.

2. A költészet hagyományos retorikus szemlélete

„Annak a bizonyítására sem térek ki, hogy szükséges a filozófiának és mindazon mesterségeknek és tudományoknak az ismerete, melyeket annak a tágassága magába fog-lal. Mert jöllehet ezek annyira nélkülözhetetlenek a jó íráshoz, hogy nélkülük semmiféle olvasásra érdemes alkotást nem lehetne létrehozni, de annyit írtak már erről a görögök, a latinok és a mi olasz íróink is, hogyha bármit hozzá akarnék tenni a már leírtakhoz, olyan lenne, mint erdőbe rőzsét hordani.”⁴² A vulgáris nyelv kérdése után a második olyan álta-lános probléma, amiről Giralaldi úgy nyilatkozik a bevezetőben, hogy nem kíván vele fog-lalkozni, mert mások már megoldották, a retorika alapkérdése: annak a megállapítása, hogy a retorika univerzális tudomány. A jó íráshoz (a „*ben comporre*”, vagyis a poétiká-tól nem elhatárolt retorika műveléséhez) nélkülözhetetlen a filozófia és minden tudomány ismerete. A retorika ilyen tág értelmezése – melyben a nyelvi megformálás szabályai mel-lett a mű „tartalmi” kérdései, filozófiai, tudományos, gyakorlati ismeretek is benne foglal-tatnak – Giralaldi értekezésének alapját képezi.

A XVI. század közepén poétikáról mint elkülönült tudományról még nem beszélhe-tünk: az irodalomelmélet csak fokozatosan, főleg Arisztotelész Poétikájának a hatására vá-lik el a retorikától. De még Arisztotelész Poétikájának a térhódítása után is sokáig elmo-sódik a határ retorika és poétika között, s a kialakuló irodalomelmélet csak lassacskán

⁴⁰ „E per arte intendo qui, non gli intrichi, e i sviluppi, di che di sopra ho detto, mostrati (non altrimenti, che si facciano l'arte dell'Alchimia gli autori di essa) con metafore, con enigmi, e con mostri, i quali precetti pos-sono far parer che l'uomo abbia veduto, e letto molto, ma non sono però atti ad insegnare. Ma quella che ci da hume e non ombra, e fala la via agevole e non dura, spedita e non intricata, piena e non erta.” I. m., 109–110.

⁴¹ „Che se pure ci ha da commettere errore in uno di due, egli è meglio giovare con rozze voci che sonore e gentili dar soave suono senza alcun frutto.” Uo.

⁴² „Non entrerà a mostrare la necessità della cognizione della Philosophia, e di tutte quelle arti e discipline, che la sua ampiezza in sé contiene. Perché ancora che queste cose siano tanto necessarie a ben comporre, che senza essenno si possa fare componimento alcuno, che sia degno di esser letto; nondimeno ne hanno i graci, i latini, e i nostri istessi italiani scrittori oggi mai tanto scritto, che mi pare che sarebbe un portar legne nella selva a volere aggiungere cosa altra alcuna a quelle che già scritte si trovano.” I. m., 4. l.

szabadul meg a retorika vizsgálati módszereitől, kategóriáitól, szemléletétől. Ezért jellegzetes, hogy amikor Giralddi műfajelméletének teoretikus kereteit akarja felvázolni, a vulgáris nyelv problémája után a retorika egyik alapvető kérdését említi.

A retorika univerzalitásáról sokan írtak már Giralddi előtt. Mindenekelőtt a Quattrocento humanistái, akik a retorika, illetve a filozófia elsődlegességéről folytattak vitát. A retorika univerzalitásának a megfogalmazása fölmerült azokban az – általában platonikus – írásokban is, melyek Platón elítélő véleményével szemben a költészet (a retorika) védelmére keltek,⁴³ bizonyítva az irodalom tanító funkcióra való alkalmasságát. (Platón hatása az irodalomelméletben a XVI. század közepéig minden esetben a retorikus irodalomszemlélet keretein belül nyilvánul meg.) Valamelyest Horatius *Ars poeticájában*,⁴⁴ s részletesen a rá épülő retorikus-horatianus irodalomelméletben is szerepel az a gondolat, hogy a költőnek mindenhez értenie kell a filozófiától a mesterségekig, mert csak úgy képes valószerűen ábrázolni. Giralddi bevezető gondolata tehát a retorikus irodalomszemlélet egyszerre több forrásból is táplálkozó, közhellyé vált megállapítása (jellemző, hogy Giralddi ebben a kérdésben a konszenzusra hivatkozik, míg a másik két alapkérdésben Bembóra és – mint látni fogjuk – Maggira).

A retorikus szemléletű irodalomelméletet Quintilianuson és Cicerón, a latin retorika hagyományain kívül egy szorosabban vett költészetelméleti mű, Horatius *Ars poeticája* is befolyásolta. Horatius műve folyamatosan hagyományozódott a XVI. századig: számos interpretációja született, melyek révén problémaköre egyre bővült, s egy olyan hagyomány alakult ki ennek során, melyben szinte szétválaszthatatlanul fonódtak össze Horatius gondolatai a retorika elemeivel.⁴⁵

E horatianus-retorikus irodalomelmélet hagyományosan a retorikából kölcsönzi az irodalmi alkotás folyamatának, illetve magának a műnek a különböző egységekre való felosztását – *invenzione, disposizione, elocuzione* – és ezek leírását. A műben megvalósuló szépséget arányok és mérték betartásának tulajdonítja, melynek szabályai leírhatók. A művészet a retorikusok szerint lényegében mesterség: tanulás, gyakorlás, irodalmi modellek imitálása révén elsajátítható. A költészetnek e felfogás szerint azért megkülönböztetett a szerepe a beszédművészetek között, mert gyönyörködtető, szórakoztató jellegénél fogva a leghatásosabban tudja tanító, nevelő funkcióját betölteni.

Az igaz, a jó mint morális kategória a retorika fogalomkörére vonatkoztatva az *invenzionéhoz* kötődik elsősorban, a szép pedig formai jellegű, az *elocuzionéhoz* kapcsolódik. Ezért lehetséges a szép kategóriájának retorikai, sőt stilisztikai szabályokkal történő meghatározása: milyenek legyenek a mű egyes részei között az arányok, hogy harmonikus legyen, milyen szókincset, milyen rímeket használjon az író, stb.

A retorikus irodalomelmélet, bár a dekórum (*convenevolezza* – illendőség) követelményével összkapcsolja az *invenzione, disposizione, elocuzione* kategóriákat – adott tartalom kifejezésére ahhoz illő kifejezőeszközöket kell alkalmazni –, elsősorban az utóbbi kettőt vizsgálja. Azaz nem a mű szerves, egész voltára helyezi a hangsúlyt, hanem kifejezőeszközeinek a leírására.

⁴³ Pietro Pomponazzi, Iacopo Sadoletto, Antonio Maria de'Conti, stb. Lásd erről bővebben B. WEINBERG: Platonism: Defence of Poetry. In: A history... 250–296. l.

⁴⁴ HORATIUS: De arte poetica, 156–178. l.

⁴⁵ A horatiusi hagyomány alakulását részletesen tárgyalja B. WEINBERG: The tradition of Horace's *Ars poetica*. In: A history... 71–250. l.

Giraldi értekezésének a menetét a retorikus hagyományok szabják meg: az *invenzione*, *disposizione*, *elocuzione* sorrendet követi a romanzo műfajának a tárgyalásában. Maga az a törekvés, hogy egy műfaj jellegzetességeit összefoglalja, szabályait megfogalmazza, a horatianus-retorikus tradíció azon általános dekórum elvének az alkalmazását jelenti, melynek értelmében az irodalmi hagyomány megszabja, hogy milyen tárgyhoz milyen hosszúság, felépítés, tagolás, milyen stílus, szókincs és versforma, stb. illik. (Giraldi konvencionális formákat, vagyis műfajokat próbál definiálni a többi értekezésében is, mégpedig az *Ars poetica* felépítését követve, ahol Horatius először az epikus költészet, majd a dráma, s végül a szatírájáték jellemzőit veszi sorra. Giraldi értekezései – ennek a sorrendnek megfelelően – a romanzóról, majd a tragédiáról és komédiáról, végül a szatírájátékról szólnak.)

A romanzo esetében azonban nem magától értetődő, hogy elfogadott és illendő ábrázolásról van szó. Ezért Giraldi, mielőtt egy megszokott retorikus tárgyalás menetébe belekezdene, kénytelen bizonyítani a romanzo irodalmi hagyomány voltát. Elkülöníti a romanzót a poema eroicótól (jóllehet rámutat történeti összefüggésekre és funkciójuk hasonlóságára),⁴⁶ és bemutatja önálló történeti fejlődését,⁴⁷ hangsúlyozva, hogy csúcsára Boiardo és Ariosto műveivel jutott, azaz az igazi hagyományt frissen teremtették;⁴⁸ egy új műfajról van szó.

Invenzione

Az *invenzione* kérdéskörének a tárgyalásába kezdve Giraldi így ír: „...a mesének egy vagy több kiváló cselekedeten kell alapulnia, melyet a költőnek kellemes beszéddel, megfelelően kell utánoznia, s ezzel az embereket tisztességes életre és jó szokásokra tanítania, mert bármilyen jó költőnek ezt kell célul tűznie maga elé.”⁴⁹ A moralizáló retorikus hagyományra jellemző módon a tárgyválasztáshoz azonnal kapcsolja azt az igényt, hogy az erkölcsi tanítás céljainak megfelelően, de mindig mérlegeli azt is, hogy képes-e elnyerni a közönség tetszését: enélkül a tanító funkció nem érvényesülne.

Merev szabályt nem állapít meg arra vonatkozóan, hogy a költő a tárgyát a fantáziájából vagy a történelemből merítse-e, de Boiardo és Ariosto sikerétől indítva, így foglal állást a fikció mellett: „...a tárgy újdonsága kétségkívül sok örömet és gyönyörűséget vált ki...”⁵⁰

Az a gondolat, hogy a költészet a gyönyörködtetést csak eszköznek használja, hogy annak leple alatt tanít, közhelyszerű megfogalmazásban is megjelenik Giraldi értekezésében: „A poétika és filozófia nevükben ugyan különböznek egymástól, de lényegét tekintve ugyanaz volt mindkettő, az egyik a mese leple alatt tanította, hogyan kell tisztesen és dicséretesen élni, a másik pedig nyíltabban.”⁵¹

⁴⁶ Discorsi... 5, 7, 8. l.

⁴⁷ I. m., 6. l.

⁴⁸ I. m., 9. l.

⁴⁹ „...la favola deve esser fondata sopra una a più azioni illustri, le quali egli il Poeta imiti convenevolmente con parlare soave per insegnare agli uomini l'onesta vita e i buoni costumi, che questo si deve preporre per fine qualunque bono poeta.” (I. m., 8–9. l.)

⁵⁰ „...la novità del soggetto senza alcun dubbio porta xon esso lei molta vaghezza e molto diletto...” (I. m., 12. l.)

⁵¹ „La poetica o la filosofia erano differenti tra lor di nome, ma in sostanza erano una cosa medesima, e quella sotto il velo della favola insegnava il viver onesto e lodevole, l'altra con più aperta dimostrazione.” (I. m., 15. l.)

A filozófia Giraldi fogalmazásában egyértelműen a morálfilozófiával egyenlő. A morálfilozófia felé való orientálódás kortünet. Ha a Cinquecento szerelmi traktátusi-irodalmát tekintjük végig, gyakran tapasztaljuk, hogy az eredetileg neoplatonikus filozófiai problémákat tárgyaló műfaj hogyan alakul át: szerelemfilozófiai kérdések helyett a szerelem erkölcsi (sőt, gyakorlati, akár illemtani) vonatkozásairól szól. (Giraldi maga is írt szerelmi traktátust, melynek már a címe elárulja morális jellegét: *Itt hebizonyítatik, hogy az emberi szerelmek közül csak a házastársaké lehet boldog, s hogy tisztességtelen szerelmekben nem lehet nyugalom.*⁵²)

Giraldi a művészet céljának a morális tanítást tartja, de fejtegetéseinek a tárgy nem elsősorban az, hogy milyen tanokat kell a műnek tartalmaznia, hanem, hogy a mű hogyan tudja hatékonyan közvetíteni ezeket a közönséghez.

A tárgy és a forma, a tanítás és a gyönyörködtetés kevésbé válik szét az ő felfogásában. A fent idézett, tárgyválasztásra vonatkozó megállapítások között megjelenik az a gondolat, hogy magának a tárgynak a kiválasztása is a közönség tetszésének a forrása lehet („la novità del soggetto [...] porta molto diletto”). A közönségre gyakorolt hatás szempontja az, ami meg kell, hogy szabja a tárgyválasztást, az elrendezést, a nyelvi-zenei elemek alkalmazását, s ezek kapcsolatát. A hatás szempontjának az előtérbe helyezése Giraldit az irodalmi mű olyan funkcionális szemléletéhez vezet, mely szervezettebb kapcsolatot képes a mű tárgyi és kifejezésbeli elemei között meglátni, mint a horatianus retorikus hagyomány, mely e kapcsolatot pusztán a dekórum fogalma révén (adott tárgyhoz adott kifejezőeszközök illenek) magyarázta és kérte számon.

Giraldi jellegzetes módon fejezi ki ezt az összefüggést azzal, hogy az irodalmi művet az emberi testhez hasonlítja, melyben szervesen épülnek egymásra a csontok (*soggetto*), inak és idegek (*disposizione*) meg az izmok és a bőr (*elocuzione*).⁵³

Disposizione

A *disposizione* (composizione) tárgyalására térve, Giraldi hangsúlyozza a részek arányos és harmonikus elrendezését: „És miképpen nem elegendő az ember megalkotásához, hogy a csontok szépek legyenek és alkalmasak a felépítéséhez, ha szép renddel és megfelelő mértékkel el nem rendezik őket a helyükre; s nemcsak hogy odahelyezik, hanem oda is kötik őket, ezért van szükség az idegekre, melyek csomóikkal és kötéseikkel összetartják a csontokat: hasonlóképp a költeménynek szüksége van a részek rendjére és olyan kötésekre, melyek összetartják.”⁵⁴

A mérték és a rend követelménye antik retorikai hagyományokra épülő, s a reneszánsz kori szerzők által minduntalan hangoztatott igény. Az azonban már nem pusztán a retorikus hagyomány jellegzetessége, hogy a harmónia az emberi test felépítésével kerül összefüggésbe. A neoplatonikus gyökerű művészetelméleti írásokban találkozunk elsősorban azzal a szemlélettel, mely az egész világ harmonikus szerkezetét az emberi test felépí-

⁵² Qui si dimostra che solo tra gli amori umani è quiete in quello il quale e tra marito e moglie, e che nei disonesti non può essere riposo. Nyomtatásban megjelent 1881-ben Rómában.

⁵³ Discorsi... 16–18, 26. l.

⁵⁴ „E come non basta al comporre dell'uomo, che siano belle le ossa, e atte alla sua composizione, se con bell'ordine e con dicevole misura non si dispongano ai luoghi loro; né vi si pongano solo, ma vi si leghino [...] e perciò vi bisognano i nervi, che co' nodi loro e colle lor legature tengano le ossa insieme: così ha bisogno il poema dell'ordine delle parti, e dei legamenti che le tengano congiunte.” (I. m., 16.)

tésének, arányainak az analógiájára képzelet el. Az emberi test mint viszonyítási pont, mint mikrokozmosz, világmódell, a művészetelméleti irodalomban vált közhellyé.

Az emberi testre vonatkozó hasonlat, mely Giralaldi egész értekezésén végigvonul, nemcsak utalásszerűen, hanem képszerűen, naturalisztikusan, kézzel foghatóan jelenik meg, olyannyira, hogy gyanítható, ebbe talán közrejátszottak Giralaldi anatómiai ismeretei, orvosi múltja, s általában Ferrara és a környező városok természettudományos szelleme is.

Az elrendezés általános szabálya, a mérték és a rend követelményének a hangoztatása után Giralaldi egy konkrét rendezési elv, a cselekménybonyolítás kérdését tárgyalja. Az *in medias res*, illetve a lineáris cselekményvezetés dilemmáját veti fel, de nem dönti el a kérdést, nem ad egyértelmű szabályt, mint a horatianus retorikus hagyomány. („...nem lehet egyetlen szabályt adni”.)⁵⁵ Azt tartja szem előtt, hogy a mű hatásos legyen, fel tudja kelteni és fenn is tudja tartani az érdeklődést. Elismeri ugyan, hogy az *in medias res* kezdés érdekessé teszi a történetet, de ott, ahol a történet sokszálú, feleslegesnek tartja.⁵⁶ Helyesli az epizódok alkalmazását, mert az a gyönyör (*diletto*) forrása.⁵⁷ Dicséri az *Orlando Furioso* által példázott énekszáró és -kezdő módszert, amely megszakítja az események előadását, mert a hallgató figyelmét felkelti, érdeklődését csigázza. Ugyanezen okból tartja helyes, hogy az invokáció nemcsak a mű elején, hanem közepén is szerepeljen.⁵⁸

A közönségre gyakorolt hatás mint szempont természetesen korábban is szerepelt a retorikai-poétikai művekben. Horatius fontosnak tartotta a mű társadalmi kontextusát, azt, hogy egy adott közönségnek tetszen és tanítson, s ezzel az igénnyel összefüggésben fogalmazta meg bizonyos konvenciók formáit, a dekórum és a stílusállandóság követelményét, mint olyan tényezőket, amelyek a mű befogadhatóságának a feltételei, elősegítők.⁵⁹

Már utaltunk rá, hogy maga a műfajelmélet-írás a konvencionális formák rögzítését jelenti, s hogy ebben Horatius *Ars poeticája* szolgált Giralaldi számára kiindulópontul. De csak elvi kiindulópontul, mert a gyakorlatban Giralaldi sorozatosan új konvenciók szabályokat, megváltozott, modern műfajok szabályait igyekezett definiálni. Elismerte a dekórum elvét, a dekórum konkrét kívánalmait azonban modernizálta: „A költőnek mindig ügyelnie kell a dekórumra, ami nem más, mint az, ami a helyekhez, időkhöz, személyekhez illik.”⁶⁰ – írja általános értelemben. De a *convenevolezza* nemcsak az ábrázolt cselekmény idejéhez illő előadásmódot jelent, hanem a közönség korához való alkalmazkodást is.⁶¹

Jellegetes példája a *convenevolezza* időbeli változásának, az istenek szerepeltetésének a kérdése. Az antik eposzokban az istenek rendszeresen beavatkoztak a cselekmény menetébe – írja Giralaldi. „De annak a költőnek, aki keresztény dolgokról szóló romanzót ír, nem szabad ezt tennie. Mert a mi Urunknak és szolgálóinak a fensége nem engedi meg, hogy indulataink és háborúink közé hívjuk és bevonjuk őket, s úgy tegyünk, hogy segítsék az egyiket, és a halálba vigyék a másikat [...] ez minden dekórumtól és kegyességtől

⁵⁵ „non si può dare un solo precetto” (I. m., 22. l.)

⁵⁶ I. m., 21. l.

⁵⁷ I. m., 25, 42. stb. l.

⁵⁸ I. m., 40. l.

⁵⁹ Horatius: i. m., 86–87, 105–125, 265. l.

⁶⁰ „Il poeta dee sempre avere l'occhio al decoro; il quale non è altro che quello che conviene ai luochi, ai tempi, alle persone...” (Discorsi... 63. l.)

⁶¹ I. m., 31–32. l.

távol áll, és nem illik a keresztény valláshoz.”⁶² A keresztény szerző antik istenek helyett írjon tündérekről, pokolbeli lelkekről, de az Istenről vagy az angyalokról ne. Ha művének a tárgya antik, akkor az antik istenek szerepeltetése is megengedhető.

Mások a szokások, mások az idők, *mások kell, hogy legyenek a dekorum elvárásai is*. Pl. a szereplők számát és sokszínűségét tekintve a romanzo egy meghatározott jellegzetes konvenciót követ: „S mert ezt a dekorumot [...] a műben a mű fajtája szerint kell követni, és amilyen a mű fajtája, olyan személyeket kell szerepeltetni; tudnivaló, hogy mivel a romanzók szerkezete sokkal inkább hasonlít Homérosz Odüsszeiájához, mint az Iliászhoz, a romanzókban a szereplők fajtáinak sokkal nagyobb változatossága látható.”⁶³

Giraldi Horatius nyomán megemlíti a stíluszintek hármasszintjét – *grande, umile, mediocre* –, s azt a követelményt, hogy egy szereplő a művön végig helyzetének és jellemének megfelelően viselkedjék és beszéljen.⁶⁴ A dekorum ezen elvárását azonban nem a három kategórián belül tárgyalja, hanem azt a Horatiusnál ugyancsak megtalálható gondolatot hangsúlyozza, hogy a szereplők sokféleségének sokféle módon feleljen meg az ábrázolás.⁶⁵

A változatosság (*varietà*) kulcsszó az értekezésben, mert Giraldi a közönségre való hatásnak, a csodálkozás (*meraviglia*) felkeltésének, a gyönyörködtetésnek és a figyelem fenntartásának legfontosabb eszközét ebben látja. Az elrendezés (*disposizione*) kérdéskörében az az epizódok alkalmazásával kapcsolatosan jelenik meg a legtöbbször és a leghangsúlyosabban. Giraldi *azért tartja jobbnak, korszerűbbnek a többszálú cselekménybonyolítást* (romanzo) az egy cselekményre épülőnél (eposz), *mert az nagyobb lehetőséget ad a változatosságra, az epizódok beépítésére*: „...a tetteknek ez a sokfélesége változatosságot hoz létre, ami fűszerezi az élvezetet, és tág teret nyújt az írónak arra, hogy epizódokat adjon elő, azaz kellemes kitérőket tegyen...”⁶⁶

Az emberi test hasonlatát tovább folytatva, Giraldi az epizódokat az izületeknek felelteti meg, melyek kitöltik a tagok közti egyenetlenségeket, hézagokat, s egyben összekötik azokat. Ahogyan azonban az epizódok lehetőségeit leírja, az a benyomásunk támad, hogy a romanzo teste szinte nem is áll másból, csak izületekből, vagy legalábbis azok anynyira túlburjánzottak, hogy eltakarják magát a csontvázat. S ez Giraldi szemléletének jellegzetes tünete: „Amikor a csontvázat összeállítja, megpróbálja kitölteni az üregeket, egyformára alakítani a tagok vastagságát, és ezt a kellő és megfelelően elhelyezett töltelékek révén éri el, mint amilyenek a szerelmek, gyűlöletek, a sírás, a nevetés, játékok, komoly dolgok, viszályok, békék, csúfságok, szépségek hely- idő- és személyleírások, kitalált és az antikoktól vett mesék, hajóutak, rémségek, szörnyek, váratlan események, halottak, te-

⁶² „Ma questo non è lecito a fara a poeta, che scriva romanzi di cose cristiane. Parché la Maestà del Nostro Iddio e dei suoi ministri non consente, che gli chiamiamo, e che gli traponiamo nelle nostre ire, nelle nostre guerre, e gacciamo che favoriscano quello e conducano quell'altro a morte [...] cosa lontana da ogni decoro e da ogni poetà e sconvenevole alla religione cristiana.” (I. m., 69–70. l.)

⁶³ „E perché questo decoro... si deve servare nell'opera secondo la qualità sua; e quale è la qualità dell'opera, tali vi si dedebano introdurre le persone; è da sapere, che per essere le composizioni dei romanzi molto più simili alla Odissea di Homero, che non sono alla Illiade, si vede nelle poesie dei romanzi maggior varietà nella qualità della persone.” (I. m., 65. l.)

⁶⁴ I. m., 27, 66. l.; Horatius: i. m., 125. l.

⁶⁵ Horatius: i. m., 105–124. l.

⁶⁶ „...porta questa diversità delle azioni con esso lei la varietà, la quale è condimento del diletto, e si da largo campo allo scrittore di fare episodio, cioè digressioni grate...” (Discorsi... 25. l.)

metések, könyörgések, felismerések, szörnyű és megindító dolgok, esküvők, születések, győzelmek, diadalok, csaták, hadi játékok, lovagi tornák, seregszemlék, és egyéb hasonló dolgok.”⁶⁷

A *varietas delectat*, mely a retorikus hagyomány közhellyé vált megállapítása, Giralddi hatásra orientált szemléletében központi szerepet tölt be, jelentősége rendkívül megnövekedett.

