

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

1998

XLIV. ÉVF. 1-2. SZÁM



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

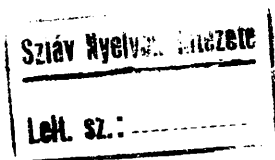
Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, KOVÁCS ÁRPÁD, MASÁT ANDRÁS,
PÁL JÓZSEF, SARBU ALADÁR, SZABICS IMRE, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE,
D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

A szerkesztőbizottság elnöke
DOMOKOS PÉTER

Főszerkesztő
KEREKES GÁBOR

Technikai szerkesztő
KESZTHELYI MÓNICA



Szerkesztőség

1146 Budapest, Ajtósi Dürer sor 19–21. ELTE Germanisztikai Intézet

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlap-előfizetési 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 *Stúdium* (Budapest, V., Váci u. 22. sz.), *Magiszter* (Budapest, V., Városház u. 1. sz.) és a Balassi Kiadó könyvesboltjában (Budapest, II., Margit u. 1.).

Előfizetési díj egy évre: 720 Ft

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó.

Kettős képmás: Holbein és Shakespeare

Egri Péter

A kettős képmás ősi hagyományát a reneszánsz művészet az individualizmus személyes nyomatékával teremtette újjá. Nem egyszerűen felújította, hanem megújította, hiszen benne a táguló világegyetem az egyén meghatározott létehetőségeinek személyes élményeként csapódott ki jóban és rosszban. S ritkán olyan plaszticitással, mint Holbein és Shakespeare portréinak párhuzamaiban, többféle területen és más-más jelleggel.

Festői és drámai képmás

Amikor ifjabb Hans Holbein 1526 októberében Erasmus ajánlólevelével felkereste Morus Tamást, szívélyes fogadtatásban részesült. Első angliai tartózkodásának idején (1526–1528) Holbein Morusban figyelmes házigazdára, befolyásos pártfogóra, segítő barátira és szellemi társra talált, akinek humánus és humanista eszmeisége természetes magatartássá kristályosodott, és környezetére is átsugárzott.

Ez a szellem hatja át és élte Holbein 1527-ben festett portréját, *Morus Tamás képmását*. A sötétbarna rojtozású, fekete redőzésű kárpit előtt fekete talárban és kalappal megjelenő, nyugodtan ülő alak, a bíbor ruhaujj, a vállig érő vörösésbarna szőrmegallér, bélés és szegély, az arany nyaklánc s a jobb kézben tartott fehér papírtekercs kemény kontúrral összefogott színekompozíciója a modellt társadalmi rangját és méltóságát híven ábrázolja, a néző figyelmét azonban elsősorban Morus felfénylő arca és távolba szegezett, szigorú tekintete köti le: ez ad a képnek szellemi rangot és intellektuális méltóságot. 1527-ben Holbein természetesen még nem tudhatta, hogy Morus 1529-ben, Wolsey bíboros bukása után Lord Kancellár lesz, 1532-ben lemond tisztéről, 1534-ben nem ismeri el VIII. Henriket egyházfőként, s 1535-ben lefejezik és fejét a London Bridge tetejére tűzik, de a Morus-portré következetesen kemény, sötéten izzó tekintetében már ott van mártíriumának sorszerű lehetősége. Az öltözék és a pillantás között drámai ellentét feszül.

Hasonlóan eltökélt szemmel néz szembe sorsával *John Fisher kardinális, Rochester püspöke* Holbein tussal körvonalazott, akvarellal lágyított, aggodalmasan tűnődő krétarajzán (1535). Fisher Morus barátja volt, s 1535-ben ő is fejével fizetett azért, mert nem tekintette a királyt az egyház fejének. Lelkiismereti drámája beesett arcán, barázdált arcvonásain és ráncolt homlokán látható.

Morus Tamást Holbein családja körében is lefestette (*Morus Tamás családja*, 1526–1527). Bár a csoportkép elveszett, megmaradt Holbein kompozíciós tollrajza, Richard Locky 1530-as festett másolata és Holbein hét előkészítő fejtanulmánya a kiemelt, központi helyre szánt Morus Tamásról és édesapjáról, Sir John More-ról, Elizabeth Daufley-ről, Mo-



rus Tamás leányáról és Margaret Giggsről, Morus fogadott lányáról, ifj. Thomas More-ról, Morus fiáról, Anne Cresacre-ról, John jegyeséről (1929-től feleségéről) és Cecily Heronról, Thomas legfiatalabb leányáról.¹ A finom krétarajzok intellektuális vonalvezetése vizuálisan visszaigazolja Erasmusnak a Morus-család szellemi életéről adott jellemzését: „Platón Akadémiája” ez „keresztény köntösben. Az étkezések idején a Szentírást olvasták fennhangon, s minden gyermek tanult latint, görögöt, logikát, filozófiát, teológiát, matematikát, asztronómiát és zenét. Előmenetelüket mindegyik tárgyban apjuk ellenőrizte gondosan.”² A csoportképen megjelenik még Margaret Roper, Morus Tamás legidősebb lánya, Alice Middleton, Morus második felesége és Henry Patenson is, aki egyszerre volt a család tótumfaktuma és buffója.³ Könyvet tart kezében Margaret Giggs, ifj. John More, Cecily Heron, Margaret Roper, Alice Middleton s egy ifjú, aki az ajtón túl egy ablakmélyedésben olvas. Alice Middleton olvasó képét Holbein külön is megfestette (*Alice Middleton képmása*, 1527).