A fő cselekmény megválasztása kapcsán úgy foglalt állást, hogy a romanzo írója merítheti tárgyát a történelemből is és a fantáziájából is – a sok epizód azonban általában a fikció terméke. (Ez az oka, hogy a fiktív vagy megtörtént események ábrázolásának a problémáját nem az *invenzione*, hanem a *disposizione* kérdéskörében tárgyalja.) A tárgyválasztással kapcsolatban a retorikus hagyomány mindig hangoztatta (a művészet tanító funkciójával összefüggésben) a valószerűség követelményét. A *verosimile* fogalma Giralddi értekezésében is szerepet kap, de a *disposizionén* belül; s ő nem elsősorban és nemcsak egyes elemek, részletek valószerűségét írja elő, hanem azt, hogy egy adott mozzanat a mű többi részével összefüggésben legyen hihető, logikus. „...különös tekintettel kell lennie a költőnek arra, hogy azok a tettek, amelyeket művének a tárgyául és alapjául választ, annyira valószerűek legyenek, mind az elrendezésükben, mind más szempontból, hogy ne látsszanak hihetetlenek, s a részek úgy függjenek egymástól, hogy vagy szükségszerűen vagy valószerűen kövesse egyik a másikat”.⁶⁸ Majd Horatiusra hivatkozva hozzáteszi: „Ezeket a fikciókat azonban oly módon kell alkotni, és oly rendben összekapcsolni, hogy a műben ne üssön el egymástól a kitalált és az igazi.”⁶⁹ Giralddi szerint olyannyira a *művön belüli összefüggés a lényeges a valószerűség szempontjából*, hogy egyes mozzanatok, melyek önmagukban hihetetlenek volnának, egy mű képes valószerűnek elfogadtatni. A költőnek éppen az a sajátos feladata, hogy ilyen fiktív, mesés, csodás eseményeket szőjön a művébe; „...mert ha csak megtörtént dolgokat használna fel, s nem találna ki újakat, elveszíténé a Poéta nevet”.⁷⁰

A fikció jelentőségének a kiemelése és a kortárs közönségre való hatás szempontjának az előtérbe kerülése azt eredményezi, hogy az előd költők utánzásának, az imitációnak a problémája a tárgyválasztás és az elrendezés terén háttérbe szorul.

Más költők imitálásának a kérdése először abban a formában vetődik fel, hogy a költő, elődeit olvasva, az ítélőképességét fejlesztheti, s inspiráló erőt meríthet belőlük. Ennek az a magyarázata, hogy: „sokszor maga az a szellem, mely írásra készítette azt a költőt, akit

⁶⁷ „E nel porre l'ossatura tutta insieme, cercherò di empire i cavi, e fare uguali le grossezze, delle membra, e questo faranno i reimpimenti posti a luochi convenevoli, e necessari, come amori, odii, pianti, risa, giuochi, cose gravi, discordie, paci, bruttezze, bellezze, descrizioni di luochi, di tempi, di persone, favole finte de sé, e tolte dagli antichi, navigazioni, orrori, mostri, improvvisi avvenimenti, morti, esequie, lamentazioni, recognizioni, cose terribili e compassionevoli, nozze, nascimenti, vittorie, trionfi, singolari battaglie, giostre, torneamenti, cataloghi, et altre simili cose...” (I. m., 26. l.)

⁶⁸ „...deve avere grandissimo riguardo il poeta che le azioni, ch'egli si piglia per soggetto e per fondamento della fabbrica dell'opera sua, portino con esso loro, e nella disposizione e nelle altre parti tanto del verisimile, che non rimanga priva di fede e che una parte dall'altre dipenda, che o necessariamente o verisimilmente l'una venga dietro l'altra [...] Vogliono adunque le parti a gli episodi avere o necessario o verisimile dipendenza una dall'altra.” (I. m., 55. l.)

⁶⁹ „Ma volgiono però queste finzioni essere di maniera composte, e congiunte insieme con tal ordine, che non disconvenga il finto dal vero quanto alla composizione.” (I. m., 57. l.; Horatius: i. m., 151–152. l.)

⁷⁰ „...che se egli solo si prendesse le cose fatte, e non ne fingesse di nuove, perderebbe il nome del Poeta.” (Uo.)

olvas, benne magában is működni fog, és szikrát gyújt benne, mely lassacskán lángba borítja a lelkét, s magával azzal a lelkesültséggel tölti el, melyet a görögök entuziazmusznak neveznek [...] azt hiszem, hogy ez azért következik be, mert természetes módon hasonlóság van mindannyiunk lelkében, mely telve van a harmónia csíráival, melyek úgy hozzák meg gyümölcsüket, ha segítik őket.”⁷¹

A lelkesültség (*furore*) szerepe és a lelkünkben csíra formájában lakozó harmónia gondolata olyan elemek, melyek a neoplatonizmus művészetszemléletéből vulgarizálódtak és váltak közhellyé, s itt sajátos, töredékes formában épültek be Giraldi értekezésébe. Giraldi gondolkozásától merőben idegen a neoplatonikus metafizika: jellemző, hogy egy szót sem ejt a *furore* vagy a harmónia isteni eredetéről, csak annyit mond róluk, hogy az emberi lelkek közös jellemzője.

Ha tovább olvassuk a magyarázatát arról, hogy mi az alapja egy másik költő imitációjának, még nyilvánvalóbbá válik, hogy ezek a neoplatonikus elemek mennyire töredékesen és ellentmondásosan jelennek meg az értekezésben. „Vagy pedig egyik költő hatása a másikra azért megy végbe, mert (ahogy Arisztotelész mondja) a költészet természetes az ember számára, és könnyen mozdul arra a lelkünk, amerre ugyanaz a természet szólít minket.”⁷²

Giraldi itt mintha az irodalmi modell utánczását jelentő retorikus imitáció-fogalomnak a filozófiai magyarázatára tett volna kísérletet – sajátos módon egyszerre (kimondatlanul) platonikus és (kimondva) arisztotelianus szellemben. Az érvelés filozófiai ellentmondásosságával nem törődött („*ovvero*” a kötőszó a kétféle magyarázat között!). Az emberek hasonló természetének pszichológiai-gyakorlati tapasztalata és saját írói tapasztalatai igazolják és magyarázzák más költők olvasásának, s a tőlük való tanulásnak a hasznát – így a filozófiai igazolás valójában elmarad.

A Calcagninihez írt levélben foglaltakkal ellentétben, Giraldi itt a több költő imitálása mellett foglal állást. Azt magyarázza, hogy nincs olyan költő, aki mindenben tökéletes volna: vagy a helynek és a kornak, amelyben él, vagy saját természetének a hibájából tökéletes művet senki sem tud létrehozni.⁷³ S mivel az illő ábrázolás koronként változó, nem szabad teljes egészében egy régebbi kor költőjét imitálni: „A korát követve, amelyben élt, Homérosz sok olyasmit is leírt kiváló költeményében, ami a későbbi korokban helytelennek bizonyult. S ezek Homérosz korának a hibáit [...] nagy hiba volna Homéroszt azokban a dolgokban követni, melyek az ő korában illettek, de Róma fenségének az idejében nem voltak illőek, s hasonlóképpen nem illőek a mi korunkban sem.”⁷⁴

Ez a kettős érv, kettős korlátozás, hogy *ne egytől, hanem többektől, és csak a korszerűt imitáljuk*, végül is azt eredményezi, hogy Giraldi a *gyakorlatban az invenzione és a*

⁷¹ „...molte volte, quello istesso spirito, ch'indusse a scrivere il poeta, ch'egli legge, opererò anco in lui, e in lui desterò fiamme, che gli accenderan l'animo a poco e l'empiran di quel furore medesimo, che i greci chiamano entusiasmo [...] il che mi credo io che avvenga per le conformità che'hanno naturalmente gli animi nostri insieme, i quali pieni di sementi delle cose atte all'armonia [...] aiutate producono i lor frutti.” (I. m., 29–30. l.)

⁷² „Ovvero che ciò [egyik költő hatása a másikra] avviene perché (come dice Aristotile) la poesia è naturale all'uomo, e agevolmente gli animi nostri si muovono a quello, a cui la istessa natura ci chiama.” (I. m., 30.)

⁷³ I. m., 30–31. l.

⁷⁴ „Similmente per l'età, nella quale egli [Homero] scrisse, seminò tra i lumi della sua poesia molte cose che poi sono rimaste biasimevoli nell'età, che sono venute dapoi. E questi fussero vizii dell'età di Homero [...] sarebbe gran vizio volere seguitare Homero in quelle cose, che come al suo tempo convenivano, così rimasero nella Maestà di Roma sconvenevoli, e similmente sconvenevoli sono nei nostri tempi.” (I. m., 31–32. l.)

disposizione körében felszámolja a retorikus értelemben vett imitáció lehetőségét. Ami a prepozíciót, az énekek kezdését és zárását, a cselekménybonyolítás módját illeti, Giralaldi elveti az antik példa imitációját.

Az imitáció (retorikus értelemben) mint követendő módszer az *elocuzione* tárgyalásánál kerül csak előtérbe.

Elocuzione

Az *invenzione* és a *disposizione* kérdéseiről írva Giralaldi felveti ugyan az imitáció problémáját, de mint láttuk, erősen leszűkíti az érvényességét; ellenben itt többet emlegeti Arisztotelész *mimézis* fogalmát. Az *imitáció* fogalmát mintha egy olyan fajta sajátos szétválasztásban tárgyalná, ahol az *teoretikus, arisztotelianus értelemben az invenzione és a diposizione terén, retorikus értelemben pedig az elocuzione terén érvényes*. „Hátra van még ennek a résznek [*elocuzione*] a befejezéséhez, hogy az utánzásról beszéljek. Nem az emberi cselekedetek utánzásáról, mely miatt az írókat Poétának nevezik, s nem is arról, ami az invenzionéhoz és a disposizionéhoz tartozik, mert ezekről értekezésemben már több helyütt szóltam, hanem a jelentésnek a szavak bájával és fényével történő kifejezéséről, ami teljesen az *elocuzione* nének és részeinek a körébe tartozik. Ez az utánzás nem más, mint szorgalmas és bölcs mérlegelés, amit annak érdekében végzünk, hogy megfigyelés révén valakihez, aki a beszédben kiváló, hasonlóakká váljunk, és gyakoroljuk magunkat, hogy eljussunk arra a fokra, amelyre ő jutott.”⁷⁵

Az *elocuzione* az a terület, ahol leginkább megmutatkozik, hogy a költészet mesteriség, s ez az a terület, ahol a mesterségbeli fogások leginkább kidolgozottak. Giralaldi ezt a fejezetét – mint már utaltam rá – Bembo *Prose della volgar lingua* című művében foglaltakra építi. Rengeteg példát is leír és elemez, de ezeknek csak egy része származik Bembotól. Az *elocuzione* fejezete Giralaldi értekezésének közel kétharmadát teszi ki. Itt szolgál a legbővebb és a legkonkrétabb ismeretekkel olvasója számára. A szókincs, a versforma, a verssor, a rím, a szóhossz és a szóhangsúly, a ritmus, stb. témáit majd a különböző szóképeket tárgyalja benne.

Mint már a korábbiakban, itt is megmutatkozik Giralaldi szemléletének az a jellegzetessége, hogy nem kötelezi el magát merev szabályok mellett, hanem az egyes elemeket a mű egészének a kontextusában és annak a hatása szempontjából vizsgálja. Azt hangsúlyozza, hogy csak a mű összefüggéseivel együtt lehet imitálni egy mozzanatot: „Az utánzásnak tehát olyannak kell lennie, hogy arányos legyen az utánzott példával, s annak ne csak egy vagy két tagjában feleljen meg, hanem minden részében.”⁷⁶

Megfogalmazásából úgy tűnik fel, az *elocuzione* területén megvalósuló imitáció a gyakorlatban mégiscsak az egy példa imitálását jelenti. Az egyetlen példa imitálását csak

⁷⁵ „Resterebbe a componente di questa parte [*elocuzione*] dire della imitazione. Non dico di quella, che imitatrice della azioni umane, per la quale lo scrittore si dimanda Poeta; né di quella che appartiene alla invenzione e alla disposizione che di queste si è ragionato in vari luovhi di questo nostro ragionamento, ma di quella espressione dei sensi con la grazia e con lo splendore delea parole, la quale parte è tutta intorno alla *elocuzione*, ed alle parti di essa. La quale imitazione non è altro che una diligente a giudiciosa considerazione che noi usiamo per poter divenire col mezzo dell'osservazione simili ad alcuno eccellente nel dire, esercitandoci tuttavia per giungere a quel segno, al quale egli è giunto.” (I. m., 150. l.)

⁷⁶ „La imitazione adunque deve esser tale, che abbia proporzione con l'esempio che si ha preposto per lo imitare e a lui convenga non in uno o due membra, ma in tutte le parti...” (I. m., 156. l.)

az *invenzionéval* és a *disposizionéval* összefüggésben tartotta elégtelennek. Ez a mozzanat azt mutatja, hogy Giraldi elsősorban ezen a két területen volt újító, az *elocuzione tárgyalása* viszont *több hagyományos elemet tartalmaz*.

Arisztotelész, Horatius, és főként Bembo véleményét fogadja el, mikor az epika sajtóságait próbálja meghatározni az *elocuzione* vonatkozásában. A szókincs terén megenged bizonyos mérvű újítást.⁷⁷

A rím nélküli sorokat a vulgáris nyelvű epikus költészetben nem tartja jónak: „Hogy azokkal a sorokkal kezdjem, melyek rímtelenek, úgy ítélem meg, hogy azok semmiféleképp nem illenek a hősi témához [...] Ha megfosztják a sort a rímtől, annyira hasonlítani fog a prózai beszédhez, hogy nem néz ki versnek, olyannyira nélkülöz minden bájt, szélységet és hősi méltóságot.”⁷⁸ Horatiusra hivatkozva figyelmeztet arra, hogy a rímekeket ne csak szervesen díszként illesszék a költők a sor végére, hanem a tárgyból természetesen fakadó és ahhoz szorosan kapcsolódó szavak alkossák őket.⁷⁹ A rimes strofák közül a nyolcsorosot tartja a műfajhoz illőnek, amit már hagyományként lehet elfogadni.⁸⁰

Majd a versmondattanról ír, kiemelve a vulgáris költészetnek a latintól eltérő sajátosságait: „...a költőnek nagy gondot kell fordítania a versszakokban arra, hogy minden második sornál meg lehessen pihenni olvasás közben aszerint, ahogy be lehet fejezni két soronként egy-egy mondatszerkezetet [...] nem kevésbé kerülendő az, hogy amikor befejezzük a mondatot, vagy szünetet tartunk benne – a versszak minden második soránál, mint mondtuk – a mondat befejező szava, vagy az, amelyiknél a szünetet tartjuk, a következő sor elejére essék [...] Mert míg a latin hőskölteményben a bájt és nagyságot kölcsönöz a sornak, ha okosan alkalmazzák, addig vulgáris nyelven épp ellenkezőleg, ezáltal a sor elveszíti báját és nagyságát. Mert a mi hőskölteményünknek (mivel a versformát a mi költőink így vették át és fogadták el) más ritmusa és más formái vannak, mint a latinnak.”⁸¹

Giraldi minden esetben azt hangsúlyozza, hogy a *volgare* sajátos nyelvi közegeinek és az epikus témának megfelelően kell megválasztani a nyelvi eszközöket.

Bembo és Ariosto rímeinek az összehasonlítása során fogalmazza meg Giraldi közönségcentrikus esztétikájának azt az igényét, hogy a költő mesterségbeli tudásával ne éljen oly mértékig, hogy az a természetesség és a közérthetőség rovására menjen. Természetesség és artisztikusság egyensúlyban valósuljon meg: „...az egyiknek [természetes tehetség] olyannyira szüksége van a másakra [mesterségbeli tudás], hogy önmagában egyik sem ér sokat. Azonban a mesterségbeli tudás természetes tehetség nélkül olyan sorokat

⁷⁷ I. m., 133–134. l.

⁷⁸ „E per cominciare da quei versi, che sono senza rime, giudico ch'essi non siano a modo alcuno convenevoli a materia heroica [...] E tolta la rima dal verso, se ne rimane egli tanto simile all'orazione sciolta, che non pare verso tanto egli è senza grazia, senza dolcezza, e senza dignità heroica.” (I. m., 90–91. l.)

⁷⁹ I. m., 100–102. l.

⁸⁰ „...accetterò anch'io l'ottava rima, come quella, che per l'autorità degli scrittori, e per l'uso introdotto (dal quale sarebbe prosuntuoso pertirsi) pare che a questa sorte di poesia sola convenga.” (I. m., 96. l.)

⁸¹ „...deve il poeta a usar grandissimo studio nelle sue stanze perché di due versi in due versi si possa riposare, che legge, quanto a quella parte di sentenza che si può in due versi finire...; ...ne meno è da fuggire che nel finire o fermare la sentenza dei due versi della stanza, ch'abbiam detto, si faccia cadere la voce, che dee finire, o fermare le sentenze nella prima sede dell'altro verso [...] Che come ciò nell'eroico latino da grazia e grandezza al verso, quando è fatto col giudico; così non altrimenti giele toglie nel volgare. Che questo nostro heroica (poiché la stanza per tale è stata presa et accettata da nostri poeti) ha altri numeri, e altre forme, che non ha il latino.” (I. m., 111, 114. l.)

gyárt, mintha tíz évig hektikás lázban szenvedtek volna; a természetes tehetség pedig mes-
teriségbeli tudás nélkül olyanokat szül, mint amilyenek azok a kövér parasztok, akik jó
színből vannak és jó természetűek, de nincsen bennük semmi nemes...⁸²

A gyönyörködtetéssel kapcsolatban sajátos hangsúlyeltolódást figyelhetünk meg
szemléletében. A *diletto* forrása a hagyományos megfogalmazások szerint a szépség, ami
a mérték és a harmónia betartása révén keletkezik, s a retorikus hagyomány a *elocuzioné-*
hoz köti elsősorban. Giralidnál is itt olvashatjuk ezt a gondolatot (a *bellezza* fogalma az
előző részekben föl sem merült): „...a szépség nem más, mint a tagok illő, rendezett és ki-
mért aránya...⁸³ De ezen a deklaráción túl nem foglalkozik a szépséggel mint a *diletto* for-
rásával. Annál gyakrabban használja a *diletto*val kapcsolatban a *varietà* fogalmát. Na-
gyobb szerepet tulajdonít a tetszés felkeltésében a változatosságnak, mint a mérték és a
harmónia betartásának. Értékezése vége felé az irodalom és a festészet között von párhuz-
amat. Itt, ahol magától értetődő volna a szépségről, mint arányok szülötteről beszélni
Giralidi a szépség forrását a *varietà*ban jelöli meg: „...a költőnek költeménye díszítésekor
azt kell tennie, mint amit a festő tesz a figurákkal; és ahogy az a színök változatosságával
és az illően és jó helyre felrakott árnyékkal teszi a figurát a nézők szemében kellemessé és
széppé, úgy a költőnek a díszítmények változatosságával, s egyéb, nem díszítmény jelle-
gű részek beillesztésével kell bájt, életet és lelket adnia költeményének; mert a költemény
nem más, mint egy élő és beszélő festmény.”⁸⁴

Giralidi értékezése alapvetően *horatianus-retorikus hagyományok alapján íródott*.
A retorikus irodalomelmélet által tárgyalt problémákat vizsgálja sorra, a retorika kategó-
riáit használja, s a retorikus elemzési módszert illeszti Arisztotelész bizonyos tanaihoz.
Ez – legszembetűnőbbben az imitáció fogalma esetében – elméleti tisztázatlanságot ered-
ményez.

Műfajelmélete mégis egy határozott és a hagyományostól eltérő koncepció kifejezé-
se. Elméletének a koherenciáját az adja, hogy a retorikus irodalomelmélet bizonyos gon-
dolatai és problémafelvetései konzekvensen *nagyobb súlyt kapnak nála*. Mindenekelőtt az
a gondolat, hogy a műnek figyelembe kell vennie a közönséget, amelynek szánják. *A kor-
társ közönségre való hatás* a legfontosabb érv számára az irodalmi mű megítélésében. Eh-
hez kapcsolódóan nagy jelentőségre tesz szert értékezésében a történetiség szempontja.
A retorikai fogalmak történeti kezelése, a műfaj történeti fejlődésének a kifejtése elvi alap-
pot nyújt az antik példától való eltérésre a kortárs közönség igényeinek megfelelően. A ha-

⁸² „...l'una [natura] ha così bisogno dell'altro [arte], che poco vagliono ciascuna di sé. Però che l'arte senza
la natura fa i versi così estenuati, che pare, ch'abbiano patito dieci anni la febbre Thica. E la natura senza l'arte
gli fa tali, che paiono di questi villani grassi, che sono di buon colore, e di buona abitudine; ma con tutto ciò non
hanno con loro cosa alcuna di gentile [...] E per l'arte intendo qui, non gli intrichi e i viluppi, [...] i quali [...] pos-
sono far parer che l'uomo abbia veduto, e letto molto, ma non sono però atti ad insegnare. Ma quella che ci da
lume e non ombra. [...] ci insegna (senza tanti ravolgimenti, e senza tanti mostri di parole e di immagini) come
gli accolti fiori, poi che scelti gli avbiamo dai verdi patì della poesia, si debbano disporre nei nostri componi-
menti con meravigliosa vaghezza.” (I. m., 109–110. l.)

⁸³ „...la bellezza non è altro che una convenevole, ordinata e misurata proporzione della membra...” (I. m.,
153. l.)

⁸⁴ „...de fare il poeta, nell'ornare il suo poema, quello che fa il dipintore intorno alle figure, e come questi
colla varietà dei colori e delle ombre attamente insieme congiunti, e ai luoghi lor poeti fa la figura vaga e bella
agli occhi dei riguardanti, così il poeta con la varietà degli ornamenti e col traporvi altre parti che ornamenti non
siano, deve dare la grazia, la vita lo spìtito al suo poema: che la poesia non è altro che una dipintura che abbia la
vita e che ragioni.” (I. m., 184. l.)

gyományosnál *nagyobb szerepet tulajdonít* Girdali *a varietà jelenségének*; a közönség megnyerésének a leghatásosabb eszközt látja benne. (Tasso, Guarino és a barokk szemléletét előlegezve.) Szinte minden egyes részletkérdés tárgyalásánál figyelmeztet arra, hogy *nem lehetséges egyetlen szabályt adni*. Az újítást végül is csak a közönségre való hatás korlátozza – de egyben ez az, ami ösztökél is rá. Nem normák, hanem a gyakorlat, a siker szabja meg, hogyan kell a költői mesterséget művelni.

Girdali a dekórum követelményét módszeresen, minden az epikus művekkel kapcsolatban fölmerülő kérdésnél – a tárgyválasztástól a rímekig – végigvizsgálja. Így voltaképpen *a dekórum fogalmából nő ki a műfaj elmélete*. Girdali hasonló módon több műfajt is tárgyalt, s a különböző műfajok elméletének a megfogalmazásával hozzájárult ahhoz a folyamathoz, mely az önálló, a retorikától különváló irodalomelmélet megszületéséhez vezetett.

3. Arisztotelész Poétikájának a „felfedezése”

Az irodalomelmélet létrejöttéhez vezető másik út, az irodalom elméleti elkülönítése a beszédművészet többi ágától Arisztotelész Poétikájának hatására nyílt meg.

Girdali azonban nem elméleti problémákat állított értekezése középpontjába, nem tárgyalta a Poétika általános esztétikai kérdéseit, mert megoldottnak tekintette azokat.⁸⁵

Arisztotelész a művészetet mint az emberi, társadalmi valóság imitációját határozta meg. Létrejöttének okát az ember veleszületett utánzó hajlamában látta, s a hatását azzal magyarázta, hogy az utánzat felismerése örömet vált ki az emberből. Ezzel olyan művészet szemléletre nyújtott példát, mely – a neoplatonikus hagyománnyal szemben – kiküszöbölte a metafizikus transzcendencia szerepét a művészet vizsgálatakor. Egyben az irodalom retorikai szempontú, szintén külsődleges megközelítésén is túllépett azzal, hogy az irodalomnak a beszédművészet más fajaival ellentétben (pl. történetírás) az emberi világ speciális imitációját tulajdonította. A költő nem megtörtént eseményt utánoz, mond el, hanem olyat, ami a valószínűség vagy a szükségszerűség alapján megtörténhet. Az ilyen imitáció kategoriális, amennyiben általánosítást tartalmaz, ugyanakkor megmarad a filozófiával szemben érzékinek. Arisztotelész a műalkotást immanens egésznek tartotta, melyben a részek a szükségszerűség vagy a valószínűség szerint szerveződnek egységbe. Általános esztétikai megállapításai mellett a költészet különböző műfajaival, azok kialakulásával, hatásával, verstannal és a metaforák alkotásával, valamint a nyelvi kifejezés különböző kérdéseivel foglalkozott.

A Poétika kapcsán a XVI. század közepétől Itáliában különböző értelmezések láttak napvilágot,⁸⁶ szövege különféle, sokszor egymásnak ellentmondó nézetek számára jelentett kiindulópontot hivatkozási alapot. Ezekben az Arisztotelész-interpretációkban természetesen helyet kaptak az irodalommal kapcsolatos hagyományos neoplatonikus problémafelvetések, gondolatok, s a retorikából átörökölt fogalmak is, kibővítve az Arisztotelész által vizsgált jelenségek körét, illetve módosítva Arisztotelész megállapításait azáltal, hogy bizonyos gondolatokat jobban, másokat kevésbé hangsúlyoztak, vagy más összefüggés-

⁸⁵ „Né qui dirò tutto quello, che lasciò scritto Aristotele nella sua Poetica, dichiarata felicissimamente nelle sue pubbliche lezioni del nostro comune amico M. Vincentio Maggio.” (I. m., 4. l.)

⁸⁶ 1548. Robortello, 1549. Segni, 1550. Maggi, 1553. Fracastoro, 1559. Minturno, 1560. Vettori, 1561. Scaligero, 1563. Varchi, 1570. Castelvetro, stb.

rendszerbe ágyaztak (a különböző értelmezések létrejöttét elősegítette magának az Arisztotelész-műnek a befejezetlensége, töredékes volta is). Hogy a közismert arisztotelianus írók közül a két legjelentősebbet említsük, Girolamo Francastoro 1540 körül készült, s 1553-ban kiadott *Naugerius sive de poetica dialogusa* a retorikus hagyomány elemeit is felhasználja, s neoplatonikus szellemben nyomatékosan ír a művészi tevékenység alkotó jellegéről; Francesco Robortello 1548-ban megjelent *In librum Aristotelis De arte poetica explanationes* című művében viszont, megemlítve az isteni ihletés neoplatonikus eredetű gondolatát, azt hangsúlyozza jobban, hogy a műalkotás miként tud tanulással szolgálni ösztetett hatása (tanítás, gyönyörködtetés, megindítás) révén a közönség számára. A század végén pedig az Arisztotelész Poétikáján alapuló írások túlnyomó többségükben a klasszicizáló és moralizáló normatív irodalomszemlélet jegyében születtek.

A Girdali által említett Maggi Bartolomeo Lombardi tanítványa volt Padovában. Itt, majd 1543-tól Ferrarában tartott előadásokat Arisztotelész Poétikájáról. Lombardival közösen 1550-ben jelentette meg Arisztotelész-interpretációját, amely az első olyan Arisztotelész-kommentár volt, mely a retorika hagyományos tárgyalásmódjának kereteibe (invenció, diszpozíció, elokúció) próbálta Arisztotelész tanait illeszteni. S egyben ez volt az első olyan interpretáció, mely a Poétikát moralisztikusan értelmezte.

Girdali azzal, hogy Maggi interpretációján keresztül Arisztotelész Poétikájára utalt mint írásának elméleti alapjára, mintegy rangot adott saját művének – s ez annak ellenére is igaz, hogy bizonyos kérdésekben nyíltan vitába is szállt Arisztotelész véleményével.

Már az előző fejezetben utaltunk rá, hogy Girdali részlegesen és eklektikusan építette értekezésébe Arisztotelész mimézis-fogalmát. Arisztotelésztől veszi át azt a megfogalmazást, hogy a költészet utánzás, cselekedetek utánzása, de emellett retorikus értelemben is utánzásnak, irodalmi modell utánzásának tekinti a költészetet.

Azok az arisztotelészi gondolatok is, melyek a költészet filozofikus jellegével és a történetírástól való elkülönítésével, vagyis a költészet definíciójával kapcsolatosak, sajátos torzuláson mennek keresztül Girdali értekezésében: „Arisztotelész azt mondta, a költő célja az, hogy az emberek lelkét erkölcsre nevelje [...] míg a történetírónak csak az igazi eseményeket és cselekedeteket kell leírnia és úgy, amilyenek valójában; a költő nem olyannak mutatja be őket, amilyenek, hanem amilyeneknek lenniük kell, hogy tanítson az életre [...] és szükségszerű, hogy kitaláljon és meséljen, mert az emberi természet törekvése nem teszi lehetővé, hogy a jellemelek között legyen tökéletes, sem a cselekedeteink nem tökéletesek, s ezért jellemet is és a cselekedetet is ki kell, hogy találja, ha a többiek szeme elé a tökéletességet akarja állítani az egyikben is, a másikban is.”⁸⁷ „...a költő nem olyanoknak írja le a dolgokat, amilyenek voltak, hanem amilyeneknek lenniük kell, hogy használjon és gyönyörködtessen egyszerre, saját kora embereinek téve eleget, ami semmiképp nem megengedett a történetíró számára [...] akinek, mivel a történelem nem térhet el az igaztól, meg kell írnia a hibákat is, nem kevésbé, mint az erényeket; s ezzel ugyanúgy használ, mint árt az olvasójának. Míg a költő azzal, hogy kiváló cselekedeteket

⁸⁷ „E disse Aristotile che il fine del poeta era indurre buoni costumi negli animi degli uomini [...] Ove l'istorico dee solo scrivere i fatti e le azioni vere e come in effetto sono; il poeta non quali sono, ma quali esser debbano le dimostra ad ammaestramento della vita [...] è necessario il fingere ed il favoleggiare, in voler porre una idea o di perfetto uomo o di perfetta azione, perché la fragilità della natura umana non consente che nell'uomo si perfetto, né in sommo perfette siano le nostre azioni, e però bisogna fingere con questo e quella, a voler supporre agli occhi altrui la perfezione dell'uno e delle altre.” (I. m., 57–58. l.)

talál ki, s a cselekedeteket nem úgy állítja elének, amilyenek, hanem amilyeneknek lenniük kell, s azokat a dolgokat, melyek hibákkal járnak, megfelelőképp szörnyűséggel és nyomorúsággal társítja, megtisztítja a lelkiünket ezektől a szenvedélyektől, és erényekre serkent minket [...] Költőnk feladata tehát, ami az erkölcsre való nevelést illeti, az, hogy egyrészt dicsérje a kiváló cselekedeteket, másrészt kárhoztassa a bűnöket, s a szörnyűség és nyomorúság révén meggyűlöltesse azokat az olvasójával.”⁸⁸

Bonyolult módon kuszálódnak össze a fent idézett szakaszokban az Arisztotelészről átvett, illetve félreértett gondolatok, ahol a félreértésekre jellegzetes módon a humanista reotrikus hagyomány morális irodalomszemlélete nyomja rá a bélyegét. Giraldi Arisztotelész szájába adja – Maggi nyomán – azt a gondolatot, hogy a művészet célja az erkölcsi nevelés. Ezzel függ össze, hogy Giraldinál eltorzulnak Arisztotelésznek a művészet filozófiai jellegéről tett megállapításai. Arisztotelész szerint a művészet általánosítást tartalmaz (tárgyát olyannak ábrázolja, amilyen az a valószerűség és a szükségszerűség szerint lehetne) – Giraldi szerint idealizálást (tárgyát olyannak ábrázolja, mint amilyennek lennie kellene). Arisztotelész szerint a történetírást és a költészetet az választja el egymástól, hogy az egyik egyedi dolgokat, a másik általánost mutat be – Giraldi szerint a különbözőségük abban áll, hogy az egyik a reálisat, a másik pedig az ideálisat, a valóságban nem létező tökéletest ábrázolja. (Arisztotelész a költői ábrázolás lehetőségeiről írván, a Giraldi által hangoztatott ábrázolást csak a lehetőségek egyikeként említi: lehet azt ábrázolni, „hogy (1) valami milyen volt vagy milyen, (2) milyennek mondják vagy látszik, illetve (3) milyennek kell lennie.”⁸⁹)

Giraldi szerint a költészet azért magasabb rendű a történetírásnál, mert ideális tárgya révén a nevelést inkább tudja szolgálni. Arisztotelész a művészet hatásával kapcsolatosan egyrészt azt fejtegette, hogy a dolgok felismerése a műalkotásban örömet vált ki a közönségből, másrészt – az azóta is sokat vitatott – katarziszról írt, arról, hogy a tragédia szánalmat és félelmet, megrendülést vált ki a nézőből. Giraldinál a ráismerés mint örömforrás fel sem merül, a félelem és a szánalom felkeltésének a gondolata pedig azonnal a művészet nevelő funkciójához kapcsolódik. A katarzisz szenvedélyektől megszabadító, tisztító hatása átalakul; Giraldi keresztényiesített interpretációjában – Maggi nyomán – a rossz szenvedélyektől való megszabadulást, s ezzel együtt az erények feltámadását jelenti a közönség lelkében; sőt, Giraldi a költő feladatául azt szabja, hogy a közönségben a bűnök gyűlöletét ébressze fel.

A műalkotás arisztotelészi immanens szemlélete elhalványul: a művészet Giraldi felfogásában az erkölcsi nevelés eszköze; feladata, hogy követendő vagy kerülendő példákat állítson a közönség elé. Ezért tolódik el a hangsúly Giraldi értekezésében a felé a kérdés felé, hogyan képes a mű a közönségre hatni.

⁸⁸ „...non scrive il poeta le cose, quelì erano, ma quali debbano essere, per giovare e dilettere insieme soddisfacendo agli uomini di quella età, nella quale scrivono, il quale non è per modo alcuno lecito a chi scrive historie [...] non si possendo partire l'istoria del vero, non deve men scrivere i vizii, che le virtù, nella qual cosa non meno giova che nuoca a chi ciò legge. Ove imitando il poeta col suo fingere le azioni illustri e proponendolesi non quali sono, ma quali esser si debbano, e accompagnando convenevolmente le cose je portano con esso loro il vizio, con l'orribile e col miserabile, purga gli animi nostri da simili passioni e ci desta alla virtù [...] L'offizio adunque del nostro poeta, quanto ad indurre il costume, è lodare le azioni virtuose, e biasimare i vizii, e col terribile e col miserabile porgli in odio a chi lui legge.” (l. m., 58–59. l.)

⁸⁹ Arisztotelész: Poétika. Ford. Sarkady János. Bp., 1974. 60–61. l.

Ez a hangsúlyeltolódás jellegzetes módon mutatkozik meg a cselekmény felépítésének a tárgyalásakor. Arisztotelész a cselekménybonyolítás legjellegzetesebb eszközének a felismerést tartotta, mert az fordulatot hoz a cselekmény menetében. Egy egész fejezetet szánt a felismerés különböző típusainak bemutatására.⁹⁰ „Az Odüsszeia bonyolult – mert egészében felismerésekből áll.”⁹¹ – írja, bemutatván a bonyolult történetet, anélkül, hogy eleve értékesebbnek ítélné az egyszerű történetnél.

Giraldi nem önmagában elemzi a cselekmény szerkezetét, hanem a hatással szoros összefüggésben. A többszálú cselekmény és a sok epizód alkalmazását tartja jónak, mert az a közönségre való hatást szolgálja. Persze nála sem hiányzik – részben Arisztotelész, részben a retorikus hagyomány nyomán – annak a megfogalmazása, hogy a részeknek kapcsolódniuk kell a mű egészéhez, annak szerkezetébe kell illeszkedniük,⁹² de nem az foglalkoztatja elsősorban, hanem az az igény, hogy a cselekmény változatos legyen, mert a közönséget ez szórakoztatja. Ezért kerül előtérbe Giraldinál a cselekményszerkezet kapcsán az epizódok – Arisztotelészénél épp csak megemlített⁹³ – kérdése.

Az imitáció fogalmán és a költészet definícióján kívül számos olyan gondolatot találhatunk Giraldi értekezésében, mely Arisztotelészétől származik. Ilyen például az a már említett szabály, hogy a részeknek a valóságosság vagy a szükségszerűség szerint kell kapcsolódniuk egymáshoz; vagy hogy a *disposizione* során ügyelni kell arra, hogy a történetnek legyen eleje, közepc és vége;⁹⁴ hogy a szépség a megfelelő nagyságban és rendben rejlik;⁹⁵ hogy a nyelv kiválósága abban nyilvánul meg, hogy világos, de nem közönséges, stb. A metaforák különböző fajtáit is Arisztotelész alapján (de olasz példákkal!) mutatja be.⁹⁶

E gondolatok nagy része azonban gyakorlatiasabb vagy egyszerűbb formában már a retorikus irodalomelméleti művekben is megvolt. Ilyen a mű egységének, a részek harmonikus rendbe illeszkedésének az igénye, vagy az egyes műfajok jellemzőinek, pl. a hősköltemény tárgyának a meghatározása. Hogy ezek mennyire nem jelentenek a horatianus hagyományokhoz képest új gondolatokat, azt jellemzően mutatja Giraldinak az a gyakorlata, hogy együtt hivatkozik Horatiusra és Arisztotelészre mint azonos álláspont képviselőire. Pl. „Arisztotelész [...] Horatius [...] megengedik az epikus költőnek, hogy új szavakat használjon és módosítsa valamelyest a közhasználatúakat.”⁹⁷ „...úgy vélem, hogy azokban a költeményekben, melyek egyetlen cselekményről szólnak, Horatius tanítását kell követni, aki azt mondta, hogy nem kezdi Trója csatáját Léda tojásával. Ezt a tanítást azonban ő Arisztotelész Poétikájából és a jó költők példájából merítette.”⁹⁸ S ak-

⁹⁰ Arisztotelész: i. m., 36–38. l.

⁹¹ I. m., 56–57. l.

⁹² Discorsi... 55. l.

⁹³ A „változatos epizódokkal való díszítés” az egyhangúságnak, a közönség untatásának az elkerülését szolgálja – írja Arisztotelész a Poétika 57. oldalán, de ugyanakkor már korábban figyelmeztet a szeretlenül kapcsolódó epizódok halmozásának a helytelenségére.

⁹⁴ Discorsi... 26. l.

⁹⁵ I. m., 153. l.

⁹⁶ I. m., 167–168. l.

⁹⁷ „Aristotile [...] Horatio [...] concedono al poeta epico usar nuove voci e torcere l'usate alquanto dall'uso comune.” (I. m., 134. l.)

⁹⁸ „...mi pare che nei componimenti di una sola azione sia da servare il precetto di Horatio; che disse: Nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo. Il quale precetto tolse però egli dalla Poetica di Aristotile e dall'esempio di buoni poeti.” (I. m., 19. l.)

kor is együtt utal rájuk, mikor nem fogadja el általános érvényűnek az általuk rögzített szabályokat: „Sokszor nevettem egyeseken, akik a romanzo-írókat mindenben a művészet azon törvényei alá akarták rendelni, melyeket Arisztotelész és Horatius adott, s nem vették figyelembe, hogy sem egyikük, sem másikuk nem ismerte sem ezt a nyelvet, sem ezt az alkotásmódot.”⁹⁹

Giraldi értekezésében többször is említi, hogy Arisztotelész a gyakorlatból, saját kora jó költőinek a műveiből vonta le a műfajokra vonatkozó szabályokat.¹⁰⁰ De mivel a szokások azóta megváltoztak, mások a műalkotások is, új nyelv, új igényekkel fellépő közönség, új típusú epikus művek születtek, melyeken nem lehet számon kérni Arisztotelész szabályait. Arisztotelész Poétikája nem örökérvényű, s Ovidius példája bizonyítja, hogy már az ókorban sem tekintették annak.

Giraldi az arisztotelianizmusnak sajátos változatát képviseli: a korai arisztotelianusokra jellemző módon *retorikus szellemben torzítja Arisztotelész általános esztétikai nézeteit*, s lényegében *azonosítja Horatius és Arisztotelész felfogását*. *Ami pedig a konkrét műfaji szabályokat illeti, ezen a téren meglepően határozottan és kategorikusan elutasítja Arisztotelész megállapításait, illetőleg történetileg egy típusú költészetre korlátozza azok érvényét*: „...az Arisztotelész által adott törvények csak azokra a költeményekre vonatkoznak, melyek egyetlen cselekményűek: s nem minden olyan költői alkotás, mely hősök cselekedeteit tartalmazza, zárható azon határok közé, melyeket Arisztotelész azoknak a költőknek szabott, akik egyetlen cselekményű költeményt írnak.”¹⁰¹

4. A történeti fejlődés gondolata

Giraldi értekezése a vulgáris nyelv irodalmi rangjának az elismerésén, a retorikus irodalomelmélet eredményein és a moralizáló arisztotelianizmus irodalomfelfogásán alapult, vagyis csupa olyan nézeten, amit már előtte mások alakítottak ki, sőt, ezek nagy része közhellyé vált kora irodalomelméleti gondolkodásában. Hogy műve mégis izgalmas és újszerű, az annak köszönhető, hogy következetesen minden kérdést történetileg értékel.

A történetiség gondolata már Arisztotelésznél és Horatiusnál is megvolt. Mind a két poétikában a műfajelméletre vonatkozó rész az adott műfaj kialakulásának az ismertetésével kezdte.

A történetiség gondolatát Giraldi kortársainál is megtalálhatjuk, de korlátozott formában. Azt a folyamatot minősítik fejlődésnek, mely az antik mintákhoz visz közelebb. Az antik kultúra aranykora után hanyatlás következik be, s a reneszánsz, az újjáéledés kora újból el akarja érni az előbbi által példázott tökéletességet. A történetiség, a változás érzékelése csak a kortárs kultúrának a középkorral való összevetésében kap jelentőséget.

Az első döntő lépést abba az irányba, mely a történeti fejlődést nem visszatérésként, hanem új utak kialakulásában látta, az irodalomelmélet terén Bembo *Prose della volgar lingua* című írása jelentette, mert azt bizonyította, hogy a latintól eltérő, új irodalmi nyelv

⁹⁹ „Io mi sono molte volte riso di alcuni che hanno voluto chiamare in tutto gli scrittori de'romanzi sotto le leggi dell'arte dataci da Aristotile e da Horatio, non considerando che né questi, né quegli conobbe questa lingua, né questa maniera di comporre.” (I. m., 44–45. l.)

¹⁰⁰ I. m., 19, 22, 45., stb. l.

¹⁰¹ „...le leggi date da Aristotile non si stendono, se non alle poesie, che sono di una sola azione: a che tutte le composizioni poetiche che contengono fatti di heroi, non sono chiuse tra itermini ch'ha messo Aristotile a poeti che scrivono poema di una sola azione.” (I. m., 22. l.)

is képes az antikhoz fogható értéket létrehozni. De Bembo sem jutott el a történeti gondolat végső konzekvenciáinak a levonásáig. Az olasz irodalmi nyelv szerinte fejlődés során jött létre, azonban e fejlődést Petrarca költészetével lezártak tekintette.

Giraldi történet szemlélete és érvelésének a módja a Bembóéval sok rokonságot mutat. Bembo a *Proseban* megállapítja, hogy a nyelv, miként a szokások is, változik, s az írónak egy új nyelvet használni közönséghez új nyelven kell szólnia.¹⁰² A régi rómaiak számára a latin természetes módon használt, beszélt nyelv, a modern irodalom nyelve volt. A görög ezel szemben számukra idegen nyelv volt, a régi irodalom nyelve. Hasonlóképp idegen és régi a XVI. századi itáliaiak számára a latin nyelv, s a modern irodalom nyelve a vulgáris kell, hogy legyen. Bembo azonban hozzáteszi, hogy e nyelvek és irodalmak történetileg szorosan összefüggenek: a görögből fejlődött a latin, s abból a vulgáris nyelv.¹⁰³

Giraldi hasonló módon jár el, mint Bembo. A romanzót nem az antik eposz elfajzásának tartja, hanem azt állítja, hogy az attól különböző, önálló műfaj. Első lépésként az új műfaj történetét írja le, s megkísérli, hogy az eredetét a görögökkel hozza összefüggésbe (hiszen ez a tény önmagában rangot, elismerést jelent). A műfaj keletkezését – Arisztotelészhez hasonlóan, aki a dráma szó eredetéről írt – az elnevezés etimológiájával kezdi magyarázni. Szerinte a görögül beszélő druidáktól kerülhetett a francia nyelvbe a francia romanzó kifejezése, mely valószínűleg görög eredetű.¹⁰⁴

Giraldi igyekszik azonban néhány olyan pontot találni, amivel kapcsolatban párhuzamot vonhat az ókori és a kortárs hősköltészet között. Az eposz és a romanzo általános jellegét tekintve hasonló: „...a romanzo-szerzésnek ez a módja nálunk a görögök és a latinok hőskölteményeinek a helyébe lépett [...] úgy vélem, a romanzo csak annyit jelent, hogy erős lovagokról szóló költemény. és ez a szó ugyanazt jelenti nálunk, mint amit a hősköltemény a latinoknál.”¹⁰⁵

Ariostónak, mint e műfaj legkiválóbb képviselőjének a szerepe, értékelése így kerül párhuzamba Vergiliusnak a hasonló műfaj legjobb költőjének szerepével: „...eltávozott az élők sorából ez a megboldogult lélek [Ariosto], akinek korunk, nyelvünk, méltóságos uraink, az Esték és közös hazánk nem kevesebbet köszönhet, mint amennyit a jó Vergiliusnak részint az a régi kor, a latin nyelv, Octavianus és Mantova.”¹⁰⁶

E párhuzamok keresése, az ezek tekintélyével való igazolás mellett azonban jóval fontosabb szerepet játszik Giraldi érvrendszerében az a gondolat, hogy a modern hősköltemény szükségszerűen eltérő kell, hogy legyen attól, mint amilyen az antik volt. A mai

¹⁰² P. Bembo: *Prose della volgar lingua*. – In: *Prose e rime di P. Bembo*, a cura di Carlo Dionisotti. Torino, 1960. 15. l.

¹⁰³ I. m., 80–85. l.

¹⁰⁴ „Questo nome di romanzi, sia venuto della voce ch’ appresso i greci significa fortezza [...] E mi par di poter dire che questa sorte di poesia abbia avuta la prima origine, e il primo suo principio da francesi, dai quali ha forse anco avuto il nome. Però che sono nella lor favella molte voci greche, le quali forse ancora servono da quei druidi i quali già nella Francia usavano [...] la grecia favella. Da francesi poi è passata questa maniera dipoteggiare agli spagnuoli, e ultimamente è stata accettata dagli italiani.” (Discorsi... 6. l.)

¹⁰⁵ „...questo modo di comporre romanzi sia successo appresso noi, nel loco delle composizioni heroiche dei greci e dei latini... io stimo ch’altro non sia dire opera di romanzi, che poema e composizione di cavaglieri forti. E significhi quello istesso questa voce appresso noi, che significa componimento heroico appresso i latini.” (I. m., 5–6. l.)

¹⁰⁶ „...se ne uscì di vita questo felice spirito [Ariosto] al quale i nostri tempi e la nostra lingua e gli eccellentissimi nostri signori Estensi e la comme nostra signori Estensi e la comune nostra patria non meno deve, che devessero quelli primi tempi, la lingua latina, Ottaviano e Mantova al buon Vergilio.” (I. m., 121. l.)

költők nem követhetik antik elődeiket, mert a mai közönséghez kell szólniuk. Giraldi feladata azáltal, hogy az ábrázolási módok, formák megváltozását kell indokolnia, igazolnia, bonyolultabb, mint Bembóé volt az irodalmi nyelv megváltozásának a magyarázatakor. A költészeti formák átalakulása nem annyira evidencia, mint a nyelv változása. Ezért Giraldi sokkal nagyobb nyomattékkal ír a szokások a gondolkodás, a vallás, stb. általában a közönség elvárásainak a megváltozásáról, mint Bembo.

Megváltozott a vallás a görögök óta; a kortárs közönség igényeinek a keresztény tárgyú, keresztény lovagokról szóló romanzo felel meg, nem pedig az antik mitológiai és történeti tárgyat feldolgozó eposz. Azt az élvezetet, ami a keresztényekért való izgulás lehetőségéből fakad, csak a romanzo képes nyújtani, az eposz nem.¹⁰⁷ A több főszereplő és a több száлу cselekmény nem volt elfogadott az antik eposzban, a mai közönség azonban ezt kedveli. Elsősorban azért, mert a több szálu szálu cselekmény, a sok epizód, a megszakításos cselekményvezetés, a sok szereplő nagyobb változatosságra és nagyobb csodálat felkeltésére, a közönség szórakozásigényének a jobb kielégítésére alkalmas (az antik eposz unalmas a XVI. századi közönség számára – jegyzi meg Giraldi többször is).