Külön figyelmet érdemel a csoportkép kompozíciója. Bár nincsen benne semmi színpadias, mégis színpadkép felé közelít: egy jelenet nyit- vagy záróképe lehetne. Középpütt az első sorban a két főalak, idősebb John More és Thomas More ül. A két férfitől balra két nő áll: Holbein tollrajzán a bal szélén Elizabeth Dauncey s mellette Margaret Giggs; Richard Locky másolatán megfordítva. John és Thomas More-tól jobbra a családnak szintén két nőtagja, Cecily Heron és Margaret Roper helyezkedik el, ugyancsak az ívben hajló első sorban. Kissé hátrább, Morus Tamás két oldalán két összetartozó alak látható: ifj. John More és menyasszonya, Anne Cresacre. Ifjabb John More és a tőzsomszédságában valamivel hátrább húzódo Henry Patenson további két álló férfialakkal ad a kompozíciónak függőleges nyomatókat, akárcsak a tollrajzról még hiányzó, de a festménykópián már megjelenő két fiatal férfi az ajtónyílásban, illetve az ablakmélyedésben.

Holbein képszerkesztő leleményét dicséri, hogy az alakpárok ismétlődő kettős hangsúlya csak szervezi, de nem merevíti ki a kompozíciót. Egyrészt változik a figurák testhelyezete: míg Margaret Giggs és Elizabeth Dauncey áll, Margaret Roper és Cecily Heron ül, s Alice Middleton térdel; a tollrajzon Margaret Giggs idősebb John More felé hajlik, nyitott könyvére mutat, és beszél hozzá, vagy kérdez tőle. Másrészt a csoportkép alakjai természetes módon *hármásával* is tagolódnak: idősebb John More, Margaret Giggs és Elizabeth Dauncey az első sor bal oldalán; Thomas More, Cecily Heron és Margaret Roper az első sor jobb oldalán. Alapján nyugvó *háromszöget* formál idősebb John More, Thomas More és Anne Cresacre elhelyezése, és csúcsán álló *háromszöget* ír le Margaret Giggs, idősebb John More és Anne Cresacre, illetve Anne Cresacre, Thomas More és ifjabb John More pozíciója stb. A képen más rendező elvek is felismerhetők: idősebb John More,

¹ Vö. K. T. Parker: *The Drawings of Hans Holbein in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*. Oxford and London: Phaidon, 1945. 36-37. l. – M. Heil Olga: *Holbein. A művészet kiskönyvtára XXXVI*. Budapest: Képzőművészeti Alap, 1962. 20–21. l. – Charles Ryskamp, Rawleigh Warner, Jr.: *Holbein and the Court of Henry VIII. Drawings from the Collection of H. M. Queen Elizabeth II, Windsor Castle*. The Pierpont Morgan Library, The Stinehour Press and The Meriden Gravure Co., 1983. Nos. 1–8. – Nagy Ildikó: *Holbein portréi. A képek jegyzéke*. In: Mészöly Dezső, Frank Tibor, Rácz István, Nagy Ildikó, Malina János, Sárközy Gergely: *VIII. Henrik udvarában. Egy korszak arculata versekben és rajzokban*. Szerk. Géher István. Budapest: Helikon, 1984. 171-81. l. – Jane Roberts: *Holbein and the Court of Henry VIII*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 1993. 26-35. l.

² Jane Roberts: i. m. 30. l.

³ Vö. Pierre Vaisse, Hans Werner Grohn: *Ifjabb Hans Holbein festői életműve*. Ford. Havas Lujza. Budapest: Corvina, 1990. 95. l.

Thomas More, ifjabb John More és Henry Patenson például egy átlós vonal mentén helyezkedik el.⁴ A képszerkezet a különféle kompozíciós elemek változó együttesének köszönhetően így lesz egyszerre szilárd és rugalmas, rendezett és természetes. A többféle csoportosítás lehetőségének vizuális végeredménye a nagyvonalúan egységes művészi csoportkép.

A csoportkép kompozíciós vázrajzát Holbein 1528-ban magával vitte Bazelbe, és csakhamar Erasmus ámuló szeme elé terítette. Erasmus egy Morushoz írt lelkes levélben dicsérte a rajz művészi felidézőerejét. Méltányolta élethűségét is: „olyan kiválóan sikerült, hogy akkor sem láthatnának hívebben benneteket, ha körötökben lennék.”⁵

A képen ábrázolt csoport a Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood, Anthony Munday és William Shakespeare közös művének tekinthető *Morus Tamás*ban mozdult meg és kelt drámai életre, valószínűleg 1590 és 1595 között.⁶

A dráma Morus jellemzését a humanista szellemes tréfájának bemutatásával kezdi. Morus Tamás London város bírójaként tagja annak a testületnek, amely ítéletet mond Csóró felett, akit Róka – megannyi beszélő név – bepanaszol: az enyveskezű siheder ellopta a ravasz Róka bukszáját, benne tíz fonttal.