Megváltoztak a társadalmi szokások: ami a rusztikus görög társadalomban illendő cselekedetnek minősült egy hősköltemény szereplői számára, az már Rómában illetlenség lett volna, hát még Giraldi korában, mely sokkal előkelőbb szokásokat követ (az udvari kultúra ekkor éli virágkorát Itáliában): „Nauszikaá, Alkinoosz lánya a szolgálólányokkal lemegy a folyóra ruhát mosni, amiért is a mi korunkban nemhogy egy úr vagy nemesember, de egy egyszerű kézműves lányát is megszólnák. Akkor ez azért volt így, mert azokban a régi időkben élő költők, valamiféle durva egyszerűséget követek, ami távol áll attól a fenségtől, mely később a Római Birodalom kiválóságával s vele királyi és méltóságteljes arculatával megjelent, mely fenség nagyrészt a mi időnkig fennmaradt.”¹⁰⁸

A görögöknél nem volt szerepe az ajánlásnak, mert ott a király nem volt nagy úr, a rómaiaknál már megnőtt a jelentősége, mert az imperátorhoz szólt, s Giraldi korában is fontos eleme a műnek; mindig a princípéhez kell címezni.¹⁰⁹ A görög hőskölteményekben az istenek általában beavatkoztak a cselekménybe, a keresztény istent azonban illetlenség volna ilyen helyzetben ábrázolni.¹¹⁰

S nemcsak a szerkesztésmód változik, alakul a nyelv is (egy nyelven belüli változásról van szó): „...az említett szerzők által használt szavak el fognak pusztulni, s helyükbe mások születnek, melyek – ha a szokás és az írójuk tekintélye révén elfogadják őket – dicsegetések lesznek...”¹¹¹

Giraldi általános szabályként fogalmazza meg, hogy a költőnek saját kora és társadalma igényeihez kell elsősorban alkalmazkodnia: „És sok egyéb, amit egykor dicséretre

¹⁰⁷ I. m., 11. l.

¹⁰⁸ „Nausicaa figliola d'Alcinoos se ne va al fiume con le altre fantesche a lavar panni, il ce al nostro tempo sarebbe disdicevole non dirò a figliola di signore o di gentiluomo, ma di semplice artigiano. E questo allora avveniva perché i poeti di que' primi tempi seguivano una certa rozza semplicità, che era lontana da quella maestà che con faccia reale e piena di riverenza apparve poi insieme con l'eccellenza dell'Imperio di Roma, la quale maestà è durata in gran parte in fino a nostri tempi.” (I. m., 31–32. l.)

¹⁰⁹ I. m., 47–48. l.

¹¹⁰ I. m., 69. l.

¹¹¹ „...periranno della voci, che sono negli autori predetti, e ne rinasciranno in lor luogo dell'oltre, le quali accettate dall'uso edall'autorità di schi scrive, diverranno lodevoli...” (I. m., 131. l.)

méltónak tartottak, a kor, a szokások, az emberek természete, az egek és a különb-különb-féle tájak változásával vagy értéktelenné válik, vagy elítélendő lesz.”¹¹² A kor megszabja, hogy milyen lehet egy költő. Ezért Giraldu fontosnak tartja egy költő megítélésénél figyelembe venni, hogy azok a mozzanatok, amelyeket hibásnak ítélünk meg a művekben, vajon nem pusztán a kor hibájából fakadnak-e. Ily módon oldja meg azt a kényes kérdést, hogy Homérosz, Vergilius, Dante, Boiardo, stb. művészetét nem tartja tökéletesnek, de ezzel nem ejt csorbát a tekintélyükön. Viszont éppen ezért még e klasszikusokkal kapcsolatban is hangoztatja, hogy a kor változása miatt csínján kell bánni a régiek utánczásával: „Annak tehát, aki Homéroszból merít témát az íráshoz, figyelnie kell rá, hogy csak olyasmint vegyen át, ami megfelel annak a kornak, amelyben ír, s ne vegyen át olyat, mely bár Homérosznál elnézhető, a fent mondott okoknál fogva ma nagyon hibásnak bizonyulna.”¹¹³

Az imitálás korszerűségének a hangoztatása olyan megfogalmazásba torkollik, melyben Giraldu követelményként állítja a költők elé az újítást, az elődöktől való eltérést, azt, hogy a költészetet a fejlődés útján előbbre vigyék: „Azt mondom, hogy azok a szerzők, akik bölcsék és képesek az alkotásra, nem szabad, hogy szabadságukat az elődeik korlátai közé szorítsák, s ne merjenek eltérni egy lépésnyire sem mások nyomdokaitól; ami azon túl, hogy azt jelentené, hogy rosszul használják fel az anyatermészettől kapott aján-dékokat, azzal is járna, hogy a költészet soha nem lépne ki azon keretek közül, amit egy író szabott neki, s nem jutna egy lépéssel sem előrébb annál, mint ahogy ősapáink művelték.”¹¹⁴

Végül is Giraldu eljut az örökérvényű antik példák követésének a teljes tagadásáig, a nemzeti irodalom kialakulásának, saját és új törvényeinek az elméleti elismeréséig: „...hogy az igazat megmondjam, a mi nyelvünknek is megvannak a maga költészeti formái, s ezek annyira a sajátjai, hogy nem egyeznek meg más nyelvekével és más nemzete-kével, az ősi görögökével vagy a latinokéval. Ezért nem szabad elvárni, hogy a toszkán költő azok között a határok között maradjon, melyek közé a görögök vagy a latinok van-nak szorítva – ahogy erről fent már eleget beszéltünk –, hanem azokon az utakon kell jár-nia, melyeket a mi nyelvünkön író legjobb költők tűztek ki számára, ugyanazzal a tekin-téllyel, mint amivel a görögök és a latinok a maguk nyelvén tették.”¹¹⁵

Bembo számára Petrarca költészete egyszer s mindenkorra minta, törvényadó a vul-gáris nyelvű lírai költészet terén. Giraldu az epikus költészet terén hasonlóképpen egy vul-gáris nyelvű mintára, általában Ariostóra hivatkozik az antikokkal szemben. Ő azonban

¹¹² „E molte altre [cose] che ai tempi parevano degne di lode, per la mutazione dell'etò, dei xostumi, delle nature degli uomini, de' cieli e delle regioni diversissime, divengono non pregiate o biasimevoli.” (I. m., 48. l.)

¹¹³ „Dee adunque avvertire, chi vuole pigliare da Homero materie da scrivere, di appigliarsi solo a quelle, che convengono all'etò, nella quale scrive e non appigliarsi a quelle, che sebben sono tolerabili in Homero, per le cagioni dette, riescono elle viziosissime oggidi...” (I. m., 46.)

¹¹⁴ „Dico che non debbono gli autori, che sono giudiciosi e atti a comporre, così stringere la loro libertà fra i termini di chi prima di loro ha scritto, che non ardiscan porre un pie fuori dell'altrui orme, che oltre che ciò sarebbe male usare i doni, ch'avesse loro dati la madre natura, avrebbe anco, che la poesia mai non si uscirebbe di que termini, i quali le avesse posto uno scettiore, né più oltre mioverebbe il pie di quello che l'avessero fatta camminare que'primi padri.” (I. m., 43.)

¹¹⁵ „...perdir vero, ha ka nostra lingua anco ella le sue forme di poesia, che sono così sue proprie, che non sono delle altre lingue e delle altre nazioni, primi greci o latini. Però non si deve voler tenere il poeta toscano tra quei confini, tra i quali si sono astretti i greci ed i latini, come altrove abbastanza abbiám detto, ma deve camminare per quelle strade, le quali glia hanno proposte i migliori poeti di questa nostra favella, con quella istessa autorità che hanno avuto i greci ed i latini nelle lingue loro.” (I. m., 44. l.)

nem tekinti az *Orlando Furiosót* a vulgáris nyelvű költészet egyetlen lehetséges, tökéletes megvalósulásának. Részletkérdésekben kritizálja a művet, és elvileg elképzelhetőnek tart más típusú epikus költeményt is ezen a nyelven. A latin epikus költészet modellje mellé, illetve azzal szemben Giralaldi nem egyetlen, Ariostóra alapozott modellt állít, hanem az antik modell örökérvényűségével szemben a folyamatos változás, az újabb típusok létrejötte és létjogosultsága mellett foglal állást. Nyitott folyamatként látja a műfaj változásait, nem egy újabb normát állít a régi helyébe, hanem a norma nélküliséget, illetve a több norma lehetőségét hirdeti. Az – általában fiktív témájú – romanzo tárgyválasztásáról így ír: „Ha azt mondanák nekem, hogy a régi témák nem alkalmasak arra, hogy ugyanazt a formát öltsek, mint amelyet újonnan kitaláltak, azt felelném, hogy a gyakorlat ennek az ellenkezőjét is megmutathatja, ha akad olyan jó költő, aki a romanzo formájában tárgyal majd antik történetet és témát, s ugyanúgy énekes formát fog adni neki, mint amelyet a romanzo-írók adnak a műveiknek; ahogy hallom, most sok nemes szellem, megunván az Orlandókat, Rinaldókat és más hasonló témákat, melyek már túl közönségesek váltak, görög és latin témákba fogtak, s elegánsan bizonyítják ezekben tehetségük kiválóságát.”¹¹⁶

Giralaldi törekvése a vulgáris nyelvű romanzo védelmében a közelmúlt illetve a kortárs irodalmon alapult, egy alakulóban lévő gyakorlaton (a saját költői tevékenységén is!), ezért nyitottabb a szemlélete, mint Bembóé, ezért hangsúlyozza a *szabályok pluralitását, újabb modellek kialakulásának a lehetőségét* (Bembo költészete a perarcai modell imitációja – Giralaldi ezzel szemben a nagyra értékelt ariostói modell több elemét felhasználva egy újabb típust igyekszik megvalósítani saját eposzában).

A történeti szemlélet és a normaellenesség az irodalomelméletben a maga teljességében csak a század végén bontakozik ki az arisztotelianus-retorikus normatív nézetekkel szemben fellépő neoplatonikus elméletírásban, melyet Giordano Bruno és Francesco Patrizi neve fémjелеz; ahol ez a gondolat az emberiség isteni Ideához való közeledésének, tökéletesedésének az elképzeléséből fakad, és a költői ihletnek, a költő szuverenitásának a nagyra értékeléséből. A normaellenesség gondolata ezekben az írásokban egy filozófiai rendszer részeként fogalmazódik meg, s nem egy konkrét költői hagyományhoz kapcsolódva.

Giraldinál a zseni-kultusznak és a metafizikának a nyomát sem találjuk, *a történeti gondolat és a normaellenesség nála a kortárs közönség igényeinek megfelelő költészet követelményéből születik.*

5. Irodalom és elmélet kapcsolata

Giralaldi értekezésében több helyütt is azt írja, hogy a műfaj szabályait a jó költők költeményei alapján lehet megállapítani. Arra hivatkozik, hogy Arisztotelész és Horatius is így alkották meg tekintélyes műveiket, az ő korukban érvényes műfaji szabályokat.¹¹⁷ Giralaldi azt tekinti feladatának, hogy saját kora költőinek művei alapján saját korának a

¹¹⁶ „E se mi dicesse che le cose antiche non son atte a pigliare quellq forma, che pigliano le finte di nuovo; dico io che l'esperienza potrà mostrare il contrario, quando si vedrà buon poeta che in forma di romanzi, avrà trattato materia e soggetto antico, egli avrà data quella forma istessa di canti, che data hanno alle loro composizioni gli scrittori dei romanzi, come intendo che fanno ora molti gentili spioriti, i quali infastiditi degli Orlandi e degli Rinaldi e di altri simili soggetti, già fatti troppo comuni, si hanno proposti soggetti greci e latini, e in quelli vanno mostrando leggiadriamente le virtù del loro ingegno...” (I. m., 13–14. l.)

¹¹⁷ I. m., 19, 22. l.

műfaji szabályait állapítsa meg. Kérdés persze, hogy kik azok a jó költők, akiknek a művei az új szabály megalkodásának az alapjául szolgálhatnak. Giralaldi erre elméleti kritériumot nem állít fel, ellenben többször alkalmazza azt az érvet, hogy egy bizonyos jelenség – legyen az a cselekményszerkesztés vagy a rímelés – mely eltér az antik hagyománytól, azért követhető, sőt vulgáris nyelven inkább követendő, mint az antik példa, mert már *te-kintélyt szerzett magának*.¹¹⁸ Ugyanolyan autoritást vívtak ki maguknak a modern szerzők, mint annak idején azok az antikok, akikre Giralaldi szerint Arisztotelész és Horatius épített.

Arisztotelész Poétikájában azonban hiába keressük azt az érvet, hogy egy bizonyos mozzanat azért jó vagy sem, mert tekintélyre, elismerésre tett szert, mert elfogadottá vált. Arisztotelész elméleti elemzései és meghatározásai során kijelenti, hogy „milyennek kell lennie” valaminek, hogy mi „szükséges”, hogy mi a „költő feladata”, hogy „mire kell törekedniük és mitől kell óvakodniuk”, „milyennek legyenek”, hogy mi „illik a jó költőhöz”, hogy mit „nem szabad”, stb. Elméleti jellegéből, s tanító szándékából fakadóan a Poétika hemzsege az olyan kinyilatkoztatásszerű kifejezésektől, melyek arra utalnak, hogy általános érvényű szabályként kell a költőknek olvasniuk. Nem véletlen, hogy szövege a normatív klasszicizáló poétikák alapja lett a XVI. század második felétől kezdve.

Horatius *Ars poeticája* ezzel szemben gyakorlatibb érvekkel adja elő a költészettel kapcsolatos gondolatait. Amikor egy mozzanat értékét vagy értéktelenségét kívánja bizonyítani, akkor egyszerűen megállapítja, hogy a közönség kinevetné, vagy tetszene neki. A közönség reakciója az a kritérium, aminek a révén a jó és a rossz költészet szétválasztható egymástól.

Giralaldi azzal, hogy hangsúlyozza az írói gyakorlat elsődlegességét a szabályalkotáshoz képest, szemlélet- és érvelésmódjában Horatius gyakorlatiasabb megközelítésével mutat rokonságot. S főképp azzal, hogy azt az írói gyakorlatot tekinti mérvadónak, amelyet a közönség elfogadott, s mely ezáltal képes új hagyományt teremteni. A tárgyválasztással kapcsolatosan ezt írja: „Ezért úgy vélem, hogy nagyon gondos és előrelátó volt Mattheo Maria Boiardo Gróf és a mi Ariostónk: az egyik nagyon kellemes és nemes tárgyat ötlött ki, a másik pedig, felhasználva ezt a tárgyat, melyet az ő ötlete alapján az egész világ elfogadott, csodálatosan gyönyörködtetett, s igen dicséretesen utánozta őt. ezek ketten mintegy vezérek az ilyen fajta költeményben jól akarnak írni.”¹¹⁹

Annak a kritériuma, hogy egy új jelenséget egy új elmélet alapjául lehessen megtenni az, hogy elfogadták. A végső ok, a végső érv a közönségnek való megfelelés. De vajon kik azok, akiknek a véleménye döntő, milyen az a közönség, akiknek az igényét és az értékelését a költőnek – és a költészetelmélet-írónak – mindig figyelembe kell vennie? Giralaldi többször hangoztatja, hogy nem a latinul tudó, hanem a népi nyelven hallgató közönséget kell figyelembe venni; a különböző dialektust, de mégis egy nyelvet beszélő széles közönséget. Egy kultúrájában, nyelvében egységes nemzeti közönség igényeit kívánja kielégíteni: „...nagy gondot kell fordítania a költőnek arra, hogy a téma olyan legyen, amit dicsére-

¹¹⁸ „E ancora che questa composizione non sia accettata né da greci, né da latine, è però riuscita ocevole in questa lingua, avendole data quella istessa autorità gli eccellenti scrittori di essa, che diedono alle loro gli scrittori dell due già dette.” (I. m., 12. l.)

¹¹⁹ „E però mi pare che fossero molto accorti et avveduti il Conte Mattheo Maria Boiardo, e il nostro Ariosto: dei quali l'uno fu inventore molto vago e gentile, l'altro essercitandosi iintorno a quella materia, che dopo la sua invenzione era stata accettata dal mondo, e maravigliosamente diletta, fu imitatore di gran loda dignissimo. E questi due sono, come due duci, in così fatti componimenti; le vestigia dei quali debbono seguir con ogni studio coloro, che di materie finte vorranno ben scrivere in tal poesia.” (I. m., 9. l.)

tesen lehet tárgyalni, s alkalmas a költői díszítésre, hogy minden időben tetsszen, s ne csak a tudósoknak, hanem mindenkinek, aki azt a nyelvet beszéli, amelyen ír. Homérosz erre annyira törekedett, hogy azért, hogy művei az egész Görögország gyönyörűségére és hasznára legyenek, olyan szavakat használt, melyek az ő idejében Görögország minden jó nyelvében közösek voltak...”¹²⁰ Boiárdót és Ariostót azért dicséri Giraldu, mert „műveiknek olyan általános díszítést adtak, ami minden olvasónak tetszhetett”; előtte pedig ezt a kifejezést használja: „mindenféle embernek”.¹²¹ Vagyis egy széles, *anyanyelven olvasó-hallgató közönség tetszése a mérvadó*. Ezért is kap Giraldu értekezésében olyan jelentőséget a világhírűség, a közérthetőség gondolata, amire nyelvszemlélete tárgyalások már utaltam.

Ugyanakkor Giraldu legfőbb törekvése az, hogy a romanzó műfajának a rangját bizonyítsa, ezért igyekszik mind a közönségét, mind pedig a jellegét tekintve, elhatárolni a hozzá több szempontból oly hasonló orális népi epikától.

Az énekekre való felosztásról írva, tiltakozik az ellen a gyanúsítás ellen, hogy a romanzónak köze volna a népi énekesek epikus műveivel: „Az ezeknek a költeményeknek adott ének elnevezés sem úgy született nálunk, hogy ezeket a műveket a piacokon és a köztereken, emelvényeken énekelték, ahogy manapság keresik a kenyerüket azok, akik lanttal a kezükben adják elő meséiket; ennél magasabb és nemesebb származású ez a név [...] ahogyan a görögöknél és a latinoknál szokás volt lantkísérettel dicső tettekről, erényes és erős férfiak nagy vállalkozásairól énekelni a lakomákon és az előkelők asztalainál, a mi olaszaink, ezt az antik szokást követve, mindig úgy tettek mintha fejedelmek és nemes társaság előtt énekelnék költeményeiket [...] Tehát ebből a görög és latin szokásból vették át a mi olaszaink az énekekre való felosztást, nem azoknak a póroknak az énekléséből, akik csak a hallgatók pénzét akarják kicsalni a fecsegéseikkel.”¹²²

A rímekkel kapcsolatban, a „*verso sciolto*” alkalmazásával vitatkozva megint csak a póri eredet, az alacsony rangú (orális) költészet formáival való hasonlóság vádjával szemben igyekszik tisztázni a romanzót: „S ha ezek azt mondják, hogy ha rímekkel próbáljuk díszíteni a műveket, a sorok nagyon gyakran alantasak, alacsony stílusúak lesznek, s nem fognak hőskölteményhez illeni; én ennek épp az ellenkezőjét állítom: a rímek fenségessé és nagygyá teszik a sort, ha olyan ember alkalmazza őket, aki érti a használatuk módját.”¹²³

¹²⁰ „...dee esser a gran cura il poeta ch'egli [il soggetto] sia tale, che si possa trattare lodevolmente, e sia capace degli ornamenta poetici, sì che si possa poacere in ogni tempo, non pure ai dotti, ma a tutti gli uomini di questa favella, nella quale egli scrive: alla qual cosa mirò tanto Homero, che acciò che tutta la Grecia pigiasse piacere, e utile de suoi componimenti, usò le voci che a tutte le lingue buone della Grecia erano nei suoi tempi comuni.” (I. m., 15. l.)

¹²¹ „diedeono alle loro composizioni un generale abbellimento che le poté far grate a tutti i lettori”; „ad ognisorite di persone” (I. m., 11. l.)

¹²² „Né questo nome di canto, dato a questi poemi, è nato appresso noi, perché per le piazze, e per gli luochi pubblici ci cantassero per su le benche queste composizioni, a guisa che fanno oggidì costoro, che con la lira in brraccio cantano le for fole, così si guadagnano il pane: ma da più alto, de da più onorato principio è egli nato questo nome [...] si come era costume appresso i greci, e appresso i latini di cantar colla lira nei conviti e alle mense dei gran maestri i gloriosi fatti, e le grandi impresi degli uomini virtuosi, e forti: così i nostri italiani, seguendo quel costume antico, hanno sempre finto di cantare dinanzi a Principi e a nobile brigata i lor Poemi [...] Da questa usanza adunque greca e latina hanno tratto i nostri italiani questa loro divisione in canti, non dal cantar di questi plebei, che con le loro cianze tendono le reti alle borse di chi gli ascolta.” (I. m., 6–7.)

¹²³ „E posto che costor dicano che il cercare di acconciare le rime nei componimenti sia cagione di spessissime volte i versi umili e bassi e non convenevoli all'eroico; nondimeno io dico tutto il contrario, anzi, fanno le rime il verso e magnifico e grande, quando sono poste da chi ha il modo e la maestria di bene usarle.” (I. m., 93–94. l.)

A romanzo különbsége a népi énekhez képest az, hogy közönsége társadalmilag rangosabb, s hogy – mint Giralaldi igyekszik kimutatni – saját szabályokkal rendelkező műfaj. Egész értekezése azt a célt szolgálta, hogy a népi énekekkel szemben bebizonyítsa a romanzóról, hogy szabályai vannak, hiszen csak így lehetett egyenrangúságát elismertetni a költészet „rendes” műfajai között. S elérni azt, hogy a romanzo-írók ne csak ösztöneikre hagyatkozva, hanem immár pontosan rögzített mesterségbeli ismeretek birtokában, tudatosan is, szabályokra támaszkodva alkothassanak. Eddig homály vette körül ezt az alkotásmódot – írja Giralaldi a bevezetőben: „...mostanáig inkább természetes gyakorlattal, mintsem mesterségbeli tudással írta meg az elképzelését sok romanzo-író”¹²⁴ Giralaldi ezt a már meglévő gyakorlatot, hagyományt kívánja szabályokba foglalni.

Annak ellenére, hogy a költői gyakorlatot tartja elsődlegesnek irodalomelmélete kialakításakor, s annak ellenére, hogy felismeri, ez a gyakorlat történetileg változó, mindig más és más, Giralaldi nem olyan elméletet fogalmaz meg, mely a költői újítást teszi meg központi gondolatává, s tagadja a normák létezését, hanem a két tényező egyensúlyát kívánja megteremteni.

Ez a kiegyensúlyozottság nem valamiféle elvi kompromisszumkeresés eredménye, hanem annak a következménye, hogy Giralaldi a közönség igényét állította esztétikája középpontjába. *A történetileg változó közönség mindig újabb és újabb típusú művészetet értékel, de csak a konvenciók révén képes a befogadására, a hagyományostól jelentősen eltérő mű nem arathat sikert.*

Giralaldi csak a szabályok, konvenciók szerint készült művet értékeli, de a szabályok nézete szerint többfélék lehetnek, s történetileg változnak. *A költő feladata az új konvenciók szerint alkotni, az irodalomtudósé pedig ezeknek az új konvencióknak, a hagyománynak a leírása.*

6. Az epikus költészet műfaji szabályai – több típus lehetősége

Giralaldi értekezésének a legfőbb újdonsága, hogy több konvenciót tételez fel az epikus költészet terén: a régmúlt konvenciót, melyet az antik eposz, főleg az Iliász testesít meg, a modern, korszerűbb konvenciót, melynek a modellje az *Orlando Furioso*, és a legújabb, még csak megteremtendő konvenciót, az életrajzi eposzt.

Az antik eposz tárgyát a történelemből és a mitológiából merítette, egy főhősről szólt, és cselekménye egyszálú volt, mely azonban *in medias res* kezdődött. Időmértékes versben, rímtelen hexameterben íródott.

A romanzo ezzel szemben tárgyát a fantáziából meríti, egyszerre több hős – keresztény lovagok – történetét meséli el, cselekménye többszálú. Cselekménybonyolítása megszakításos, a költő újra és újra visszatér a korábban elejtett cselekményszálhoz. Az epizódok nagyobb szerephez jutnak benne, mint az antik eposzban. Verselése nyolcsoros, rímes stanza.