Suresby bíró Csóró vesztét kívánja, de Rókat is megfeddi: miért hord ennyi felesleges pénzt magával, és kísérti a tolvaj hajlamot? Morus tudja, hogy Csóróra a kis vétékért is nagy büntetés: bitó vár, s elhatározza, hogy megmenti. Felbiztatja, csórja el Suresby bíró erszényét is. Benne hét font. Morus Suresby szavaival gúnyolja Suresbyt: „Mi más zülleszt tolvajjád és latorrá, / Mint a csalétek, amivel bolondok / Kecsegtetik a nyomorult gazembert?”⁷ Csóró megússza, az esküdtek „Vivat Morus”-t kiáltva nevetve távoznak.⁸

Morust népszerűsége, jelleme és tekintélye predesztinálja arra, hogy a dölyfös, nyereszkedő és önkényeskedő tőzsérek ellen fellázadt londoni kereskedőket és a gyűjtogatni is kész köznépet a törvényes rend nevében nyugalomra intse:

Ti, kik kezet emeltetek a rendre:
Emeljétek kezetek esküre –
A rendért! Tiszteletlen térdetek
Porig hajoljon! Térden állnotok
Könnyebb lesz, mint a harcot állnotok,
Hisz’ törvényetek a törvénytenség,
És rend nélkül a zendülés sem élhet.⁹

⁴ Vö. Paul Ganz: *The Paintings of Hans Holbein*. London: Phaidon, 1956. 284. l.

⁵ P. Vaisse, H. W. Grohn: i. m. 95. l.

⁶ A Morus-dráma keletkezésének, cenzúrázásának, lappangásának, szövegváltozatainak, társszerzőségének, kiadásainak és jellegének kalandos textológiai és kritikai történetére vö. Mészöly Dezső *Shakespeare és a Morus-dráma* című oknyomozó esszéjét (Mészöly Dezső: *Shakespeare új tükörben*. Budapest: Megvető, 1972. 108–126. l.) és az angol kritikai kiadást elkészítő W. W. Greg, valamint Harold Jenkins bevezető tanulmányát (*The Book of Sir Thomas More*. The Malone Society Reprints. Oxford: Oxford UP, 1990. V–XXXI. és XXXI–XLVI. l. A datálásról: XLIII. l.) Mészöly Dezső a dráma keletkezését – védhető érvekkel, de indokolt óvatossággal két kérdőjel társaságában – 1593? és 1601? közé teszi: *Shakespeare új tükörben*. 715. l. Magyaráítását így jellemzi: „Ez a fordítás a Sir Thomas More hézagosan fennmaradt szövegének restauráló átültetése.” I. m. 719. l.

⁷ Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood, Anthony Munday, William Shakespeare: *Morus Tamás*. Ford. Mészöly Dezső. *Shakespeare új tükörben*. 731. l.

⁸ Uo.

⁹ I. m. 740. l.

A beszéd ellentéző retorikája és paradoxonnal érvelő stiliztikája Shakespeare szellemére és szellemességére vall, s valóban, a szónoklat három oldala Shakespeare kézírásában maradt az utókorra. Ilyen kevés? Ilyen sok: ezenkívül Shakespeare keze nyomát csupán hat kézjegy őrzi, kéziratái elvesztek. Morus büntetlenséget ígér a lázadóknak, s csakugyan térden állva kér kegyelmet számukra a királytól, ki Morust lovaggá ütötte, meghívta a Belső Tanácsba, Lord Kancellárrá emelte, és közbenjárására a rendbontóknak is megkegyelmezett; ám a kegyelem hírére Surrey későn hozza, a buzgó Főbíró már felakasztatta a zendülés vezetőjét, Lincolnt. A tragikus eseményről két lakonikus sor tudósít, két-felé osztott rímpárral ütve rá a pecsétet a megmásíthatatlanra:

SURREY Mentsétek meg azt az embert, míg lehet!
FŐBÍRÓ Már késő, gróf uram: kiszenvedett.¹⁰

A futótűzként terjedő lázadás bemutatását Erzsébet királynő cenzora, Edmund Tilney törlésre ítélte. Morus humánus intellektusa bölcsebben ítelt, mint Tilney gáncsoskodó aggályoskodása és a Főbíró elstetett szigora együttvéve.

A humanizmus intellektualitását megháromszorozza a következő jelenet, amelyben Erasmus és Surrey meglátogatja Morust, Morus pedig inasára, Randallre adja a maga Lord Kancellár-i ruháját: adja ki magát Morusnak, de ne sokat beszéljen. Így majd kitetszik, „különbséget tesz-e Erasmus / Belső érték és külső dísz között?”¹¹ Morus és Randall így helyet cserél.

Erasmust már az is meglepi, hogy Morusnak még a portása is latinul cseveg, s a rotterdami mester felfokozott várakozással, latin szóval köszönti a nagy hírű humanista tudóst. Erasmus csodálkozása csak tovább nő, amikor hallja, hogy ékes latinságára alantas angol a felelet, s feltámad benne a kétség, csakugyan Morus Tamással vált-e szót. Amikor azután Randall megkérdi, vele vacsorálnak-e a vendégek, mert neki már ez a gusztusa, akkor az ál-Morus végképp leleplezi az igazi tréfáját, s az igazi egy élesen metszett ellentéttel fedi fel kilétét:

Kedves, művelt barátaim, milyen
Tisztesség jár a díszbe öltözött
Tudatlanságnak, míg sok nagy tudós,
Ha éhenkórász, bolond számba megy.
Bocsáss meg, Nagy Hollandus, hogy bohó
Tréfával vártam érdemes személyed!¹²

Erasmus és Surrey természetesen jó lélekkel és jókedvűen megbocsát. A Holbein illusztrálta *Balgaság Dicsérete*nek szatirikus szerzője ne értette volna meg az *Utópia* szarkasztikus auktorának szellemességét?¹³ 1523-ban készített mesteri festményén az elmélyült figyelemmel és szellemi fegyelemmel író, oldalnézetben bemutatott Erasmus szeme

¹⁰ I. m. 747. l.

¹¹ I. m. 749. l.

¹² I. m. 752. l.