Az életrajzi eposz Giralaldi elképzelése szerint egyesítené magában a két előző típus előnyeit, és kiküszöbölné a hibáikat. Elkerülné azt a vádat, melyet az antikok olvasásán nevelkedett, képzett literátorok a leggyakrabban szoktak hangoztatni a romanzóval szemben: hogy szerkezete nem egységes (és ezáltal pl. a címadása, a címszereplő kiválasztása

¹²⁴ „...insino a questo tempo piuttosto per natural pratica che per arte, molti degli scrittori dei romanzi hanno lasciati scritti i lor concetti.” (I. m., 3.)

is esetleges), mivel egyetlen hős életéről szólna, s a főszereplő személye biztosítaná a mű egységét. Ugyanakkor, mivel többféle eseményt mesélne el a főhős életrajzára fűzve, annak születésétől a haláláig, elkerülné az antik eposzok mintájára készült XVI. századi művek legtöbbször hibáját, az unalmasságot. Történelmi témát dolgozna fel, de sok, fantáziásabb elemmel gazdagítva. S természetesen a modern vulgáris nyelvhez illő, nyolcsoros strófákból állana, mint a romanzo.

Giraldi ez utóbbi két típust tartja csak korszerűnek, mert ezek szerinte két ponton mindenképpen felülmúlják az első, régi típust. A kitalált történetek, az epizódok sokasága, a cselekményszövés bonyolultsága és a nyelvi megformálás mind nagyobb lehetőséget adnak ez utóbbi két típus esetében a változatosság megteremtésére és a csodálkozás felkeltésére, melyek a közönség megnyerésének a legfontosabb eszközei; keresztény témájuknál fogva pedig nagyobb együttérzés, szánalom és félelem kiváltói, igazabb erkölcsi tanítás terjesztői lehetnek. A kortárs közönség igényeinek tehát az örök mintának tekintett *antik eposzsal szemben az új formák, a romanzo és az életrajzi eposz* felelnek meg.

A gyakorlat, a siker, az elterjedtség igazolta, amit Giraldi a romanzo korszerűségéről elmondott. Az az elképzelése azonban, hogy az életrajzi eposz fogja a hősköltészet jövőjét jelenteni, nem vált valóra, saját, ilyen jellegű kísérlete sikertelen maradt.

* * *

Giraldi nem volt teoretikus elme, önálló gondolkodó. Az irodalom mesterségéről elméleti tudást retorikai művekből és Horatius *Ars poetica*jából szerzett, s másodkézből valamicskét Arisztotelész *Poétikájából*. Gyakorlati tapasztalatokhoz pedig egy olyan városban jutott, ahol folyamatos, élő hagyománya volt a középkortól a lovagregénynek, s egyszersmind széles közönsége: ahol Ariostót bestsellerként olvasták.

Giraldi írása művészetfilozófiai szempontból eklektikus, következtelen, érdektelen. Jelentősége, újdonsága, feltűnő modernsége abban rejlik, hogy a modern nemzeti kultúra kialakulásakor, s egyszersmind a modern tömegkultúra kialakulásának legkezdetibb stádiumában, a közönségnek tetsző irodalomról írt értekezést, olyan műről, műfajról, melyet az antik modelleket követő irodalomelmélet addig nem ismert el mint értékes irodalmat. Giraldi esztétikájának a középpontjában a széles, művelt közönségre ható irodalmi alkotás eszménye állt. Elmélete újszerűségét annak köszönhette, hogy a hatás kérdését állította a középpontba. Szemlélete szerint az a mű illetve műfaj, mely hatni tud kora közönségére, kiérdemli a kritikai, elméleti elismerést. Műfajelmélete, a lovagregény műfajának az értékelése arra épül, hogy bebizonyítja, jobbak az eszközei a kortárs közönségre való hatás elérésében, mint az antik eposznak. A hatás és eszközeinek konkrét vizsgálata a későreneszánsz, s főleg a barokk irodalomelméletnek lesz az egyik alapproblémája. De a hatás középpontba állítása egyben a születő tömegkultúra egyik lényeges kérdését is előlegzi.

Aurélien Sauvageot magyarság-élménye

MADÁCSY PIROSKA

Aurélien Sauvageot, akinek sorsa sajátosan kötődött a két világháború közötti Magyarországhoz, így ír *Emlékiratainak* befejező részében: „A poggyászokon kívül, melyekben szerény holmimat elhelyeztem, lelkem és emlékezetem egy másik poggyászt is cipelt, és ez másként volt súlyos. És tudtam, hogy bizony hosszú időbe telik majd, míg kicsomagolom és elrendezem.” (380. l.)

Sauvageot 1923 és 1931 között tartózkodott Magyarországon, az Eötvös Kollégium francia tanáráként. Talán az egyedüli francia volt, aki nemcsak átutazóban volt nálunk. Tudta, itt tartózkodása alatt annyi adatot gyűjtött össze, hogy annak feldolgozására és értelmezésére egy egész élet is kevés lenne. Igazi kutató, örök elégedetlen, aki távozásakor úgy érzi, még mindig nem tud elég jól magyarul, nem ismeri eléggé a magyar irodalmat és civilizációt, tudását bővítenie kell. 1931 után, a Sorbonne-on hiába próbál magyar tanszéket alapítani (megjegyzem, hogy ez a magyar tanszék azóta sem jött létre), ezért meg kell elégednie a Keleti Nyelvek Főiskolájával, ahol a finnugor nyelvek között magyart is oktathat. De nemcsak a nyelvet, hanem irodalmunkat és kultúránkat is. Kapcsolata Magyarországgal, magyar barátaival sohasem szakad meg, inkább egyre mélyül, gazdagodik. Hosszú, szinte az egész századot felölelő életében (1897–1988) ő ezt sohasem tagadta, sőt – elfogadta és büszke volt rá.

Aix-en-Provence-ban található irodalmi hagyatéka, könyvtára erről a megszállott kutatómunkáról tanúskodik. Aki ide belép, főleg ha magyar az illető, a meghatottságtól nem hisz a szemének! Mert fellelheti, felfedezheti itt az egész magyar irodalmat, és részese lehet egy francia értelmiségi magyar vonatkozású élményeinek. A francia egyetem felkérésére elsőként vizsgáltam meg ezt a hagyatékot, rendezhettem céduláit, kéziratait, leveleit. A hagyatéka két részből áll, a nyelvészeti (Sauvageot elsősorban nyelvész volt), amely az Általános Nyelvészeti Tanszék könyvtárában található, és az irodalmi, a Bölcsészkar Központi Könyvtárában.¹ Köteteinek nagy része magyar, illetve finn, német, orosz és francia nyelvű. Elsősorban a magyar, illetve francia, de Magyarországgal kapcsolatos anyagot vizsgáltam (kb. 1500 kötet) és rendszereztem. A rendszerezés közben több érdekes probléma is felvetődött, melyek közül talán a legizgalmasabb: Sauvageot *magyarság-képe*. Nyelv és irodalom, számára elválaszthatatlan. A magyar irodalmi olvasmányok, melyekről két kötetben (*Magyarország felfedezése*, 1937; és *Magyarországi emlékutam* 1987)² is rendkívül személyes hangú vallomást tesz, itt mind föllelhetők.

¹ Fonds d'Aurélien Sauvageot, Bibliothèque de la Faculté des Lettres, Université d'Aix-en-Provence.

² La découverte de la Hongrie. 1937, Fernand Alcan, Paris. Magyarországi életutam. Corvina, Bp., 1987.

Természetesen, egyetlen tanulmány keretében nem tudom az egész könyvtárat elemezni, inkább olvasási kedvének, módszereinek, és irodalmi, kulturális olvasmányélményeinek felvillantására vállalkoznék. Sauvageot rendkívül erős akaratú, precíz, gyors fel fogású, éles eszű, filozófikus érdeklődésű egyéniség volt. Tisztában volt azzal, hogy egy nép kultúráját – anyanyelvének elsajátítása nélkül – nem tudja megérteni. Ezért először megtanul magyarul beszélni és olvasni. Germanista, majd finnugor nyelvész, számára a nyelvtanulás nemcsak nehéz stúdium, gyönyörűség is. Szenvedélyesen tanul, mindent el követ (11 órát dolgozik naponta), hogy az első esztendő elteltével legalább társalgási szinten beszéljen magyarul.³ És akkor már beléphet a magyar irodalom „előszobájába”. Tudja, a magyar irodalom megismerése kulcs lehet a magyar civilizáció megértéséhez, melyet érez ugyan maga körül, de körvonalait megragadni nem tudja. Különleges szerencséje van, mert a nyelv terén mestere Gombocz Zoltán (az Eötvös Kollégium igazgatója és az egyik legnagyobb magyar nyelvész), az irodalom területén pedig Zolnai Béla, Gyergyai Albert és Illyés Gyula kalauzolják.⁴ Hozzájuk fűződő barátságáról könyvtárának dedikált példányai tanúskodnak. Barátai azt tanácsolják, olvasson először Babitsot és Kosztolányit, ők vezetik el a *Nyugat* köreibé. Sauvageot nincs lenyűgözve Babits regényeitől, holott tudja, Babitsot tisztelni kell, ő a magyar irodalom szervező egyénisége. Babits szerinte túl európai, stílusa túl elegáns és franciás, ő valami eredetit, sajátosan magyart keres. És tanítványai tanácsára olvas majd a magyar prózából Móriczot és Veres Pétert. Olvasmányai között tudatosan választja a legnehezebbeket, azokat, akiket még senki sem fordított le franciára. Olvasási kedvének irányítói: 1. akik sajátosan népi, magyar nyelven írnak – a legszebb magyar nyelven írók; 2. akik a magyar sorsot példázzák; 3. műfaji variációk – epika, líra, dráma; 4. akiket érdemes kiválasztani később fordításra, hogy megismertessék a magyar irodalom remekeivel a francia közönséget, s talán sikert is aratnának; 5. mindent elolvasni, a diavatos bestsellereket, sőt a hitvány, gyenge műveket is, és levonni a konzekvenciákat. De főleg azokat kell megismerni, akiket a korabeli magyar közönség még nem fogadott el, sőt kritizál. Mert így lehet igazán tehetség-felfedező az olvasó! Értékítéleteiben nem hagyja befolyásolni magát. Elfogadja ugyan a „beavatók”, Zolnai, Gyergyai, Illyés irányítását, vagy tanítványainak ötleteit, de végül is – ő maga dönt.

A dokumentumok és vallomásai alapján, a legnagyobb és legkedvesebb magyar költő számára: Ady Endre, akinek a versei rabul ejtik. Ő a magyar sors jelképe, „a barbár, elfojtott erők költője”. Könyvtára nemcsak az Ady-versek összességét rejti, hanem majdnem mindent, amit Adyról írtak. Az Ady-élmény befogadása számára az értelmezések áttanulmányozását is jelentette. Az Ady-problémát, költészetének meg nem értését közvetlenül átélte Magyarországon. Franciaországban, Aix-en-Provence-ban, főleg a nyugdíjas évek hosszú olvasási időszakában, ő maga akar rendet teremteni a maga számára Ady körül. Egyfajta megértés lesz a fordítás nehéz stúdiuma, mert a hagyaték agyonolvasott Ady-kötetei számtalan fordítás-kéziratot rejtenek. Többek között: *Ainsi parlaient les Kuruc* (Kurucok így beszélnek); *Homme dans l'inhumanité* (Ember az embertelenségben); *De l'Ér à l'Océan* (Az Értől az Óceánig); *Le parent de la Mort* (A Halál rokona); *Au bal avec Léda*

³ Ld. erről bővebben leveleit Gombocz Zoltánhoz és Bartoniek Gézához. Piroska Sebe-Madácsy: Sauvageot à Budapest. (A'après sa correspondance inédite.) – In: Cahiers d'Études Hongroises, IV. Paris, 1992. 165–171. l.

⁴ Aurélien Sauvageot Magyar irodalmi hagyatéka Aix-en-Provence-ban. – In: Tiszatáj, 1994. március. 75–82. l.

(Lédával a bálban); *Pimasz, szép arccal*; *Az én testamentumom*; *Szép magyar sors*; *Északi ember vagyok* stb. (A címekeket nem mind fordította le). Ady-fordításainak kiválasztásában tematikailag az *Istenes-versek*, *Magyarság-versek* vezetnek. Fordításait azonban nem hozza nyilvánosságra: sokkal igényesebb önmagával szemben is, másokkal szemben is, mint gondolnánk. Ám egyik tehetséges tanítványa, Jean-Luc Moreau az Ady-versek máig lehiresebb tolmácsolója, fordítója lesz Franciaországban. Nézzünk néhány érdekes Ady-kötetet a hagyatékból, mind 1923-as kiadás, ezeket a köteteket Pestre érkezése után vásárolhatta.

Ady Endre: *Új Versek*. Budapest, Athenaeum, 1923.

Ebben a kötetben megjelöli a Lédához írt verseket: pl. a *Könnyek asszonya*; *Korán jöttem ide*; *A Szajna partján* c. versben kiemeli a következő sorokat, melyek talán Sauvageot kettős sorsát tükrözik:

„A Duna partján démonok űznek csúfot velem,
A Szajna partján álmokba von be százféle, szűz szerelem.”

Ady Endre: *Az utolsó hajók*. Athenaeum, Budapest, 1923.

Ady Endre: *A magunk szerelme*. Athenaeum, Budapest, 1923.

Dedikált példány: „Móricz Zsigmondnak, a rímtelen versek nagy magyar poétájának, s a bőségek hőséneke ne legyen kellemetlen e könyv”. Buda, 1913.

Ady Endre

A dedikáció érdekessége, hogy ezt a kötetet később Sauvageot Móricztól kapja ajándékba.

Az első szerelem – tehát Ady –, de a kapcsolat tartósságát bizonyítja, hogy könyvtárában fellelhető szinte minden tanulmány, kritika, amelyet Ady költészetéről írtak, Babbitól Lukácsig. A könyvekben található jegyzetek alapján Sauvageot el is olvasta ezeket.

Sauvageot felfedezi József Attila különleges tehetségét is. József Attila verseit először a *Nyugat* c. folyóiratban olvasta, melynek íróival, szerkesztőivel nagyon jó viszonyban volt, s publikált közöttük. József Attilát személyesen ismerte, róla szintén érdekes portrét fest az *Életutamban*. Mindenkiel meg akart ismerkedni, aki valakinek számított a korabeli szellemi életben. Rájön, „egy kultúra csupán a benne élő emberek és emberi közösségek magatartásában nyilvánulhat meg [...] ezt feltárni bizony nem könnyű, az emberi szívet a legnehezebb kikutatni.” (194. l.) A kutatás folytatása, az igazi József Attila-feltárás persze nem megy egyik napról a másikra, majd hosszú ideig tart az olvasás és fordítás éveit alatt, Aix-ben. Sauvageot József Attila-fordításainak kéziratait is megtaláltam, a József Attila *Válogatott művei* (Szépirodalmi, 1952.) c. kötetben. Itt is elsősorban az *istenes-verseket* és a *sors-verseket* fordítja. Pl. *Négykézláb másztam*; *Istenem*; *Betlehemi királyok*; *Hosszú az úristen*; *Áldalak búval, irgalommal*; *Éhség*; *Megfáradt ember*; *Születésnapomra*; *Aki szegény, az a legszegényebb*; *Kész a leltár*.

A harmadik számára a magyar írók és költők között: Illyés Gyula. Illyés Gyula nemcsak jó barátja, aki a fiatalabb generációból mellette van Budapesten, hanem szellemi partnere és irodalmi közvetítőtársa. Míg Móricz inkább a magyar Alföld írója, Illyés a Dunán-

túlé. A hagyatékban található Illyés-kötetek alapján megállapíthatjuk, hogy barátságuk a 60-as években tovább erősödik, regényei, drámái, esszéi, verseskötetei ott sorakoznak az Aix-en-Provence-i könyvtár polcain. Majdnem mind dedikált példány, franciául vagy magyarul.

Nem volt elég. Válogatott versek. Szépirodalmi, Budapest, 1962.

„A Aurélien Sauvageot en le remerciant de tout ce qu’il a fait pour la Hongrie, bien amicalement:”

Gyula Illyés
Tihany. V. 1964.

Ebben a kötetben sok Illyés versfordítás-kéziratot találtam. Pl.: *Novemberi ég alatt; Könnyű vagy; Szekszárd felé; Feleség; Csillagok; Vadludak* stb.

Illyés Gyula: *Ebéd a kastélyban.* Szépirodalmi, 1962.

„Aurélien Sauvageot-nak megköszönve, amit tőle mi magyarok is tanultunk nyelvünkről, önmagunkról, igaz szeretettel és nagyrabecsüléssel.”

Illyés Gyula
1964. V. 7.

Ez a legutóbbi dedikáció Illyés felismeréséről vall, aki felfedezi Sauvageot jelentőségét és szellemi ajándékait. Végre egy francia, aki nemcsak beszél, hanem tesz valamit, nagyon sokat a magyar irodalom és kultúra megbecsüléséért Franciaországban. Barátságuk életük végéig fennmarad. Érdekes, hogy Sauvageot Illyés verseinek a fordításával próbálkozik, és ezeknek a közzététele is megtörténik. Pl. az *Elégia* c. vers, amelyet az *Élet-utam* 145. oldalán is publikál. Ez a vers szimbolikus számára, mert felfedezi benne a magyar parasztság nehéz sorsát és reményvesztését: „igen, a magyar nemzet jövő sorsára súlyosan nehezedik rá a föld...” (218 l.)

Kritikusi éleslátását bizonyítja, hogy Illyés regényeit azért különösebben nem szereti. **A magyar regény számára Móricz.** Regényeinek olvasása az egyik legnagyobb magyar irodalmi élménye, ehhez hasonló még sohasem olvasott. Móricznak elsősorban különlegesen népi zamatú nyelve fogja meg, nagyon nehéz Móriczot olvasni, de annál izgalmasabb. (*Sárarany; Légy jó mindhalálig; Az Isten háta mögött; A boldog ember; Erdély* stb.) A kötetekben fordítástöredékeket találunk. Különösen Móricz sajátos, étellel és humorral teljes stílusa érdekli, pl. a *Rózsa Sándorban* (*Rózsa Sándor a lovát ugratja*, Bp. Athenaeum, 1941.) A különleges kifejezéseket aláhúzza, jegyzetekkel látja el. A *Barbárok* c. elbeszélés (dedikált: „Monsieur Aurélien Sauvageot, fogadja barátsággal”, Móricz Zsigmond, 1932.) gépelt fordítását megtaláltam a kötetben, de egyáltalán nem biztos, hogy Sauvageot tollából.

Az igazi irodalmi mélyfúrás azonban még hátra van. Nem elégszik meg a kortársakkal, elolvassa a *Halotti beszédet*, az *Ómagyar Mária-siralmat*, Balassi és Janus Pannonius verseit, Bessenyeit. Könyvtárában föllelhetők az ún. klasszikus magyar művek, pl. *Balassi Bálint összes művei*, Akadémiai, 1955. (nagyon nehéz lehetett olvasni), *Csokonai válogatott művei*, Szépirodalmi, 1950., Petőfi és Arany versei (*Petőfi összes költeményei*, Bp., 1921. Franklin Társulat, benne Paul Éluard verse Petőfihez). Vagy Petőfi Sándor *Összes Művei*, Franklin Társulat – *Kisebb költemények* – benne az *Álmodtam szépet, gyönyörűt* c.

vers Sauvageot-fordítása. Arany János: *Toldi trilógia*, Magyar Helikon, 1961., vagy szám-
talan Vörösmarty-kötet. A *Magyar Klasszikusok sorozat*, Szépirodalmi, 1952-től, 1–20.
kötetei ott vannak a polcokon. Sauvageot elolvasta Eötvös József: *Magyarország 1514-
ben* c. regényét, mert érdekeltte Eötvös régies nyelve (jegyzetek a könyvben). Érdekes,
hogy Aranyt nyelvgazdagsága miatt sokkal többre tartja, mint a Franciaországban ekkor
már ismert Petőfit, akit túl naivnak és elavultnak érez. A könyvek között ott sorakoznak
Jókai és Mikszáth regényei, a *Köszívű ember fiai*, az *Új földesúr*, vagy Mikszáth: *A Noszty
fiú esete Tóth Marival* c. regénye. Szerette Jókait és Mikszáthot, az elolvasott regények
lábjegyzeteket tartalmaznak. Még a klasszikusok között is sajátos értékrendet állít fel,
mert mint ahogy már említettem, Aranyt többre tartja, mint Petőfit. A líra tehát számára Ady,
az epika Móricz, hátra van még a dráma. Az *Ember tragédiáját* sem hagyja ki. Megérti a
mű üzenetét – a küzdés célját és a magyarság életöszönbe való kapaszkodásának értelmét,
persze nem egyedül, hanem többek között Benedek Marcell segítségével. Aztán jóval később,
tanítványai közül ketten is az ő tanácsára és felkérésére fordítják le újból franciára a
művet, (Roger Richard, 1960 és Jean Rousselot, 1966.), nagy sikerrel.

A klasszikusok kiválasztásában persze nem volt könnyű dolga. Fel kellett mérnie a
választékot és alaposan átnézni, elolvasni a többieket, a második illetve harmadik irodal-
mi vonulatot. Az „olvasmány-étlapon” amelyet a polcokon „à la carte” fölfedeztem, jót
szórakoztam. Lehetetlenség most mindent felsorolni, de Zilahytól kezdve (*A lélek kialszik*,
Athenaeum, Budapest) Erdős Renée-ig (*Santerra bíboros*, Budapest, Dick Manó kiadása,
csak a fele felvágva – úgy látszik, megunt) rendkívül sokféle könyvet találtam. Többek
között Illés Béla: *Kárpáti rapszodiáját* (Szikra, Budapest, 1950, nem tudjuk, hogy olvas-
ta-e, de megvolt neki), vagy Aczél Tamás: *A szabadság árnyékában* c. kötetét (Athenae-
um 2. kiadás), amelynek sematikus szocialista-realista stílusát, szóismétléseit több helyen
aláhúzta. De olvasmányai között szerepelnek még Szabó Pál, Németh László, Szabó De-
zső, Márai Sándor, Déry Tibor művei, hogy csak néhányat említsek.⁵

Ugyanakkor Sauvageot tudja, lehetetlen megérteni a magyar irodalmat a magyar tör-
ténelem ismerete nélkül. Miért érdeklődik annyira a magyar sors iránt? Igazi intellektuel.
Nem született politikusnak, de nem tudja távol tartani magát attól, vizsgálja az aktuális po-
litikai viszonyokat Franciaországban, Európában és Magyarországon. Tisztában van azzal
is, hogy a politikusok miatt nincs előrehaladás a magyar–francia irodalmi és kulturális
kapcsolatokban (a saját bőrén tapasztalja, de sokszor, hogy a politika mindenbe beleszól,
még doktori értekezésének témájába is: nem lehet Adyból doktorálni a Sorbonne-on). Úgy
gondolja, meg kell ismernie a magyar történelmet, de nem azt, amit hall innen is, onnan
is, hanem a kezdetektől fogva a történelem összefüggéseit. Ne felejtjük el, 1923-ban érke-
zik Budapestre, Trianon után, és ha napjainkban, a dialógus végén mindig Trianonra tere-

⁵ Könyvcímek pontosan: Tersánszky J. Jenő művei. Kakuk Marci (Magyar Élet kiadása, Bp., 1944.) de-
dikált: Sauvageot professzor úrnak szerény tisztelettel: Tersánszky J. Jenő. Műve egyik kedvenc könyve volt,
rendkívül élvezte és sok helyen megjelölte az író sajátos humorú stílusát: pl. „kukoricázni”, vagy „hityi-rityi-
zést”. Erre a regényre aztán újra rátaláltam, most már francia fordításban, Roger Richard tollából. Martin Coucou
par Roger Richard. Avec un avant-propos par A. Sauvageot. Dedikált: Corvina, Bp., 1968. Au prof. Aurélien
Sauvageot à qui cette traduction soit tant, en béfisant et très reconnaissant hommage: Roger Richard; Zilahy
lajos: *A lélek kialszik*. Athenaeum, Budapest; Déry Tibor: *A befejezetlen mondat*. Hungária, 1949.; Márai Sán-
dor: *lhlet és nemzedék*. Révai, 1946.; *A nővér*. Révai, 1946.; Napló; Németh László: *Irgalom I., II.* Szépirodal-
mi, 1965. à M. Aurélien Sauvageot, avec nos meilleurs sentiments d’amitié Irène László, Bp. 10-VI.-1965.; Sza-
bó Dezső: *Az elsodort falu*. Genius, 1929.; Szabó Pál: *Új föld*. Szépirodalmi, 1954.

lődik a szó, ha egy franciával beszélgetünk, el tudjuk képzelni, mit jelentett Trianon 1923 és 1931 között Sauvageot számára Budapesten. Felelnie kellett a feltett kérdésekre, Sauvageot pedig nem az a fajta ember volt, aki elviselte a tudatlanságot.