¹³ Vö. *Rotterdami Erasmus beszéde, A Balgaság Dicsérete, kinek nagyhírű művét az ifjabb Holbein János képei díszítik*. Magyar nyelvre átültette, magyarázta s az előbeszédet megírta Kardos Tibor. Kiadott az MCMLX-ik esztendőben a Magyar Helikon Könyvkiadónál [Budapest].

és szája körül finom, ironikus mosoly sejlik (*Rotterdami Erasmus képmása*). A szellemes szerző szellemi koncentrációját a zárt tér, a nagy csend, az éles profil, a lefelé szegzett tekintet, orr és toll tengelyvonala és a sötét környezetből kiragyogó arc, kéz és papírlap szín- és fénykontrasztja nagy megjelenítő erővel tovább fokozza. Vagy Surrey ne értette volna meg Morus tréfáját, aki Wyatt nyomán szellemes és drámai fordulattal, ellentétező párrímmel zárta szonettjeit, és játékos kedvében állítólag felnévelte a királyi címet? Holbein két krétarajzáról (*Henry Howard, Earl of Surrey, 1533, 1535 után*) és egy festményéről (*Henry Howard, Surrey earljének képmása, 1541–1543*) egy lobbanékony, művelt, intellektuális, szeszélyes és szellemes udvari költő s különönc pillant vissza a nézőre. Megjelenése és megjelenítése egyszerre artistikus és arisztokratikus.

Alig távozik Erasmus és Surrey, máris érkezik a Lord Mayor és felesége. Tiszteletükre a Morus-család vacsorát ad, s a betoppánó komédiások – pártfogójuk a bíboros – egy allegorikus játékkal, *A Bölcsesség és Szellemesség nászával* szórakoztatják őket. Mint a reneszánsz darabokban rendszerint, a dráma a drámában itt is az alpművet szolgálja: Morus bölcsességét és szellemességét hangsúlyozza, hiszen a gazdag kínálatból ő választotta ki ezt a darabot; s az ő játékos kedvét dicséri, mivel a késlekedő Jó Tanács helyére maga áll be, és fordulatot szöveget versben rögtönözve szellemes szóval Szellemességet, öszsze ne tévesse Hiúság Asszonyt Bölcsességgel. Szerzőként és szereplőként tehát Morus részese és résztvevője a drámában megjelenő drámai keretjátéknak – ahogyan Krisztus alakját is kiemeli és keretezi a köríves ajtó Leonardo és Holbein *Utolsó vacsoráján* (1495–1498 körül, illetve kb. 1524–1525-ben).¹⁴

A komédiának más drámai szerepe is van. Amíg játsszák, a vidámságot növeli; amikor félbeszakad, a jó hangulatra fenyegető árnyék ugrik: Morust egy szolgálta az Udvarba szólítja. Vajon miért?

Az Államtanácsban hamar kiderül, mi a sietség oka. Sir Thomas Palmer kibontja VIII. Henrik tekercsét, és az urak elé teríti a király törvénycikkeit jóváhagyásra, aláírásra. Rochester püspöke és Morus Tamás egy szempillantással átlátja, hogy a királyi törvény maga a törvénytelenség. „Mérje meg / Törvényünket a lelkiismeret!”¹⁵ – mondja Morus, és gondolkodási időt kérve leteszi tisztét felkent ura kezébe. Rochester püspöke kereken megtagadja az aláírást. A dráma fordulópontjához érkezett, s érezhető, hogy hamarosan tragédiába fordul. Surrey ráteszi a törvénycikkekre kézjegyét, a többi tanácsstag sem mer késlekedni. Rochesternek a király előtt kell felelnie vakmerőségéért, Morus házi őrizetbe kerül, Chelseaben kell megvárnia a királyi döntést. A konfliktus elkerülhetetlen.

A végkifejlet gyors. Lady Morus és Margaret Roper baljós álmot lát. A lányok apjukért remegnek. Rochester püspökét a király a Towerbe vetette. Morusra sem vár jobb sors, ha tovább makacskodik. Morus Tamást nem hagyja el szellemi fölénye és szellemes ironiája. Teljesíti a király óhaját – ígéri. De úgy, hogy bevonul a Towerba – teszi hozzá. A strázsatiszt kezére adja hát magát, kit egykor a vérszomjas zendülők kezéből kimentett.

¹⁴ A Leonardo-képen megfestett nyolc mintás faliszőnyeg a harmonikus felhangsor arányai szerint kisebbik. Perspektíva vonaluk találkozási pontja Krisztus feje. Vö. Martin Kemp: *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*. London, Melbourne, Toronto: Dent, 1981. I. – A kép a képen jelenségére vö. még Andrea del Castagno (1423–1457) *Utolsó vacsora*-freskóját a firenzei Sant' Apollonia kolostor refektóriumában. Jeannine Auboyer et al.: *A művészet története. A korai reneszánsz*. Ford. Sziberth Bertalan. Budapest: Corvina, 1990. 182. l.

¹⁵ Chettle, Dekker, Heywood, Munday, Shakespeare: *Morus Tamás*. 767. l. Vö. T. A. Morris: *Europe and England in the Sixteenth Century*. London: Routledge, 1998. Part 2, Chapters 11 and 12.