Ezért már Budapesten olvas könyveket történelmünkéről. Körülötte, mindenki szenvedélyesen érdeklődött a nemzet eredete iránt. „A veszített háború és minden vele járó nyomorúság arra készítette az embereket, hogy a múltban keressenek vigaszt és bátorítást.” (*Életutam*, 62. l.) Kezdte megismerni ezt a történelmet, mely nem volt egyéb kegyetlenebbnél kegyetlenebb háborúk soránál – védekezés, ellenállás – fennmaradási küzdelem. „Beékelve, két világ közé, hogy önmaguk maradhassanak” – írja az *Életutamban*. (64. l.) Ady „szép magyar sors”-át tehát érteni kell. Az *Életutamban* már szinte magyarként éli át újra ezt a sorsot. De hogy megértse ezt a kettőséget, ambivalenciát, a magyarság Európához való kötődését és Európával való szembekerülését, ez a megértés nem teljesedhetett ki néhány év alatt. Könyvtárának, hagyatékának könyvei beszélő könyvek, s felsorolásuk is sokat mondó (a könyvek számtalan jegyzetet és kéziratot rejtenek).

Magyarország története. Elbeszéli Balla Antal. Magyar Téka kiadása

Mohács Magyarországa. A Napkelet Könyvtára, 12. Budapest, 1926.

Magyar Történet. (Hóman Bálint és Szekfű Gyula) Budapest, 1936. I–V. kötet

Szekfű Gyula: *Történetpolitikai tanulmányok*. Budapest, 1924. Kiadja a Magyar Irodalmi Társaság

Eckhardt Ferenc: *Magyarország története*. Káldor György Könyvkiadó Vállalat, Budapest, 1946.

A magyarság őstörténete. Szerkeszti Ligeti Lajos. Franklin Társulat, az Egyetemi Magyarországtudományi Intézet, Bp., 1943.

Két emlékirat az 1849. évi cári intervencióról. Magyar Külügyi Társaság kiadványa.

Makkai László: *Erdély története*. Renaissance Könyvkiadó, Bp., 1944.

Veres Péter: *Mit ér az ember ha magyar?* Magyar Élet Kiadása, stb.

A történelmi könyvekkel együtt a magyar kultúra és folklór könyvei is jelen vannak.

Levelek egy parasztfiúhoz. Kiadó: Püski Sándor, Bp., 1945.

Magyar népi díszítőművészet. Képzőművészeti Alap kiadása, Bp., 1954.

Dömötör Tekla: *Régi és mai magyar népszokások. Néprajz mindenkinek III*. Budapest, 1986., stb.

Különösen a magyar zene ejti rabul. Ez a találkozás a legközvetlenebb, mert nyelve nemzetközi, mert rendkívül sok örömet talál benne. Személyesen ismerte Kodályt és Bartókot. 1927. március 17-én Kodály hangversenyére hivatalos. Hagyatéka még mindig őrzi a meghívót: Kodály Zoltán dalestje a Zeneművészeti Főiskola Nagytermében, a végén Kodály összefoglaló a népzeneről.

Egy másik érdekes dokumentum, amely bizonyítja rendkívüli érzékenységét a magyar zene iránt: Gergely János doktori értekezése Bartók Béláról (Strasbourg Egyetem, 1975.) Sauvageot-t a tézisnek bizonyos fejezetei érdeklik igazán, mint például 1. Bartók és a magyar kultúra jellegzetességei, vagy 2. földrajzi, történelmi, politikai, irodalmi történetiség Magyarországon. Pirossal írja ide a következő mondatokat: mit jelent tehát magyarnak lenni? Hogyan ismerhetünk fel egy magyar dallamot a népek koncertjében? Vá-

lasza egyetlen szó, magyarul: kultúrfölény – szinte lehetetlen lefordítani ezt a kifejezést franciára. Ez a válasz Antoine Meillet-nek is szól, talán, egykori professzorának, aki a *Nyelvek az új Európában* című könyvében (1918; 1928) a magyart a dirib-darab nyelvnek nevezi, mely „nem rejt magában eredeti civilizációt, irodalmának nincs tekintélye”.

Érdekes adalék, hogy Haraszti Emiltől (aki barátja volt) kapja ajándékba a *Magyar zene történetét*, francia kiadásban.

(La musique hongroise par Emil Haraszti, Paris, Librairie Reouard.) Henri Laurens, éditeur, 1933.

A M. Aurélien Sauvageot, en souvenir de Budapest, Paris, le 30 janvier, 1933.

Emil Haraszti

Első könyvében, a *Magyarország felfedezésében* egész fejezetet szentel a magyar zenének. Rabul ejti a melódia, a ritmus. Tudja, a kor nyugati felfogása szerint a magyar zene egyenlő a cigányzenével. Nem ismerik külföldön sem Kodály, sem Bartók muzsikáját, akiknek missziójuk modern nyelven kifejezni a paraszti dalokat. Megérti tehát, hogy a magyar zenének, éppen úgy, mint a költészetnek, minden korban van egy bizonyos küldetése. Ez a megértése, persze lehet, hogy Illyés Gyulának is köszönhető (a *Bartók* c. vers hatása).

Mivel irodalmi élményei mellett rendkívül sokat foglalkozott a magyar történelemmel és civilizációval, kezdi jobban érteni a magyar írói, költői ars poeticát, a kiválasztottság-tudatot. A *Magyarország felfedezése* c. könyvében is bemutatja a magyar irodalmat, de inkább általános, sokszor banális megjegyzéseket tesz. Könyvtárának dokumentumai már egy mélyebb átélésről szólnak. S engem, hagyatékának első böngészőjét mélyen megrendített, mikor egy Vörösmarty-kötetben megtaláltam a *Szózat* Sauvageot általi fordítását. (*Vörösmarty lírai és epikai költeményei* II. kötet, *Lírai költemények*, Budapest).⁶ Azzal, hogy teljes egészében lefordította ezt a verset, sokkal többet tett egy egyszerű tolmácsolásnál. Megértette – mit jelent számunkra ez a vers: *L'appel aux Hongrois*.

Sauvageot különös érzékenységgel fedezi fel tehát a magyar irodalom kulcsfiguráit és alapműveit. Nagyon fontosnak tartja az első benyomásokat, de kész arra, hogy mélyebb ismeretek után, az újraolvasással megváltoztassa esetlegesen felületes véleményét (így történt ez Babits esetében). Elsősorban a nyelv és stílus élménye érdekli az irodalmi olvasmányokban. A világos és őszinte válasz esélyei rendkívül kicsinyek, ha valakit olvasmányai felől kérdezzünk. De a dokumentumok a vallomásoknál kevésbé szegénylősek. A hagyaték katalógusára, a kéziratokra, a levelezésre alapozott felmérés segítségével elég pontosan rekonstruálható egy adott személy olvasmányainak összessége, kulturális viselkedése. Sauvageot könyvei, könyvtára üzenet értékűek számunkra, mondhatjuk, a XX. század távlatából, egy művelt francia értelmiségi üzenete. Igenis, van lehetőség a kultúrák egymás közötti dialógusára, nemcsak magyar, hanem francia részről is.⁷

⁶ Aurélien Sauvageot: *L'appel aux Hongrois*.

„A ta patrie, inébranlablement
Sois fidèle, ô Hongrois.
Elle est ton berceau comme ta tombe;
Elle t'abrite et te recouvrira.“

⁷ Vö. Robert Escarpit: *Irodalomszociológia. A könyv forradalma*. Gondolat, 1973. 16–21. l.

A mai komparatív folklorisztika csúcsteljesítménye: *Enzyklopädie des Märchens*

VOIGT VILMOS

Szerencsére nem azzal kell kezdenünk, mint hasonló alkalmakkor oly sok esetben: sajnós, későn vettük észre, akkor sem igazán, milyen fontos komparatiztikai munkálatok zajlanak le környezetünkben. A nemzetközi mese-lexikon kezdettől fogva ismert nálunk is. Legutóbb 1989-ben, a Budapesten rendezett nemzetközi népi elbeszélés-kutató kongresszus alkalmával készült *A mai nemzetközi folklorisztika* című *Helikon*-különszámban (1990/1. 4–5.), korábbi hivatkozások pedig szinte minden kézikönyvben, lexikonban, beszámolóban előfordulnak. Voltaképpen még nálunk is használják a szakemberek – noha nem kellő mértékben.

Közismert, hogy e lexikon előzményei a két világháború közti időszakra nyúlnak vissza. Ekkor szervezték meg (illetve folytatták a korábbi szervezés alapján) a ma is megjelenő nemzetközi néprajzi bibliográfiát (ekkor még címe csak *Volkskundliche Bibliographie*), folytatták a ma is vezető folyóirat (*Zeitschrift für Volkskunde*) rendszeres megjelenítését, népdal- (és ballada-) kutató szakfolyóiratot indítottak (*Jahrbuch für Volksliedforschung*, amely ma is központi jelentőségű). Erdélyi szász, szudétanémet és gottscheei német népdalok tudományos antológiái készültek: nyilvánvalóan a „nyelvszigetkutatás” felé is tekintve: ám tudományos szinten és céllal. A német néprajzi atlasz tervei ekkor jutnak el a megvalósításhoz. 1935-től jelennek meg a *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* füzetei, amely az eredeti elképzelés szerint kilenc kötetben hozta volna a német balladák, történeti énekek, szerelmi és búcsúzódalok, társasági és foglalkozáshoz kapcsolódó dalok, egyházi népénekek típusokba rendezett „teljes és kritikai” rendszerét. (Mindmáig ebből csak a balladatípusok eleje jelent meg, több mint 150 német balladaszövegtípus, a lehetőség szerint teljes európai változat-jegyzékkel. A többi népdalműfajt eddig csak adattárként gyűjtötték össze, és természetesen el sem készült a 9. kötet „Bevezetés, bibliográfia, mutató”.) Már ekkor is kimaradt a tervből több fontos műfaj, köztük a külön megjelenésre szánt gyermekdalok anyaga. (Máig ez sem látott napvilágot.) Teljes egészében sikerült viszont megjelentetni a német hiedelmek (és egy kissé a babonás szokások) 10 kötetes kézikönyvét: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Hans Bächtold-Stäubli szerkesztésében, először 1927 és 1942 között, majd reprintben is [1986–87], amely mindmáig az európai néphitkutatás legfontosabb szaklexikona).

Ebbe a körbe tartozik a rigai német folklorista és filológus, Lutz Mackensen által szerkesztett *Handwörterbuch des deutschen Märchens* is. Sajnos, 1930 és 1940 között csupán két kötet jelent meg (az F-betűig) az eredetileg négy-öt kötetre, ezeken belül egyenként mintegy nyolc füzetre tervezett kézikönyvből. Kiindulópontként itt is a Bolte–Polvka számozás (*Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, I–III. 1913–1930.) szerint mintegy 250 Grimm-mese állt, ám az egyes címszavak általában foglalkoztak a mese műfaji, történeti és tematikus problémáival. Minthogy már Bolte munkatársa is volt Heller Bernát, a lexikonban is közreműködtek magyar kutatók, köztük Honti János. Hagyományos filológiai és történeti-összehasonlító szemlélet jellemezte e munkát.

Csak sajnálhatjuk, hogy végül nem készült el, sőt a tervezett kötetek nagyobbik részéről csak utalásokkal rendelkezünk, kész címszó-kéziratok sem maradtak ránk. Még így is a „hagyományos” német folklorisztikai iskola máig használható műve maradt. Talán nem felesleges megemlíteni, hogy a náci ideológiának nyoma sem volt benne.

Még egy kézikönyv terve tartozik e körhöz. Will-Erich Peuckert már a harmincas években foglalkozott egy hasonlóan nagyszabású német, mondalexikon elkészítésének a gondolatával. Sőt, erre vonatkozó adatgyűjtés, címszójegyzék, címszózavlatok is ismertek. Negyedszázaddal később csakugyan megkezdődött a *Handwörterbuch der Sage* kiadása az ő szerkesztésében, ám csak három füzet látott napvilágot (az A-betűs címszavak, 1961–1963), a nyolc kötetben mintegy 45 füzetre tervezett kiadványból. A kéziratos hagyaték jelzi, hogy igazában nem volt sokkal több nyomdakész állapotban Peuckert (1895–1969) élete végén sem. Ez a munka sokban különbözik a korábbi meselexikontól, hiszen itt nem egy „klasszikus” gyűjtemény és a nemzetközi mesekutatás által megállapított, ugyancsak nemzetközi mesetípusok adhattak kiindulópontot, hanem a német mondák személyei, hiedelemlényei, helyszínei, stb. – megannyi, a korábbi kutatás által még nem rendszerezett adat. Peuckert ugyan külön könyvsorozatban tette közzé nemcsak a német tájak mondanakcsét, hanem „európai mondák” címmel több európai nép németre fordított mondaszövegeit is, s tisztában volt e műfaj nemzetközi elterjedtségével, széleskörű művelődéstörténeti és mágiatörténeti kutatásai pedig egyedülállóan érdekes szemléletűvé teszik monda-tanulmányait – mindazáltal egyetlen ember századunk második felében már nem tud ilyen kézikönyvet összeállítani. Ráadásul éppen a hatvanas évek elején újult meg a folklorisztikai mondanakutatás – úgyhogy mára biztosan nem folytatni kell e lexikont, hanem új felfogásban lehetne összegezni a mondáról (és rokon műfajokról) összegyűlt ismereteinket.

Az utóbbi időben néhány fontos műfaj, elsősorban a proverbium nemzetközi kutatása is szép eredményekkel járt. Nemzetközi lexikon-szintű áttekintésre azonban itt még aligha gondolhatunk.

Mindez talán érzékelteti, miért tartjuk olyan jelentősnek a mai komparatív folklorisztika legfontosabb vállalkozását, a göttingeni egyetemen készülõ sokkötetes kézikönyvet. Ennek létrehozója századunk német folklorisztikájának középponti személyisége, Kurt Ranke professzor (1908–1985). Összehasonlító filológiai és folklorisztikai munkái már a II. világháború előtt nevet biztosítottak számára. A háború után előbb Kielben, majd 1960-tól (éppen Peuckert utódjaként) Göttingenben egyetemi tanár. Ő alapítja meg 1958-ban a nemzetközi mesekutatás ma is vezető folyóiratát (*Fabula*), 1959-ben a nemzetközi népi-elbeszélés-kutató társaság (eredeti néven még *Märchengesellschaft*) megszervezője, majd elnöke, első kongresszusának házigazdája. Ranke kezdettől fogva arra törekedett, hogy egyesítse a legkülönbözőbb területeken dolgozó kollégákat, mégpedig nemcsak a német folklorisztákat. Ez a világméretű távlat, ugyanakkor a filológiai pontosság és a racionális szervezés tette lehetővé, hogy az utóbbi évtizedekben a mese-lexikon göttingeni kutatóhelye váljon a komparatív folklorisztika legfontosabb műhelyévé.

Maga a munka 1959-ben indult meg. Már a címszavak összeállítását is széles körű nemzetközi tanácsadó-kör végezte. 1974 tavaszán nyomtatásban adták ki az első „végleges” címszólistát, (*Arne – Zwölf*, legalább 3500 címszó vagy utaló; azóta több, bővített változatban, mintegy 4000 címszóval), 1975-ben pedig elkezdődött az első kötet füzetének kiadása. A tervek szerint a mutatókötettel együtt 12 kötet (egyenként öt-öt füzetben)

lát majd napvilágot, kötetenként 720 lexikon-lapon (gyakorlatilag két hasábon, apró betűs szedéssel, vagyis rengeteg adattal). Először évenként két-három füzetet ígértek, vagyis mára több mint tíz kötetnek kellene a kezünkben lenni. Persze, soha még nagy lexikon nem tartott be ilyen határidőket. Az viszont csodával határos, hogy máig megjelent a 8. kötet 2/3. füzeté, a 4/5. füzet csakugyan nyomdában van, ami a L-betűs címszavak végét jelenti. A régi címszójegyzék szerint ez valamivel több, mint a tervezett szócikkek fele, és a legújabb címszójegyzékkel való összevetés is ezt az arányt tükrözi. A munka tehát a maga megszabta mederben folyik. Az, hogy most 12 helyett 16 kötetre számíthatunk, első-sorban abból származik, hogy az egyes címszavak hosszabbodnak. Ez is érthető, hiszen a szócikkekben szereplő kutatók, országok, témakörök gyarapodnak is, növekednek is – nem utolsósorban éppen a nemzetközi mesekutatás e lexikkal is dokumentált fejlődése következtében. Időközben változott a szerkesztőség összetétele is. Ranke halála óta Rolf Wilhelm Brednich a főszerkesztő (ő Ranke utódja is a göttingeni tanszéken). A nagy svájci mesekutató, Max Lüthi is elhunyt. Azonban változatlan az az elv, hogy a német egyetemek vezető népköltészetkutatói adják a szerkesztőbizottságot, maga a szakszerkesztőség pedig négy-öt igazán profi mesekutató. Az egyes cikkek felölelik az egész világ folklorisztikáját, mondjuk a baskiroktól az amerikai indiánokig. Természetesen igen előkelő a magyar részvétel is. Eddig vagy ötven „magyar” cikk jelent meg, ide értve magyar mesemondókról, magyar mesekutatókról szóló szócikkeket csakúgy, mint tematikus vagy elméleti címszavakat. A „nemzetközi” magyar folklorisztikát Dégh Linda (Bloomington), Horn Katalin (Zürich), Görög Veronika (Párizs) képviselik. Az egy-egy típusról vagy motívumról szóló szócikkekhez (ha van ilyen ismert tény) mindig felsorolják a magyar adatokat is. A szerkesztés német precizitással történik. Már évekkel, sőt olykor évtizeddel ezelőtt „kiszemelték” egy-egy szócikk vélhető legjobb elkészítőjét. Ezeket értesítették, felkérték. A nemzetközileg terjesztett nyomtatott címszójegyzék ismeretében (ritkán) maguk a szerzők is jelentkezhettek. Korábban egy-egy betű előkészítésekor ajánlkozni lehetett, mostanra csak néhány (nehéz vagy nem túl érdekes) címszó maradt szabad. Ha megállapodtak a szócikk írójával, ő megkapja az egy-egy címszóhoz a göttingeni szerkesztőségben összegyűjtött adatokat. Ezek szakirodalmi hivatkozások, témák setében a Grimm-mesék vonatkozó adatai, illetve nemzetközi változatokra utalás. Hogy ez milyen alaposságú, érzékelteti az a tény, hogy egyik forrása ennek Hans-Jörg Uther összeállítása. *Katalog zur Volkserzählung* c. kétkötetes kézikönyve (1987), több mint 10.000 tételes könyvjegyzékkel. Elméleti és személyi címszavaknál igen fontos az az újabban megvalósított módszer, hogy az eddig kiszedett teljes szócikk-anyagból a hivatkozásokat megkapja a cikkíró. Ez az utaló címszavak elkészítését könnyíti meg. A kész szócikkeket kétszer is lektorálják, iskolamesteri pedantériával, ám nem szólnak bele a szerzők véleményébe. A korrektúrákban a szerzők már csak minimális változtatásokat eszközölhetnek. Minthogy fejlett és sajátos rövidítés- és hivatkozás-jegyzék alakult ki, ezt a belső szerkesztési munkát csak a göttingeni bennfentesek tudják igazán elvégezni. Viszont elméleti címszót igazában csak az a néhány szerző tud írni, aki jól ismeri az eddigi köteteket. Itt mindig is igazán nagyvonalú volt a szerkesztőség. Például nem német cikkíróknak adták a meserendszerezés, a számítógépes folklorisztika, az elbeszélés-biológia, a funkcionalizmus és az ehhez hasonló fontos szócikkek lehetőségét. Módszertanilag változatos a mese-lexikon, ugyanakkor mégis kongruens és használható. Az, hogy német nyelvű, generációkra biztosítja a prózai népköltészet elbeszélő műfajainak kutatásában az amúgy is evidens európai és német he-

gemóniát. aki egyszer dolgozott e kötetek számára, sok fegyelmet és áttekintő készséget tanult.

Már a tervezés során kialakították, hogy a címszavak a következő témákat fogják felölelni a tágan értelmezett „népi elbeszélés-kutatás” (*Erzählforschung*) keretében:

Elmélet és módszer, műfaji, stílus- és struktúra-problémák,
Fontosabb elbeszéléstémák, -típusok és motívumok,
Az elbeszélés (előadás) biológiája,
Kutatók, gyűjtők, elbeszélők (mesélők), forrásművek szerzői,
Különböző forrásművek és ezek vizsgálata,
A világirodalom tematikusan („*stoffgeschichtlich*”) fontos műveinek elemzése,
Területenként (gyakorlatilag országonként) kutatási beszámolók.

Ezek közül a komparatisztika szempontjából nem csupán a közvetlenül világirodalmi rubrikába sorolt címszavak a fontosak (ezek Dantétól és Chaucertől a Faust-mondáig vagy sok-sok bibliai témáig terjedhetnek), hanem az országonkénti beszámolókból csakúgy kitűnő adattárat kapunk, mint mondjuk Andersen, a Grimm-testvérek, vagy éppen a mesemorfológia és a strukturalizmus témakörét illetően. Az Artus-mondakör, általában a kelta elbeszélések világa itt olvasható a legmodernebb felfogásban, olyan színvonalon, amely rendszerint jobb, korszerűbb bármilyen általam ismert világirodalmi lexikonnál is. Mára nélkülözhetetlen az összehasonlító irodalomtudomány számára is az ilyen áttekintések eredményeinek ismerete.

A „mese-enciklopédia” ezen kívül, mint alcíme is mutatja, sokféle történeti és összehasonlító „elbeszéléskutatás” kézikönyve (*Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*). Elsősorban a mese kapott helyet, ám a trufa (*Schwank*), legenda, ritkábban a monda, máskor a hősepika és ballada témáit is feldolgozhatják. Az elméleti címszavak utalhatnak a népköltészet, sőt a folklorisztika, etnológia vagy akár a mitológia és vallástörténet még ennél is tágabb távlataira is.

Érdekes, hogy viszonylag milyen kevés beható recenzió jelent meg az eddigi kötetekről. Természetesen a *Fabula* rendre közölt ilyeneket, és ezek tanulságosak is voltak. Éles kritikát én nem olvastam, hiszen mintaszerű az eddig közzétett anyag. (Tudásommal eddig két olyan címszóra bukkantak, ami már a „pótkötetbe” kell hogy kerüljön. Igaz, elég határozottan védik az egyszer már jóváhagyott címszó-rendszert.) Az általam ismert leg részletesebb bírálata az orosz sinológustól, B. L. Riftyintől származik (*Narody Azii i Afriki* 1983/3. 191–197., az első három kötetéről, vagyis A–D betűs címszavakról, igazában azonban részletesebben csak az első kötet elejéről). Ebben az orientalisztikai adatok bizonyos, általa is érthetőnek mondott hiányaira mutat rá (időközben az egyik szerkesztő a ma legkiválóbb arabista mesekutató, Ulrich Marolph lett), valamint egy-egy mitológiai címszó szemléletét tartja túl szűknek. Itt azt javasolja, hogy a kétkötetes orosz mitológiai enciklopédia megfelelő címszavait is nézze át az olvasó, ha nemcsak az „*Erzählforschung*” szempontjából kíváncsi egy-egy témára. Ezt a jótanácsot egyébként mi könnyen megfogadhatjuk, hiszen Tokarjev által főszerkesztett, ám gyakorlatilag Meletyinszkij által koncipiált kiváló *Mify narodov mira* magyarul is megjelent (*Mitológiai Enciklopédia* I–II. címmel, 1988-ban, sajnos az első, 1980-82-es, és nem az 1987-es kiadás alapján). Ám éppen az orosz folklorisztika és orientalisztika, etnográfia és mitológia-kutatás e vitathatatlan csúcsteljesítménye jelzi, miért az *Enzyklopädie des Märchens* és nem más munka a mai kom-

paratív folklorisztika csúcsteljesítménye. Nemcsak terjedelme sokszorososa a másik enciklopédiának, hanem itt minden egyes címszó önálló, jegyzetelt, adatolt (és ezért ellenőrizhető) tudományos teljesítmény. Nem a „művelt nagyközönség” számára készült, hanem a filológus, irodalomtörténész vagy folklorista válik műveltebbé, ha elolvassa. És ha nem – nem válik azzá.*

* Időközben megjelent recenzióm a 7. kötetről (Ibn-kleines Volk), amelyben a legutóbbi teljes kötet alapján mutattam be a munka eredményeit és kérdéseit: *Fabula*, 37/1–2 (1996). 129–138. l.

Nemzetközi Vjacseszlav Ivanov Szimpózium Budapesten

JÓZSA GYÖRGY ZOLTÁN

Vjacseszlav Ivanov (1866, Moszkva – 1949, Róma), az orosz szimbolizmus egyik vezéralakja emlékének és örökségének ápolására létrehozott Nemzetközi Vjacseszlav Ivanov Társaság szimpóziumát 1995. július 12–16. között tartotta Budapesten. A hagyományosan rangos tudós gárdát felvonultató háromévente megrendezésre kerülő kongresszusok közül az elsőt (1981) a Yale Egyetemen tartották, ezt követte a római (1983), a paduai (1986), majd a sorrendben negyediket Heidelbergben (1989) szervezték, s végül Genf (1992) zárja a sort. A századfordulós orosz kultúra meghatározó személye, a neoplatonista orosz költő és misztikus gondolkodó szellemében tartott „szimpózium” – a nemzetközi ruszisztika kiemelkedő műhelye és fóruma, melyet az idén is megtisztelt jelenlétével a költő fia, Dimitrij Vjacseszlávovics Ivanov. A szimpózium megrendezését Szilárd Léna egyetemi tanár, Ivanov életművének évtizedek óta hazai kutatója és az általa vezetett ELTE Orosz Irodalmi Doktori Programja vállalta magára, részt vett benne továbbá a Collegium Budapest Institute for Advanced Studies és a Pázmány Péter Katolikus Egyetem, mely a konferencia egyik ülésének adott otthont és fogadta a résztvevőket.

A Konferencia támogatói között meg kell említenünk a Soros Alapítványt, Művelődési és Oktatásügyi Minisztériumot, a Collegium Budapestet és az OTKA-t, az Orosz Kulturális Központot, valamint a Pro Renovanda Cultura Hungariae Alapítványt. A Konferencián tizenkét ország több mint harminc neves kutatója vett részt. A megnyitón Vékás Lajos a Collegium Budapest rektora, Dimitrij Ivanov és Szilárd Léna üdvözölte a vendégeket.

A Dimitrij Ivanov elnöklete alatt folyó első ülés Pamela Davidson előadásával kezdődött, melyben a Londoni Egyetem kutatója, egy kiváló Ivanov Dante-recepcióját taglaló kötet szerzője, „Az Ivanov-kutatás...” c. előadásában nyomon követte az Ivanov-szakirodalom alakulását századunk történelmének tükrében, összegezte a jelentékenyebb monográfiákat, s végül felhívta a figyelmet egy általa összeállított, rövidesen megjelenő Ivanov-bibliográfiára, mely nélkülözhetetlen hiánypótló a témával foglalkozók számára.

A Mommsen tanítvány klasszika-filológus Vjacseszlav Ivanov 1904-ben kiadott *A szenvedő isten hellén vallása* c. tanulmánya sok tekintetben előrevetíti további útkereséseit, mely egész életén végigvonuló, a Dionüosz-kultuszra vonatkozó kutatásainak első foglalata, s joggal szerepel Kerényi és Jung összehasonlító mitológiai kutatásai mellett. Ivanov vallás- és kultúrtörténeti elmélete középpontjában a **rítus** áll. Versekét 1898-tól kezd írni, 1905-ben Oroszországba való visszatértekor, Szt. Pétervárott nagyműveltségű poeta doctusként az ifjú vallásos szimbolisták nemzedéke élén folytatja vallástörténetre, poétikára és történelemfilozófiára egyaránt kiterjedő munkásságát. Líráján túl drámáit (*Tantalosz*, 1909; *Ember*, 1915) is számontartják. A korszak szellemi-művészeti törekvéseit hűen tükrözi nagyszámú tanulmánya és esszéje. Egész életművét áthatja az a szimbolista szinkretikus elv, mely a fenti kérdéskörök ötvözését célozza meg, neoromantikus szakrális szintézisre törve. A Művészet kultikus lényegiségét nyilatkozta ki avatja azt a modern kor új vallásává.

A rítusról való elmélkedések Ivanovnál egyfelől egy egyedi – a néző és a színház szerves spirituális egységét hirdető – új drámakoncepciót szülnek. Ez volt a témája Maria Cimborska-Leboda (Ljubljana Egyetem) előadásának. Cimborska Ivanovnak a kortárs Limanovszkij színházszemélyeire gyakorolt befolyását vizsgálva bizonyítja a kettejük szellemi rokonságát, mely jelesül „a l’art pour l’art – esztétikai eretnokség” elvben nyilvánul meg. Szerintük a színházművészetnek egyképpen kell antropológiát és teocentrikusá válnia, hiszen az orgiasztikus extatikus élmény „a Naphoz való visszatérést”, a lélek és az emberi közösség vertikális emelkedését szolgálja, melyre a kutató a mai kortárs G. Bachelard, J. F. Lyotard valamint M. Blanchot művészetét jelöli meg e tradíció szellemi folytatásaképp. A Gesamtkunstwerk századfordulós továbbértelmezése Nirman Moranjak-Bamburac (Szarajevó) „Vj. Ivanov és Mejerhold” c. előadásának is tárgya, melyben a két művész azonos gyökerű esztétikai ideálja összevetésénél Ivanov esetében a nyelv- és irodalomközpontúság, Mejerholdnál a gyakorlati színházi mesterség dominanciájából következő különbségét tételezi: utóbbi „az igazi színházi korszakok”-ra, míg Ivanov az ősi szent rítus katarziséra összpontosít, Ivanovval szemben Mejerhold rendszeresen meríteni kíván az európai színház kialakult eszköztárából is.

A művész-alkotó teurgikus missziójának elve szükségképpen sajátos tónusú korszakértelmezést von maga után az orosz szimbolisták esetében: Szigeti András (JPTE-Pécs) előadásában ennek a tételnek egyik aspektusát érinti, miszerint az ifjabb szimbolista nemzedék esztétikájában nem az izmus-doktrínárság, hanem a művészet határait túllépő spirituális elv a döntő jegy. Szemléletes példáját kínálja ennek a jelenségnek K. Sz. Geraszimov a Grúziai Állami Egyetem professzora a szonettforma kiváló szakértője „Koszorú és Töviskoszorú” c. előadása is, melyben Ivanov *Szonettkoszorú* (1919) és a kortárs Maximilian Volosin *Corona Astralis* (1909) c. szonettkoszorúinak genezisést és szimbólumrendszerét vizsgálva kiemeli a krisztusi szenvedés jelképének és az ily módon választott költői műfaj társításának célzatosságát.

Filológiai tárgyú volt inkább Sz. Sz. Averincev (Bécsi Állami Egyetem-Moszkvai Állami Egyetem), M. Pavlovsky (Indiana University, Purdue University, USA) és Guido Carpi (Milánói Egyetem) előadása. Szergej Averincev az epigramma eredeti, antik értelemben vett poétikáját tekinti át Ivanov költészetében Ivanov kortársai és az orosz lírai hagyomány tükrében.

Han Anna (ELTE-Budapest) I. Annyenszkij szimbolista költő ún. „asszociatív szimbolizmusa” ivanovi értékeléséből vont le a „Szó”, a Logosz korabeli nyelvfilozófiáját megvilágító következtetéseket. Az orosz szimbolista gondolkodásmódot a motívumok és formai eszközök szellemi átértékelése és a recepció sajátos volta jellemzi. Ennek példájaképp D. M. Magomedova (Moszkvai Irodalomtudományi Intézet) előadását említhetjük, melyben kimutatja, hogy Ivanov hogyan kapcsolja be A. Fet egyik perzsa stilizációjának Hafiz-motívumát a Dionüosz-vallás által áthatott saját rendszerébe, miközben Fet versének alaplexikáját és ritmikai struktúráját megőrzi: a négy szonettstrófa e módon a „Dionüosz-Apolló-testetlenség-Krisztushoz térés”, az „Extázis-önmeztagadás-ima-Istennel való egyesülés” grádusait jelképezi az ivanovi *öntökéletesítés* részben Nietzsche által ihletett teóriájában, mely szerint a művész az ideált önmaga életében is meg kell hogy testesítse.

A művészet általi megtisztulás kulcsfontosságú alaptétele az orosz költő ránk örökölt eszmerendszerének. A dionüosz-i és apollói princípium művészetben betöltött szerepét *Két elemi erő a jelenkori szimbolizmusban* (1908) c. írásában is fejtegeti már, ehhez

kapcsolódik Robert Louis Jackson (Yale Egyetem, USA) előadása is: *Nudus salta!*... kezdetű ars poetikus versét pszichoanalitikusan is értelmezve a kutató rámutat, hogy a költő a verset magát, mint műfajt egyfajta újraélt dantei sötét alvilágba történő leereszkedésként, majd a műzsák birodalmába való felemelkedésként koncipiálja, mely szimbolikusan önmagában testesíti meg a beavataás és megváltás aktusát.

Ivanov számára a költő mitologikus ősképe Orpheus, állítja Szilárd Léna (ELTE, Budapest) *A darabokra szaggatott Orpheus* c. Ivanov-ditiramboszt emelve ki az életmű egyik kulcsverseként; az orphikus-pitagoreus eszméket VI. Szolovjov filozófiájával egyesítő mű műfajválasztása szintén célzatos (a ditirambosz prototipikus viszonyban áll a tragédiával), s a rítusra visszamenve a vallást/kultuszt, a művészetet (színházat) az ember hétköznapi létével egyesítő művészetet hirdet. Orpheus folytonosan visszatérő kép költészetében, s a hozzá kapcsolódó három mítoszkörből Ivanov a versben határozottan hangsúlyozza a menádok általi széttépetés (mely az egyiptomi rítusokban a beavatás misztériumának felel meg [Ozirisz]) és a lefejezetés motívumát, mely utóbbi előzménye más mítoszoknak (Keresztelő Szt. János) is, ezzel beültetvén a motívumot az orosz irodalomba, ahol nyomon követhető egészen M. Bulgakovig. Itt a költő a „nép emlékezetének szerve”, s Orpheus maga a dionüosz-i-apolloáni világok között egyensúly.

A pogány-keresztény világ ivanovi szintézise a meghaló-feltámadó isten, Krisztus és Dionüosz eredete azonosságának tételezéséből táplálkozik. Ivanov egész líráját vallásosnak tekinthetjük, mint ahogy azt Valerij Lepahin (JATE, Szeged) előadásában hangsúlyozza, még szerelmi költészetét is, melynek szellemisége részben az Amor Sanctus ideálját hordozza. Vallásos költészetének köre kiterjed a mitologikus, dionüosz-i, általános keresztény, pravoszláv és katolikus motívumrendszerre. Eme szintézis-törekvés legnagyobb képviselőjét, a *Commedia* szerzőjét saját elődjeként tiszteli. Dante művei és a századfordulós orosz irodalom között egyébiránt is gazdag intertextuális viszonyrendszert tárt fel a kutatás. Ivanov maga is fordított részleteket Dante *Conviviójából*, a *Vita nuovából*, valamint az *Isteni Színjátékból*. A műfordítás elmélete és gyakorlata is átértelmezést nyert az orosz Ezüstkorbán, Ivanovnál a műfordítást a ritmikai-hangzós jelenségek s az eredeti versmérték primátusa vezérli; egyedi azonban, hogy nemegyszer a szimbolizmus prizmáján keresztül látatja az általa fordított textust: a fordítás „elsősorban alkotói feladat” – vallja. Ivanovnak Novalis *Ofterdingen*jéből egy korábbi és késői korszakában készített fordításai szembeállítására alapján Michael Wachtel (Princetoni Egyetem) az utóbbit a költő fordítói elvciben tapasztalható fordulat gyanánt értékeli. Az Ivanov-fordítás eszmei tekintetben ugyanis már Novalis szimbolista tükörképe is egyben. Giovanna Calebich-Creazza (Velencei Egyetem – Suor Benincasa) előadásának alap gondolata, hogy a keresztény fogalomrendszer „bűnbánat” szavának orosz megfelelőjével szemben vajon miért részesíti előnyben Ivanov a görög μετανοια alakot, rendszerében az ókeresztény lelkiségnek megfelelően értelmezve át a bűnbánat jelentését. Dosztojevszkij regényeiről született kultúrelméleti tanulmányában (1932) Ivanov a Gonosz vallási és társadalmi síkokon való megtestesüléséről értekezik. Ugyanezen írás alapján és az életmű más részleteit idézve mutat rá Sz. Sz. Docenko (Tallini Egyetem, Észtország) a Dosztojevszkij-féle sztarec-ideál és az utolsó orosz szentként tisztelt Szarovi Szt. Szerafim atya közti szembetűnő hasonlatosságra, az utóbbi legendáját köztudottan kultusz övezte a korabeli vallásos érzelű értelmiség (Bergyajev, Merezkovszkij, Bélij, Remizov, stb.) körében. Ezen a motívumon át betekintheünk az orosz költő történetfilozófiájába: Oroszországot Ivanov

„a Szűzanya léptei” és „a nép szívében dédelgetett szentek” országának hiszi sajátos szlavofil eszmékre építő koncepciójában, melyet *Oroszthon arca és álarca* c. írása is felfed. Ugyanennek nyomán fejt ki R. Bird (Yale Egyetem, USA) Ivanov történelemfilozófiáját: „a történelem forrása a halál”, más szóval a történelem Krisztus halálával és feltámadásával veszi kezdetét; s a történelemben az Egyházzal azonosított Oroszthon küldetéssel bír, ez pedig nem más, mint az egyén igazságának kibontakoztatása. Ivanov Blok halálra írott versében éneklí meg a költő-bárd Ivanov által értelmezett önfeláldozását. Blok önfeláldozása ennek a misszióknak olyan tette, mely csalhatatlanul igazolja a művészet történelmi küldetését. James West, Ivanov amerikai monográfusa (Washingtoni Egyetem) az orosz szimbolizmus és a nemzeti kérdés viszonyrendszerét elemezte előadásában.

A konferencia előadásainak eredeti nyelven elhangzott anyagát a *Studia Slavica* közli, mely nemcsak az Ivanov-életmű és az orosz Ezüstkör kutatói, de az egész nemzetközi ruszisztika számára jól hasznosítható tényanyag gyanánt szolgál. Az előadások magyar nyelven való közlésére az Orpheus című folyóirat vállalkozott, mely, reméljük, segít megismertetni az „orosz Babits”-ot a magyar olvasóközönséggel.

Marilynn J. Richtarik: *Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980–1984*. (Színjáték a sorok között: A Field Day Színházi Társulat és az ír kultúrpolitika 1980–1984 között) Clarendon Press, Oxford, 1984. 356 l.

Az 1960-as évek Ír Köztársaságában zajló modernizációs folyamatok, gyorsléptű változások, valamint az 1969-ben kirobbant észak-ír válság nyomán a posztkoloniális jegeket hordozó társadalom megosztottságai s a nemzeti léttel, identitással kapcsolatos kérdések méginkább a szellemi élet előterébe kerültek. A szigetország mind tematikájában, mind megközelítési módjaiban megújuló irodalmában jelentős fellendülés tapasztalható a drámaírási terén. Számos kutató az ír dráma második reneszánszának nevezi az utóbbi évtizedek időszakát, amelyben az ír élet általános „drámaisága”, mint háttér kiegészül a hazai színházi hagyományok gazdagságával.

1980-ban Brian Friel, a ma már nemzetközileg is elismert drámaíró és Stephen Rea színész alapított társulatot Derry-ben – a katolikus többségű észak-ír határvárosban, ahol a nemzeti megosztottság politikai, kulturális feszültségei talán a legerősebben érződnek –, elsősorban a posztkoloniális identitással foglalkozó drámák színrevitelére. Egyszerre utalva hadgyakorlatra és látványos szórakozásra, a társulatnak a Field Day nevet adták, amely az először Derry-ben bemutatott darabokat írországi körútra vitte. A Field Day vezetősége hamarosan kibővült Seamus Deane irodalmár-költővel, Seamus Heaney és Tom Paulin költőkkel, valamint David Hammond zeneszerzővel. Valamennyien északiak, egyaránt származnak katolikus és protestáns háttérből, de kultúrák határán élve nem igazán reprezentánsai egyetlen szűkebb közösségnek sem. Első bemutatójuk Friel *Translations (Helynevek)* című darabja volt 1980-ban, amelyet évente egy-két újabb követett egészen 1991-ig, majd még egy 1995-ben.

A Field Day Társulat történetének első négy évét dolgozza fel könyvében Marilyn Richtarik, a nem Írországból származó, de az ír kultúra iránt szokatlan fogékonysággal rendelkező fiatal kutató. Munkáját egyrészt igen alapos dokumentáltsága dicséri, másrészt kiváló szakmai tájékozottság és azon képessége, amellyel egy olyan terepen tud eligazodni, ahol ugyanarról a dologról egymással ütköző véleményekkel találkozik az érdeklődő. Észak-Írországból ugyanis a katolikus és protestáns, nacionalista és unionista megosztottságon belül további árnyalatok színezik a politikaitól érthetően nem mentes kulturális szféra palettáját. Így Richtarik könyve nemcsak egy társulatról szól, hanem a korszak intellektuális életéről, írók és kritikusok vitáiról, közvetett és közvetlen módon egyaránt bizonyítva, hogy a Field Day vállalkozása mind a hazai színjátszás, mind a nemzeti irodalomról, kultúráról, sőt még a nemzet jövőjéről szóló gondolkodás terén is pezsdülést hozott. Mint a változatos fejezetcímek sejtetik, Richtarik megközelítése többoldalú.

Mindenekelőtt a társulat létrejöttéről, céljairól ír, megidézve az alapítókat, akik szerint a Field Day tevékenysége a nemzeti mítoszok és a jelen gondolkodása, a történelem

és társadalom közötti kapcsolatra összpontosít. Később egy szellemi, ún. „ötödik tartományt” említenek törekvéseiket jellemezve, amelyben az írség újfajta szemlélete, vagy egy másik, lehetséges Írország elgondolása kaphat reményeik alapján helyet (245. l.) Kintüntetetten kezdtek foglalkozni a nyelv és fordítás kérdéseivel, több okból is. Elsősorban az angol nyelv írországi helyzete miatt, s mert érzékelték, hogy a nyelv ortodox nézetek konzerválására, valamint a képzelet és kreativitás felszabadítására egyaránt alkalmas lehet, használóitól függően. Friel drámaírói életművében a nyelv már az 1960-as kezdetektől központi helyet kap. A valószínűleg eddig legrészletesebb kommentárt írja Richtarik a *Helynevekről*, amelynek születését nyelv, identitás és történelem Írországban sorsszerűen összefonódott kérdésköre ihlette. A könyv e fejezete mintegy összegzi a drámával kapcsolatban eddig felmerült kérdéseket, a fogadtatás történetének elemzésével együtt. Kiemeli például, hogy Friel a múltban (1833-ban játszódik a mű) történeteknek az értelmezését adja, látomást az angol-ír viszony lényegéről. Az eredeti cím (*Translations*) visszaadható mint „fordítások”, de az angol szónak a magyar megfelelőnél tágabb értelme miatt átalakítást, áttételt, értelmezést, tolmácsolást is idéz, s egyben összefoglalója a műben zajló sokoldalú nyelvi/kulturális eseményeknek, változásoknak. Az ír közösség Friel által megszólaltatott sorsa, a nyelvcsere kényszere egyúttal a modern ember dilemmáira is emlékeztet, aki új helyzetekkel szembesülve gyakran hagyományai átértékelésére, tágabb értelemben vett új nyelv megtanulására kényszerül. Richtarik elemzésének végszava, hogy a drámába foglalt egynyelvű egymást nem-értés az angolok és írek között ma is élő, történelmi gyökerű kommunikációs hiányokra utal. (64. l.)

A Field Day további színházi bemutatói a kezdeti szellemben fogantak. Az angol nyelv hazai változatának ápolása, s más irodalmak közelebb hozása az írek gondolatvilágához készítette Friel-t arra, hogy Csehov *Három nővérét* ír-angolra fordítsa le, méghozzá hat korábbi angol és amerikai átültetés szövegének felhasználásával. Más angol nyelvű posztkoloniális szerzőt is játszott a Field Day, így Athol Fugard dél-afrikai drámaíró egyik művét. Friel újabb drámája, a *The Communication Cord (Indulatmondatt)* 1982-ben került színre, s Richtarik szerint a George Steiner értelmezésében mindig fordításként megvalósuló kommunikáció kockázatainak illusztrációja. (129. l.) Hagyományos eszközökkel élő bohózat, de mint írója vallotta, ez a műfaj lényegében komoly vállalkozás, az abszurdá vált társadalmi helyzetet kommentálja.

Két költő, Tom Paulin és Derek Mahon átdolgozásainak együttes bemutatójára 1984-ben került sor. Az előbbi szerzőtől a *The Riot Act (A lázadás elleni törvény)* változat Szophoklész *Antigonéjára*, amelynek története kétfajta törvény ellentételezése, s követőik konfliktusa révén ihlette meg a szerzőt. Antigoné lázadásával könnyen párhuzamba állíthatók az észak-ír katolikusok követelései. Kreón törvénye az ulsteri brit uralom rendelkezéseire emlékeztet, ahol Richtarik olvasatában a téma méginkább kényes, mert maga az észak-ír állam léte is kérdéses. (221. l.) Értékeivel együtt Richtarik egyetlen műként írja le a *A lázadás elleni törvényt*, amelynek azonban szerintem egyik legfontosabb eszköze az ironia. Kreón útjában itt a késői felismerés tehetetlenségét látatja az író, s a jelen történelem párhuzama, hogy a brit hatalom hasonlóképpen szembesül a rendelkezései nyomán fel-feltámadó feszültségekkel.

A bemutatott darabok között a könyv élvezetesen elemzi a Field Day által 1982-ben megrendelt, ám végül kevésbé tisztázott okokból elutasított művet, David Rudkin *The Saxon Shore (A szász part)* című drámáját. Mint Richtarik igen helytállóan megállapítja,

ez a protestáns író tollából fogant, a protestáns identitás-krízist a fantasztikum eszközeivel kitűnően érzékeltető mű mindenfajta értelemben gazdagította volna a társulat repertoárját. (202–203. l.) Az 1984 utáni bemutatókra már csak röviden utal a könyv, így Thomas Kilroy *Double Cross (Árulás)*, Friel *Making History (Történelemformálás)* című műveire, Terry Eagleton *Saint Oscar (Szent Oscar)* címmel írott, Wilde alakját szerepeltető drámájára, valamint Seamus Heaney *Philoktetész-átdolgozására*. Úgy tűnik fel azonban, mintha Richtarik nem tudna Kilroy *The Madame MacAdam Travelling Theatre (Madame MacAdam utazó színháza)* című munkájáról, amelyet 1991-ben mutatott be több helyen a Field Day, s amely drámában az utazó társulat és közönsége viszonya magát a színrevivő társulatot látszik megidézni.

A kezdeti, jobbra kedvező fogadtatás után a Field Day tevékenysége jócskán részeseült bírálókatban. Például a protestáns kritikusok egy része támadta őket, a vállalkozást nacionalista színezetűnek tartva. A megosztott nemzeti lét kérdéseit Írországban sosem lehetett heves nézetkülönbségek kiváltása nélkül feszegetni, s a társulat munkája iránti kritika akkor erősödött fel igazán, amikor a Field Day mint kiadó röpiratokat kezdett megjeleníteni, amelyek már konkrét állásfoglalásokat közöltek a direktorok és más értelmiségiek tollából. Céljuk továbbra is az ír nemzeti kérdések újszerű felvetése volt, de a korábban deklarált politikamentesség elve szükségszerűen megvalósíthatatlan maradt. A pamfletek első kötetének írásait részletesen ismerteti Richtarik a könyv 5. fejezetében. Tom Paulin az írországi angol nyelv helyzetéről, Seamus Heaney az ulsteri de nem-brit identitásról, Declan Kibert az angol-ír attitűdökről írt, Richard Kearney pedig *Myth and Motherland (Mítosz és anyaföld)* című írásában a nemzeti lét és mítosz viszonyát faggatva a mítoszok megújíthatósága mellett érvelt. A leghosszabb kommentárt Seamus Deane bonyolult gondolatmenetéhez fűzi Richtarik, akinek a *Civilians and Barbarians (Civilek és barbárok)* című, az észak-ír protestánsok problémáinak mellőzése miatt (is) sok vitát kiváltó pamfletje az angol-ír ellentéteket elemzi. A *Heroic Styles (Hősi stílusok)* címmel született, későbbi Deane-írást vizsgálva pedig aláhúzza, hogy a szerző Yeats romantikus nacionalizmusával kapcsolatban az írség revíziójának szükségességét veti fel. (171. l.)