Megköszöni az uraknak, hogy váráig kísérték. A Kapus fejébe nyomja süvegét. Dicséri a Királyt: Ófelsége azzal mutatja ki szeretetét, hogy kegyvesztett kancellárját nem hagyja rabláncon élni. Hangos jó reggelten köszönti bírát, kiknek London főbírójaként egykor feljebbvalója volt. Egyiküket megkéri, segítse fel a vérpadra – lefelé már nem lesz rá szükség: egyedül is bírja. A hóhért inti: ügyesen végezze dolgát, különben sohasem fordul többé hozzá. A vérpád a fejetlenség helye, s Morus maga is oly feledékeny lett, hogy e helyen, meglehet, elveszti fejét. Családjá, háza népe s a köznép tiszteli, szánja, szereti. A dráma zárszavát Surrey mondja ki:

Ki itt tovább él, mind vaksors fia;
De órá ott fenn vár Utópia.¹⁶

A festői és drámai képmást nemcsak a modell azonossága, a jellem jellegzetessége, a nézőpont rokonsága és a megközelítés hasonlósága állítja párhuzamba, hanem az intellektualitás ígérete is. Morust és Erasmust másképp bemutatni és megörökíteni istenkísértés. A drámaíró a kivételes intellektust működésével jellemezheti, a rendkívüli szellemet szellemességével jelenítheti meg, a paradox helyzetre való szellemi és erkölcsi válaszait paradoxonokkal fejezheti ki. De mit tehet a festő?

Holbein e művészi problémát a maga közegében, szükségképpen más módon, de nem kevésbé hatékonyan és meggyőzően oldja meg: festményein is megtartja rajzainak intellektuális vonalvezetését. Bár a formai elemek jelentése sohasem, sehol sem szótárszerű megfelelés, használatukban, felhasználhatóságukban bizonyos lehetőségek tendenciaszerűen benne rejlenek. A vonal, a körvonal már a köznapi érzékelésben is arra szolgál, hogy elválassza egymástól a jelenségeket. A művészi formaadásban a grafikus és festői éleslátás függvényében az érzéki különbségtétel intellektuális megkülönböztetéssé válhat és szellemi értékek hordozójává lehet. Ezért van egyensúlyban a reneszánsz remekművekben vonal és szín; ezért válik hangsúlyossá a klasszicizmusban, a konstruktivizmusban és a kubizmusban a vonal, a barokkban, a romantikában, az impresszionizmusban és a szürrealizmusban a szín és a színárnyalat; ezért jut oly jelentős szerephez a látszat és lényeg, eszményi és valódi logikai kontrasztján alapuló karikatúrában az élesen megrajzolt és elrajzolt körvonal – és ezért oly fontos Holbein jellemrajzaiban a felragyogó szín mellett a látványt megszervező, összetartó és jellemző érzékeny vonal vagy kemény kontúr. A kettős képmás mint festői és drámai jellemkép így állhat egymással művészi párhuzamban Holbein és Shakespeare Morus-ábrázolásában s más közös portréiban.¹⁷

Páros portré

A páros portré – akár mint kétalakos képmás, akár mint két összetartozó arckép – a reneszánsz individualizmusának kettős próbája.

¹⁶ Chettle, Dekker, Heywood, Munday, Shakespeare: *Morus Tamás*. 787. 1. Szó szerint: „The state of states.” *The Book of Sir Thomas More*. 65. 1. Szerencsés magyarázat: egyszerre utal Morus művére és – a betoldott „ott fenn” jóvoltából – a Mennyek Országára is. Vö. Mészöly Dezső: *Shakespeare és a Morus-dráma. Shakespeare új tükrében*. 126. 1. Végül Surrey is a vérpádon végezte: hűtlenségi pert akasztottak a nyakába és lefejezték. De ez már kívül esik a Morus-dráma történetén.

¹⁷ A vonal és körvonal intellektuális művészi szerepére és értékére vö. William Blake: „*Descriptive Catalogue*” for the exhibition of his paintings in 1809. In: *Complete Writings*, ed. G. Keynes. London: Oxford UP, 1984. 585. 1.

Nem szakrális-tradicionális jellegű, mint *Szennofer és felesége*nek egész alakos ősi egyiptomi portréja (i.e. 1450 körül). A két oldalnézetben ábrázolt, síkba simuló, balra tekintő figura Ozirisz előtt imádkozik, és könyökben hajló, felfelé tartott két karjával az egyiptomi rítusnak hagyomány szentesítette, rögzített előírásait követi, közvetíti és kettőzéssel nyomatékosítja.

Nem is a középkori keresztény festészet hagyományos nyomvonalán helyezkedik el, mint Cimabue *Trónoló Madonnája* (1280 körül), karján a kis Jézussal, bizáncias arany háttérben, a síkból alig kimozdulva, egyénítés nélkül, függőleges szimmetriatengely mentén geometrikusan rendezett glóriás angyalok társaságában.

A reneszánsz festészet két vagy két-két alakot különlegesen szoros kötelékkel kapcsol össze. Az előbbi Piero della Francesca kettős képe, *Federico da Montefeltro, Urbino hercege és felesége, Battista Sforza* 1465 és 1472 között festett, egymás felé fordul, térbe: tájba helyezett profilportréja, a világoskék égből rajzos körvonallal és vörös, sötétbarna, világossárga s arany színnel kimetszett, parancsolóan lenyűgöző hercegi diptychonja képviselheti; az utóbbit egy e szempontból is példa értékű remekmű, Leonardo *Sziklás Madonnája* (kb. 1483 és 1485 között, illetve 1506 és 1508 körül) példázhatja.¹⁸ Az alakok kettős kapcsolatának páratlanul bensőséges voltát a kép korábbi és későbbi változatának más-más módon megvalósított, de egyaránt zárt szerkezete szolgálja.