Az ellentmondásos légkörben azonban, amint Richtarik kimutatja, maga a Field Day is egyre inkább ellentmondásokkal küzdött, hiszen Írországban egyszerűen nem lehet a politikai megosztottság fölé emelkedni. Az író kontra kritikus Wilde-i vitáját újraélő társulat a lehetetlen megkísérlésével a feszültségek centrumában találta magát. Egyes kritikusok a nacionalizmus vádját hozták fel ellenük, mások szerint nem voltak elég írek és nemzetiek (249. l.) A kulturálisan egyesíthető Írország gondolata, amely Yeats egykori programjára is rímel, a Field Day meghatározó elképzelésévé vált – a kulturális egységtől pedig tovább vezethet az út a politikai egységhez. Mindez a nemzeti kultúra pluralizmusának elismerését kívánta meg, amelyet Írország másfél évezredes, különböző nyelveken született irodalmi megnyilatkozásait tartalmazó háromkötetes antológia megjelenítésével fejezett ki a Field Day Társulat. Ez már 1991-ben történt, Richtarik könyve azonban elemzi mind az antológia értékeit, szerkesztésének buktatóit, mind a vegyes fogadtatást, amely főként egyes szövegek kimaradásával foglalkozott. A főszerkesztő Seamus Deane kijelentése szerint nem az ír irodalmi kánon létrehozása volt a cél, bár sokan ilyen értelemben foglalkoztak a megjelent kötetekkel.

Richtarik ritka alaposággal megírt könyvének hiányossága, hogy nem elemzi hagyat-e maradandó nyomot a Field Day számára írott s általa bemutatott drámák az ír szín-

padi irodalom fejlődésén, formanyelvének változásán. Mit jelentett például a társulattal folytatott együttműködés Friel pályájának alakulása szempontjából? (Aki 1990-es darabját már az Abbey Színháznak írta.) Richtarik utolsó sorai a jövő lehetőségeire utalnak, bár elemzéséből kitűnik, hogy a társulatnak (legalábbis ebben a formában) már inkább csak gazdag múltja van. A *Modern Drama* 1995. tavaszi, a posztkoloniális színháznak szentelt száma tanulmányt közöl a Field Day-ről W. B. Worthen szerzőtől. Az ő értelmezésében az ír posztkoloniális dráma, a fordítás/tolmácsolás kitüntetett szerepeltetésével a kulturális, történelmi különbségeket láttatja, s ezáltal az írek „másságát” hangsúlyozza. A Field Day körüli ideológiai vitákra aligha kell Richtarik könyve után kitérni, de a társulat irodalmi jelentőségéről érdemes volna tovább gondolkodni. Amint George Santayana, a jeles amerikai kritikus szerint a nagy művészet néha teszi, úgy Richtarik könyve is érdemeivel, elemzésének kiemelkedő lapjaival arra emlékeztet, ami még benne lehetne...

Kurdi Mária

Körkép az európai cigányság helyzetéről

Jean-Pierre Liégeois: Roma, Tsiganes, Voyageurs

(Romák, cigányok, nomádok)

Strasbourg, 1994. 315 l.

A kötet címének első két szava közt csak stilisztikai különbség van: ugyanazoknak a népcsoportoknak a megjelölésére szolgál (a cigány szervezetek gyakran a másodikat használják). „Nomádokon” (esetleg „vándorlókon”) pedig azokat érti a szerző, akiket általában nem indiai eredetűeknek tartanak, de a vándorcigányokéhoz hasonlít az életmódjuk. A francia kutató megkülönbözteti a cigányokat és a nomádokat, ha nem is választja el őket élesen. E recenzió azonban egyszerűsítve csak a „cigány” szót használja Európa eme hozzávetőleg nyolc millió lakosára. Az olvasó előtt nem ismeretlenek: számtalan, gyakran előítéletes vélemény alakult ki róluk. Olyannyira, hogy az évszázadok során akadtak, akik tudati-kulturális eltüntetésüket tűzték ki célul – nem beszélve itt a náci cigány-Endlösung-ról, mely fizikai kiirtásukat tervezte és hajtotta részlegesen végre.

Ezt a kiadványt – melynek előtörténetéről és tartalmáról később lesz szó – az az igény keltette életre, hogy az olvasó jobban megismerje a cigányok életvitelét és gazdag kultúráját, megértse erőfeszítéseiket identitásuk megőrzésére. Másrészt megoldást próbál körvonalazni szociokulturális és szociálpolitikai téren a kérdés kezelésére.

A kötet első változata 1985-ben látott napvilágot franciául az Európa Tanács kiadásában. Később az ET és a cigánykérdéssel foglalkozó szervezetek kezdeményezésére lefordították több nyelvre, és széles körben terjesztették. Utóbb két okból is szükségessé vált a szöveg aktualizálása. Az 1989 után kialakult új viszonyok miatt Európa egészében kellett vizsgálni a cigányközösségek helyzetét. Másrészt a 80-as évek közepe óta jócskán változott a cigányok helyzete, s erről is célszerű volt tudósítani.

Az Európai Unió egyik 1981-es határozata megállapította a helyi és regionális önkormányzatok felelősségét a cigány népesség kulturális és társadalmi kérdéseinek kezelé-

sében. Feladatul tűzte ki a cigányok oktatási lehetőségeinek tanulmányozását, és speciális oktatási program elkészítését javasolta a cigány nyelv tanítására.

Ennek a határozatnak a végrehajtását és a sürgető társadalmi szükséglet kielégítését szolgálja ez az eredetileg franciául megjelent, később angolra is lefordított kiadvány Jean-Pierre Liégeois jóvoltából, aki közel félszáz munkatársa nevét sorolja föl a könyv előszavában, azokét, akik érdemlegesen hozzájárultak a kiadvány megszületéséhez. A kutatók Európa 30 országából toborozódtak. Sajnos egyetlen magyart sem találunk köztük, pedig hazánkban él a földrész egyik legnépesebb cigány kisebbsége.

Hogy kiknek szól ez a kiadvány? Azoknak, akik pusztá kíváncsiságból fordulnak egy speciális téma felé, azoknak, akik belső kényszerből érdeklődnek a másság egyik jellegzetes formája iránt; azoknak is, akik nem óhajtanak sem szakemberré, sem neofitává válni. Csupán annyit akar elérni a könyv, hogy leszerelje azokat a balhiedelmeket, amelyek kóborlóknak, tolvajoknak, beilleszkedni képtelen elemeknek tüntetik fel a cigányokat.

A kérdés lényegének megértésében segít a cigány történelem bemutatása a kezdetektől a szétszórattáson és a vándorlásokon át a letelepedés szakaszaig. Az indiai származás és az ázsiai vándorlás leírások hiányában csak kikövetkeztethető. Az Európán belüli (a Balkánról Kelet-, Közép- és Nyugat-Európába vezető) útról már – részlegesen – dokumentumok tanúskodnak. A cigányságon belül az egyes csoportok történetéről, útvonaláról a nyelvi kölcsönzés nyújt eligazítást.

A könyv első része, mely a szociokulturális fejezeteket taglalja, a historikumon kívül igen hasznos ismereteket kínál a cigány csoportok közösségi életéről, nyelvről és társadalmi szervezetéről. Külön fejezet foglalkozik a „felfedezésükkel”, azaz az európai államok területén felbukkanó csoportok megjelenési formájával a történeti adatok tükrében.

Elnevezésük különbözősége, illetve egyezősége bizonyos történeti okiratokban azt tükrözi, hogy mely országban mikor tűntek fel.

Lakóhelyük egyfolytában változhat: függ a megélhetési lehetőségektől és a befogadó ország „toleranciájától”, vagyis hogy letelepíti-e a vándorcsoportokat vagy továbbvándorlásra kényszeríti őket. Többek között ez is magyarázza, miért sikerült egyes időszakokban és helyeken beilleszkedniük az ősz(?)lakosságba, máskor és máshol pedig tovább kellett vándorolniuk.

A kiadvány röviden kitér a kelet- és közép-európai volt szocialista országok egykori gyakorlatára is: az ötvenes évektől hatalmas szóval és gettószerűen telepítették le a cigányokat a városok, falvak peremén.

A szerző külön fejezetet szentel a cigány nyelvnek. A szanszkrittal lévén rokonságban, alapszókincsének sok eleme közös a hindivel, nepálival, pandzsábival stb., tehát Észak-India egymással rokon nyelveivel. Vándorlásaik során azonban rengeteg nyelvi hatásnak kitéve, feldúsult az ideig-óráig befogadó nemzetek nyelvének elemeivel, kölcsönös hatást gyakorolva egymásra. A könyv erre a nyelvi folyamatra is bőséges példával szolgál: szövegrészleteket közöl nagyon eltérő cigány nyelvjárásokból.

Társadalmi szervezetük különböző csoportok mozaikképe. A különböző nyelvű, foglalkozású, lakóhelyű csoportok összehasonlításakor az alapvető hasonlóságok ellenére is tapasztalhatunk eltérést a felépítésükben.

Vándorlásuk is külön fejezetet igényel. A szerző funkcionalitásában próbálja bemutatni a vándorlást: a különböző országokban élő egyének találkozásait szolgálja (ezáltal a cigányság csoportjainak kohézióját), de egyes foglalkozási ágakban a megélhetés feltéte-

le is. A könyv határt von ugyan a letelepedett cigány és a vándorcigány közé, de a köztes állapotra is kitér. Példáit főleg a nyugat-európai országok cigányságának az életviteléből meríti. Itt főleg a gazdasági okokból történő migrációt emeli ki, amikor idénymunka vonzza más vidékre a letelepedett cigányokat.

Ami a *családi viszonyokat* illeti, csaknem az összes csoportra a családközpontúság jellemző. A „nagycsalád” (különböző mellékági leszármazásokkal) biztos hátteret, menedéket nyújt. Az első gyerek megszületése veti meg a család igazi alapját (megjegyzendő, hogy a magyar nyelvterület egyes részein is a „család” szó ‘gyerek’-et jelent). A család központja az anya. Ő gondoskodik a családról (élelem, ruha), főként az ő feladata a gyermeknevelés és egyáltalán övéi a hétköznapi gondok. A külvilág azonban azt látja, hogy a férfi a „kalapviselő”, ezt mutatja az ünnepek, utazások, döntéshozatalok alkalmával betöltött szerepe. Ő tartja a társadalmi kapcsolatokat.

Vallásuk tekintetében is meghatározóak voltak azok a területek, ahol átvonultak vagy letelepedtek. Így az európai cigányság körében megtalálható szinte minden keresztény vallás és az iszlám is.

Gazdasági tevékenységük változatos és változékony. Az ún. hagyományos cigány foglalkozások egy része eltűnően (üst- és edényfoltózás, kovácmesterség, famegmunkálás), de mások továbbélnek (cirkusz), esetleg átalakulás árán (pl. a kereskedelem tárgya már nem annyira a ló, mint az autó).

Művészetük élő tevékenység. Vonatkozik ez nemcsak a zenére, a táncre és a képzőművészetre, hanem a letelepedettek körében az irodalom művelésére is. Megjegyzendő: a külvilág gyakran csak az eladásra szánt, az ügyfelek napi igényeihez jó érzékkel igazított „echte Zigeunermusik”-ot ismeri, s nem tudja, hogy létezik egy másik, belső használatú, mélyen lakozó népzene.

A könyv második nagy egysége a szociálpolitikai helyzetre és feladatokra helyezi a hangsúlyt, hiszen több milliónyi embernek kell megtalálnia a helyét az európai népek nagy családjában.

Fogadtatásukat a múltban váltakozva kizárás, elzárás, erőszakos asszimiláció jellemezte. Ezek sikertelenségét gyakran tanácstalanság követte. A szerző időrendi táblázatba foglalja, hogyan követték egymást Franciaországban a cigányokat sújtó tiltások: börtön, kitiltás, gályarabság, stb. De más országok példáján is bemutatja, hogy esetenként szinte mindenért büntetés várt rájuk: pl. egyformán tilos volt vándorolni és letelepedni. Részletesen megismerkedhetünk Mária Terézia letelepítési politikájával: még a „cigány” szó használatát is megtiltja, és az „újmagyar”-ral helyettesíti. Tilos az endogám házasság. Lovuk nem lehet. II. József korlátozza mozgásukat, tiltja a cigány nyelv használatát, a sátorban alvást, kötelezi őket a helyi öltözet viselésére és intézkedik a négyévesnél idősebb gyermekek idegen családoknál való elhelyezéséről. A könyvben Magyarország máshelyütt is szolgál például: hogyan nem sikerült a szocializmus időszakában az etnikai kisebbségnek el nem ismert cigányság problémáit csak szociális úton megoldani.

A szerző ezután jelenlegi helyzetüket elemzi: az állampolgárságból fakadó jogokat, a kollektív kisebbségi jogokat, a szabad mozgáshoz való jogot, ezek gyakorlati érvényesülését, a hatóságokhoz és a helyi lakossághoz fűződő viszonyt, a cigány szervezetek és a nemzetközi szervezetek szerepét.

Igen fontos tényezőnek tartja az Európa Tanács oktatásszervező munkáját, már csak azért is, mert az európai cigányság fele iskoláskorú. De az Európai Közösség egy 1985-ös

felmérése szerint ezen gyerekek fele sohasem járt iskolába és csak elenyésző részük jut el középiskolába. A szerző szükségszerűen elérkezik a „cigány osztály – vegyes osztály” sokat vitatott problematikájához és árnyaltan kezelve azt, felsorakoztatja az egyik s másik mellett szóló érveket, eseteket.

A mű hézagpótló a maga alaposságával, naprakész adataival, sokszínűségével. Ilyen jellegű európai körkép magyarul nem jelent meg, kivéve Forray R. Katalin – Hegedüs T. András: *A cigány etnikum újjászületőben. Tanulmány a családról és az iskoláról című munkáját* (Budapest, 1990. Akadémiai Kiadó, 135 l. /Közoktatási Kutatások/), amelynek egy viszonylag rövid részében a szerzők bemutatják a cigányok oktatásának helyzetét földrészünk számos országában és ismertetik az Európa Tanács ajánlásait.

A nem éppen rózsaszínű kép felvázolása után Jean-Pierre Liégeois a feladatokat veszi számba a szociológiai kutatás, a jogalkotás, az oktatás, a lakóhely kialakítása és az információáramlás területén. Ezen feladatok elvégzéséhez először is a cigányok megismerésére van szükség. Éppen ehhez segít hozzá az Európa Tanács kiadásában hamarosan magyarul is megjelenő könyv.

Barta Péter

Martin Riegel–Jean-Christophe Pellat–René Rioul: *Grammaire méthodique du français*.

PUF, Paris, 1994. XXII, 646 l.

Az utóbbi évtizedek kutatásainak eredményein alapuló, teljes körű leírása a francia nyelvnek M. Riegel, J.–Ch. Pellat és R. Rioul műve. A *Grammaire méthodique du français* középpontjában a morfoszintaxis áll, korántsem csupán hagyománytiszteletből, hanem annak elismeréseképpen, hogy minden nyelvtan elsősorban a nyelvi kifejezőeszközök formai elemzése. Ez a könyv ugyanakkor teljeskörű nyelvtan (*grammaire globale*), amelynek többek közt a nyelvi elemek szemantikai leírása is része.

A bevezető (*Introduction*) célja az, hogy az olvasó kezébe az általános nyelvészeti alapismeretek modern, rövid összefoglalását adja, „amely nélkül napjainkban nem lehet nyelvtani elemzést megérteni és készíteni, még kevésbé megítélni”.¹ A szerzők pedig valóban mindvégig arra törekcsenek, hogy a különböző elméleti nyelvészeti irányzatok, iskolák eredményeinek párhuzamba állításával és/vagy szintetizálásával alapozzák meg a gyakorlati nyelvléírást.

Az első rész fejezetei az írott és a beszélt nyelv kapcsolatával, a fonetikával és a helyesírással foglalkoznak. A magyar olvasó számára különösen érdekes az írásjelek használatáról, prozódiai, szintaktikai és szemantikai szerepéről szóló rész. A *Grammaire méthodique du français* nagyon jól megválasztott példák sorával illusztrálja a francia írásjelek specifikus használatát; e terület jelentőségét a magyar anyanyelvűek – az alapvető eltérések ellenére – gyakran alábecsülik. A könyv példaanyag általában véve és kitűnik bőségé-

¹ Grammaire méthodique du français, XVII. l.

vel és változatosságával (Racine-tól Trenet-ig, Tahar Ben Jellountól Roland Barthes-ig és Salvador Daliig a legkülönbözőbb korokból és szerzőktől származnak az idézetek).

A könyv terjedelmileg is hangsúlyos második és harmadik része a szorosán vett nyelvtan. A második rész az egyszerű mondat keretein belül elemzi az igei és a különböző névszói szintagmák összetevőit, míg a harmadik az összetett mondatot tárgyalja. A morfoszintaxisról szóló fejezet könnyen átlátható felépítése mellett az is nagy segítségére van az olvasónak, hogy a szerzők következetesen a praktikum elvét tartják szem előtt. Az igeragozás osztályozása így nemcsak az írott formára, hanem a hangalakra is épül (*verbes à une seule base – verbes à cinq et six bases*);² az igeidők használatuk, stílusértékük szerint vannak csoportosítva (*série 1: formes courantes*,³ *série 3: formes littéraires*⁴).

A „Nyelvtan és lexika” című részben a szerzők a szinkron megközelítést előnyben részesítve összefoglalják a mai francia nyelv legfontosabb szókészési eljárásait, amelyek meghatározzák a képzett szavak belső szintaxisát és jelentésüket. Gazdag példaanyag és érdekes megjegyzések teszik olvasmányossá ezt a fejezetet is.

A könyv utolsó, ötödik része a nyelvi elemzés legfiatalabb területeivel foglalkozik „Nyelvtan és kommunikáció” cím alatt. Itt – röviden – részint pragmatikai, részint szöveg-tani kérdésekről van szó. E fejezet rövidegét szerencsésen ellensúlyozza a műre itt is jellemző logikus, didaktikus felépítés és a jó érzékkel megválasztott, néhol a humort sem nélkülöző példaanyag.

Külön is említésre méltó a könyv bibliográfiája, amely sok, az utóbbi években jelent munka adatait tartalmazza és amelynek elemei az egyes részek, fejezetek végén is szerepelnek, segítve ezzel a részterületekben jobban elmélyedni kívánó olvasókat.

M. Riegel, J.-Ch. Pellat és R. Rioul világos, rendszeres, korszerű francia nyelvtant adott az olvasók kezébe, amely stílusa, humora révén is kellemes olvasmányt jelent tanár-nak, diáknak és minden szakmabelinek.

Csúry Andrea

² Uo., 272–278. l.

³ Uo., 248. l.

⁴ Uo., 250. l.

CONTENTS

Studies

István Lukács: The Effect of the Ideas of Friedrich Nietzsche on the Work of Ivan Cankar	181
Géza Horváth: Thomas Mann's <i>Doktor Faustus</i> (The Dimensions of Decay)	210
Péter, P. Müller: Duplicated, Split and Multiplied Characters in the European Drama of the Sixties	234
Zoltán Hermann: The Linear and Alinear Models of Identifying in Works of Literature	243
Zsuzsa Kovács: The Romanzo-Theory of G. B. Giraldi Cinzio	260

Articles

Piroska Madácsy: The Hungarian Experience of Aurélien Sauvageot	293
Vilmos Voigt: An Outstanding Achievement of the Comparative Folklore of Our Times: <i>Enziklopädie des Märchens</i>	300
Zoltán György Józsa: An International Symposium on Vyacheslav Ivanov in Budapest	305

Reviews

Marilynn J. Richtarik: Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980–1984 (Mária Kurdi)	309
Jean-Pierre Liégeois: Roma, Tsiganes, Voyageurs (Péter Barta)	312
Martin Riegel–Jean-Christoph Pellat–René Rioul: Grammaire méthodique du français (Andrea Csűry)	315

SOMMAIRE

É t u d e s

István Lukács: Influence des idées de Friedrich Nietzsche sur l'oeuvre littéraire d'Ivan Cankar	181
Géza Horváth: Le <i>Doktor Faustus</i> de Thomas Mann (Les dimensions de la destruction)	210
Péter, P. Müller: Personnages dédoublés, bifides et multipliés dans les oeuvres dramatiques européennes des années 60	234
Zoltán Hermann: Modèles linéaires et alinéaires de l'identification du sens des oeuvres littéraires	243
Zsuzsa Kovács: La théorie de <i>romanzo</i> de G. B. Giraldi Cinzio	260

C o m m u n i c a t i o n s

Piroska Madácsy: Aurélien Sauvageot et la Hongrie	293
Vilmos Voigt: Une production record des études folkloriques comparées d'aujourd'hui: <i>Enziklopädie des Märchens</i>	300
Zoltán György Józsa: Colloque international sur Viatcheslav Ivanov à Budapest	305

R e v u e

Marilynn J. Richtarik: Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980–1984 (Mária Kurdi)	309
Jean-Pierre Liégeois: Roma, Tsiganes, Voyageurs (Péter Barta)	312
Martin Riegel–Jean-Christoph Pellat–René Rioul: Grammaire méthodique du français (Andrea Csűry)	315

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Иштван Лукас: Влияние идей Фридриха Нитше на литературное творчество Ивана Цанкара	181
Геза Хорват: Томас Манн: <i>Доктор Фаустус</i> (масштабы гибели)	210
Петер Г. Мюллер: Удвоенные, расколотые, умноженные персонажи в европейской драматической литературе шестидесятых годов	234
Золтан Херман: Линейные и нелинейные модели идентификации значения литературных произведений	243
Жужа Ковач: Романцо-теория Г. Б. Жиралди Чинцио	260

Сообщения

Пирошка Мадачи: Венгерские впечатления Аурелиена Соважо	293
Вилмош Войт: Наивысшее достижение современной компаративной фолклористики: <i>Enzklopädie des Märchens</i>	300
Дердь Золтан Йожа: Международный симпозиум по Вячеславу Иванову в Будапеште	305

Обзор

Marilynn J. Richtarik: Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980–1984 (Мария Курди)	309
Jean-Pierre Liégeois: Roma, Tsiganes, Voyageurs (Петер Барта)	312
Martin Riegel–Jean-Christoph Pellat–René Rioul: Grammaire méthodique du français (Андреа Чури)	315

INHALT

Stu di en

István Lukács: Die Wirkung von Friedrich Nietzsches Ideen auf das literarische Werk Ivan Cankars	181
Géza Horváth: Thomas Mann „Doktor Faustus“ (Die Dimensionen des Untergangs)	210
Péter, P. Müller: Duplizierte, gespaltene, verfielfachte Protagonisten in der europäischen Dramenliteratur der sechziger Jahre	234
Zoltán Hermann: Lineare und alineare Modelle der Bedeutungsidentifikation literarischer Werke	243
Zsuzsa Kovács: G. B. Giraldi Cinzios Theorie des „romanzo“	260

Mit te il un gen

Piroska Madácsy: Aurélien Sauvageots Erlebnis des Ungarntums	293
Vilmos Voigt: Eine Spitzenleistung der heutigen komparatistischen Folkloristik: <i>Enziklopädie des Märchens</i>	300
Zoltán György Józsa: Internationales Wjatscheslaw Iwanow-Symposion in Budapest	305

Re z en s i o n e n

Marilynn J. Richtarik: Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980–1984 (Mária Kurdi)	309
Jean-Pierre Liégeois: Roma, Tsiganes, Voyageurs (Péter Barta)	312
Martin Riegel–Jean-Christoph Pellat–René Rioul: Grammaire méthodique du français (Andrea Csűry)	315

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa. Bt. végezte
Felelős vezető László András
A kötetzeti munkákat a Sprint-R Reklámstúdió végezte
Megjelent 10,725 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015–1785

Ára 240 Ft

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

Lukács István: Friedrich Nietzsche eszméinek hatása Ivan Cankar irodalmi munkásságára	181
Horváth Géza: Thomas Mann: Doktor Faustus (A pusztulás dimenziói)	210
P. Müller Péter: Megkettőzött, kettéhasított, megsokszorozódott szereplők a hatvanas évek európai drámairodalmában	234
Hermann Zoltán: Az irodalmi művek jelentésidentifikációjának lineáris és alineáris modelljei	243
Kovács Zsuzsa: G. B. Giraldu Cinzio romano-elmélete	260

K ö z l e m é n y e k

Madácsy Piroska: Aurélien Sauvageot magyarság-élménye	293
Voigt Vilmos: A mai komparatív folklorisztika csúcsteljesítménye: <i>Enzyklopädie des Märchens</i>	300
Józsa György Zoltán: Nemzetközi Vjacseszláv Ivanov Szimposium Budapest	305

S z e m l e

Marilynn J. Richtarik: Acting Between the Lines: The Field Day Theatre Company and Irish Cultural Politics 1980–1984 (Kurdi Mária)	309
Jean-Pierre Liégeois: Roma, Tsiganes, Voyageurs (Barta Péter)	312
Martin Riegel – Jean-Christoph Pellat – René Rioul: Grammaire méthodique du français (Csúry Andrea)	315