A Louvre-beli korábbi kép szemlélője először a Madonna homlokára pillant: ez a finoman felépített gúlakompozíció felfénylő csúcsa. A Madonna lefelé néz, s így a néző is lefelé tekint, észreveszi a kis Jézus alatt elhelyezkedő, földön ülő, meztelen alakját, mely fölé Mária áldón emeli nyitott tenyerét. Kék köpenyének aláhulló redőzete és bélése is Jézus felé vezet a szemet, s anya és gyermeke kapcsolatát hivalkodás nélkül, gyengéden és finoman kiemeli. Lefelé téríti a néző tekintetét Mária köpenyének széle: a látványt tapintatosan szervező, de ki nem merevítő háromszög oldala is. A szemlélő szeme mégsem pihen meg Krisztus figuráján. Mária tenyere és Krisztus feje között ott van az angyal keze, mely bal felé, a gyermek Keresztelő Jánosra mutat, s egyúttal a háromszög alapvonalát párhuzamos vízszintessel erősíti. Keresztelő Jánoshoz vezet a Madonna köpenyének másik széle: a háromszög másik oldala is, valamint a köpenynek a nyakkivágás közepétől induló kettős redőzete s Mária János vállán gyengéden nyugvó, finom rajzolatú keze. János előrenyújtott karja, összekulcsolt keze s előre pillantó szeme a kis Jézusra irányítja a figyelmet, Jézus kinyújtott jobb karja visszavezeti a tekintetet a kiindulóponthoz, a Madonna homlokához. A szemlélő tekintete itt sem állapodik meg, az egyszer már bejárt utat ismét megteszi, s addig követi, amíg csak a képet nézi. Leonardo szerkesztő művészete és gesztusnyelve csodát művel: szakadatlanul újrajzoltatja, újrakomponáltatja a nézővel a képet, s eközben újra és újra összekapcsolja az összetartozó alakokat: Máriát és Jézust, Máriát és az angyalt, az angyalt és Keresztelő Jánost, Keresztelő Jánost és Jézust s végül Jézust és Máriát (anyát és fiát tehát kétszer is).

A kompozíció következetességét a londoni National Galleryben őrzött későbbi változat is igazolja. Ezen a hűvösebb koloritú képen az angyal jobb keze nem irányul Keresztelő Jánosra. Meggyengül az angyal és János kapcsolata? Hiányzik az alapvonal vízszintesét párhuzamos vonallal erősítő horizontális tengely? Fellazul a kép szerkezeti zártsága?

¹⁸ A sok közül Ludwig Goldscheider datálása szerint: Leonardo da Vinci: *Life and Work, Paintings and Drawings*. London: Phaidon, 1964. 64–65. tábla, 166–167. l.

Korántsem. Míg a korábbi képen az angyal Jánosra mutat, de kifelé néz, a későbbi változatban nem mutat ugyan Jánosra, de rá néz. A két alak közötti szerkezeti összefüggés fontosságát éppen az bizonyítja, hogy ha a kapcsolatot megteremtő egyik kompozíciós elem elmarad, helyére ugyanilyen szereppel egy másik elem, másik képszerkesztő vonal lép. Itt is megteremtődik tehát az alakok nyugvó viszonyrendszerének harmonikus és dinamikus egyensúlya a barlang bensőséges, áhítatos, távlatos terében.

A páros portrénak Holbein más értelemben mestere. Némelyik festményén érződik ugyan Leonardo hatása (*Venus és Amor*, 1526? és feltételezhető párdarabja, a *Lais Corinthiaca*, 1526: „a tiszta és a megvásárolható szerelem allegóriája”),¹⁹ de Holbein a képpárok kialakításában a maga útját járta, s erőssége nem az idealizáló harmónia megörökítése, hanem az individualizáló, realiztikus jellemábrázolás. Ebben művészi találékonyasága kimeríthetetlen. Az alakpárok jelleme, kapcsolatuk jellege mindig más és más, de összetartozásuk összekovácsoltsága, szoros párhuzama vagy robbanékony ellentéte mindig szembeszökő.

A *Meyer házaspár diptychonja* (1516) Jakob Meyert, a rőfös fiából kétes hírű pénzváltóvá, bankárrá, a svájciak, de koronként az ellenséges franciák oldalán harcoló, „a nyúlhoz” ragadványnevet viselő vitézzé, majd bázeli polgármesterré emelkedett módos és rangos polgárt és második feleségét, a Habsburgok adószedőjének lányát, Dorothea Kannengieszert egyaránt háromnegyed profilban ábrázolja, egymás felé fordítja, díszes oszlopok közé, részben figurális, részben ornamentális fríz alá s kék háttér elé helyezi. A két alakot a háttér kékje, az építészeti díszítmények aránya, a frissen megválasztott polgármester sapkájának s díszbe öltözött felesége ruhájának égő vöröse éppúgy összeköti, mint a díszes külsőségek és a két sokat tapasztalt, nem éppen finom arc kontrasztja. Kettejük közül a polgármesterné tekintete az elszántabb. Ajkait ő szorítja össze. Az ő orra az egyenesebb, az ő állja a hegyesebb. Macbeth és Lady Macbeth előképe? Ennyire nem ismerjük sorsvonalukat, s élettörténetük tudott adatai a feltételezést nem igazolják vissza. Ám a nagyravágyásnak és nagyratörésnek is meglehet a maga lappangási időszaka. Holbeinnek éles szeme volt. Meyernek kevésbé: 1526 és 1530 között megfestette Holbeinnal *Meyer polgármester Madonnáját*, mely voltaképpen párokba rendezett családi csoportkép. A koravén Madonnától és a kis Jézustól balra a polgármester kuporog két fiával Szűz Mária köpenyének védelmében, jobbra Meyer első és második felesége terdel fehér főkötőben, mellettük díszes fejjéssel s fehér ruhában Meyer lányának zsugorított alakja látható.

Holbein 1523 és 1526 között alkotott s 1538-ban Lyonban kiadott, latin bibliai idézetekkel és francia négy soros, keresztírmű versekkel kiegészített fametszet-sorozata, a negyvenegy lapból álló *Haláltánc* a páros portrék reneszánsz módra egyénített drámai sora. Művelődéstörténeti helyét is a reneszánsz individualizmusa jelöli ki.

Már Horatius is jól tudta s komor szóval hirdette: „Egyformán bezörög kalyibáknak az ajtajain s királyi / kapun a sápasztó Halál.”²⁰ Ő azonban még megelégedett azzal az általános igazsággal, hogy a Halál a koldusokat s a királyokat, a szegényeket s a gazdagokat, az alacsony sorban és magas rangban élőket egyaránt elragadja, s az általánosítást csak annyiban egyénítette, hogy a tételt államférfi-barátjára, Sestiusra is alkalmazta, kihez ódáját intézte.

¹⁹ P. Vaisse, H. W. Grohn: i. m. 94–95. l.

²⁰ Horatius: *L. Sestiushoz*. Ford. Justus Pál. Az *Énekek első könyve*, 4. In: Quintus Horatius Flaccus *Összes versei*. Szerkesztette és a fordításokat ellenőrizte Borzsák István és Devecseri Gábor. A latin szöveg gondozása és a bevezető Borzsák István munkája. Az utószót Devecseri Gábor írta. Kétnyelvű klasszikusok. Budapest: Corvina, 1961. 67. l.

A középkor Európa-szerte elterjedt irodalmi és ikonográfiai ábrázolásai részletezőbbek, Holbein tőlük is tanul, de reneszánsz remeklése már Villon s még inkább Shakespeare jellemlátásával és személyességével rokon.

Villon *Nagy Testamentumában* (1461–1462) a haláltánc nem csupán egyenlősít, hanem egyénít, részletez, láttat és borzongat is:

Mert hát, légy bölcs, légy balga, pap,
laikus, gazdag vagy szegény,
fősvény, tékozló, kicsi, nagy,
úr, paraszt, szép, dús, bűn s erény,
nyakfödros, gyönyörű szirén,
csupa ékszer, kincs és sugár,
hiába: e föld kerekén
mindenkit elvisz a halál.²¹

Horatius „sápasztó Halál”-át s romboló munkáját Villon félelmetes szemléletességgel idézi vissza:

A sápadt halál szele rázza,
orra megnyúl, ere feszül,
nyaka duzzad, lehull az álla,
csukló és ideg merevül.
Óh, női hús, te gyönyörű,
te édes, sima, drága test,
ez vár rád, hogy végre kihűlj?
Ez. Vagy szállj égbe egyenest!²²

Holbein *Haláltánc*-sorozatának fametszetlapjain a halál csontvázalakja kiszemelt áldozatával kiemelt érzékletességgel lép személyes párkapcsolatba, s nemcsak félelmetes, hanem szarkasztikus is tud lenni. A földet túrja, mint a Paradicsomból kiűzött Ádám, vele görnyed s verejtékezik, bár alkalmasint már a sírját is ássa. Feltűnik a tiarában trónoló, de a világi koronában gyönyörködő pápa hívei között. Nyakába ül a császárnak. Kiszolgálja a francia királyt, I. Ferencet, aki rakott asztala mögött ül, szétvetett lábakkal lakomázik, s még karosszéke is terpeszben van kifaragva.²³ Megbillenti az álszent s megvesztegethető bíboros kalapját, ki jó haszonért rossz igazságot oszt. Rámutat a kényesen lépegető császárnő előtt feketén tátongó kiásott sírra. Csörgősipkában, felemelt, lepergett homokórával rémíti a királynőt. Elragadja a mitrás, pásztorbotos püspököt, szétszórja nyáját. Kiemeli kíséretéből a herceget, akinek díszes fejékét a halálfej levélkoszorúja gúnyolja. Magával hurcolja az elhízott, parázna apátot. A templomból vezeti el az apácáfőnökasszonyt, hiába pergeti olvasóját. Koporsójába rántja a nemesembert, hasztalan emeli kardját. Elszó-

²¹ Villon: *Nagy Testamentum*. Ford. Szabó Lőrinc. In: *Szabó Lőrinc Válogatott műfordításai*. Budapest: Franklin, 1950. 61. l.

²² Uo.

²³ I. Ferenc széklábbal nyomatékositott terpeszülése mintegy előzetes karikatúrája VIII. Henrik terpeszállásának (*VIII. Henrik angol király és apja, VII. Henrik, valamint a két királyné*, 1537). I. Ferencet Holbein „a bázei városháza egyik freskóján a zsarnok Roboám képében jelenítette meg, és talán a Passiót ábrázoló üvegablaktervén is rá utalt, amikor Poncius Pilátus baldachinját torzított liliom-motívumokkal szórta tele.” P. Vaisse, H. W. Grohn: i. m. 6. l.

lítja a karzatról a kanonokot. Kihúzza a bíró kezéből a pálcát (s ezzel mintegy igazságot is szolgáltat: a törvény órét épp meg akarják vesztegetni). Homokórát tart a vizslató ügyvédnek, amikor komor ügyfele pénzt penget a markába. Elébe fekszik a szegény jajszávára süket tanácsosnak. Szószékéről viszi el a hamis prédikátort. Lámpával mutatja az utat a párokia papjának. Kámzsájánál fogva hurcolja el a mindig csak magával törődő kolduló barátot. Elkoppantja a térdeplő apáca gyertyáját, hiába vár rá ágyára ülve hoppon maradt híve, a – Mészöly Dezső shakespeare-i szavával – „lóvá tett lovag”. Két alakban is megjelenik, hogy sírba vigye, végső nyughelyére kísérje az életébe belefáradt, beteg öregasszonyt. Igaz, közben vadul veri zajos facimbalmát, s az öregasszonyra is kezét emel. Üveget nyújt át az orvosnak, és kézen fogja a beteget. Üreges szemű koponyát ad a talányos beszédű asztrológusnak: jósolja meg belőle, mikor hal meg. Kifosztja az aranyait kuporgató fősvényt: úgyis meghal aznap éjjel. Vállára veszi, magával viszi az álnok kereskedő vitorlását. Eltöri a nyereszkező tengerész hajójának árbocát. Ledöfi a páncélos vitézt. Elveszi a felcicomázott gróf kincseit. Megbicsakló térdrel járva, xilofonját érintve, karon fogja, sírjába segíti a rogyant lábú, nehéz léptű aggastyánt. Görnyedt gerinccel sírjához vezeti s megfosztja díszeitől a hajlott hátú, gazdag grófnőt. Dobil az idős gavallér karján lejtő nemes úrhölgynek. Ágyából rántja ki a hercegnőt. Leveszi a házaló válláról a terhet. Segít a földművesnek szántani. Nem kíméli, kivezeti anyja házából a gyermeket. Allegorikus emblémája – a felül még teli homokórával, a lesújtani kész, felemelt karral, kövel s alant a koponyával – az elkerülhetetlen végre emlékeztet, s az erényes életre int.

Pregnáns párhuzam vagy éles ellentét révén a halál nem elvont általánosság, hanem konkrét jelenvalóság: egyénített, áldozatához idomuló, képlekeny és képszerű alak, kinek kinek a *saját* halála. Az egyénítés erejével lesz egyetemes érvényű. „Mindig váratlanul jelenik meg, s éppen ez fokozza a jelenetek drámai erejét. [...] A jelenetek drámaiságát [...] a rajzkó tömör, egyetlen pillantással átfogható kompizíciója” is meghatározza.²⁴

A haláltánc Shakespeare tragédiáiban és királydrámáiban lép fel a világszínpadra. Ott van a *Hamlet* (1601) V. felvonásának 1. színében, ahol az Ophelia sírját ásó, daloló, érzéketlen fickó fel-feldob egy-egy koponyát, s benne a dán királyfi tragikus iróniája hajdantól álamférfi, udvaronc, ügyvéd, udvari bolond vagy akár Nagy Sándor fejét látja saját sorsának szorongató előérzetében. Jelen van a piros és a fehér rózsák küzdelmét bemutató királydrámákban. A rózsák háborúja az angol arisztokrácia világtörténelmi haláltánca volt, s a shakespeare-i dráma történeti szempontból utójáték a rózsák háborújához, közzjáték a Tudorok uralmához és előjáték a puritánok forradalmához. A rózsák harcának záróakkordját feldolgozó *III. Richárd*ban (1592) Shakespeare ragyogóan szellemes, plasztikus és egyéni variációt ír a haláltánc témájára. A halál-elvet Richárd képviseli: ő gyilkoltatja halomra mindazokat, akik hatalomvágya és a trón, illetve hatalomféltése és a bukás között állnak, ám amikor az V. felvonás 3. színében, a sorsdöntő bosworthi csata előtti zaklatott álmában szellemalakban sorra

²⁴ M. Heil Olga: i. m. 8–9. l. Vö. *Pesti György Haláltánc-éneke Holbein képeivel*. [1560.] Bevezetéssel előlta közli Dr. Dézsi Lajos. [Budapest:] Magyar Bibliophil Társaság, 1927. 12. l. – Hans Ganz: *Der Totentanz*. 40 Holzschnitte von Hans Holbein dem Jüngeren. Einleitung. München: Holbein-Verlag, é. n. – J. M. Clark: *The Dance of Death by Holbein*. London, 1947. 32. l. – J. M. Clark: *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow, 1950. 114–118. l. – H. Rosenfeld: *Der mittelalterliche Totentanz*. Münster-Köln, 1954. A. Tenenti: *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*. Turin, 1957. – S. Cosacchi: *Makabertanz: Der Totentanz in Kunst, Poesie und Brauchtum des Mittelalters*. Mersersheim, 1965. – Werner L. Gundersheimer: *Introduction to The Dance of Death by Hans Holbein the Younger. A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of Les simulachres et historiees faces de la mort*. New York: Dover Publications, 1971.

megjelennek halott áldozatai, Edwárd, VI. Henrik, Clarence, Rivers, Grey, Vaughan, Hastings, a két fiatal herceg, Lady Anna és Buckingham, hogy átkot mondjanak fejére és kétségbe ejtsék, akkor vele: a Halállal járatták el képzeletben a haláltáncot, mely hamarosan véres valósággá válik. Hasonló a viszony a *Macbeth*ben (1606) Macbeth és Banquo szelleme között. Táncoló és táncoltató halálos karolása oly szoros, hogy a kettő helyet és szerepet cserél.

Innen már csak egy lépés – a reneszánszból a manierizmusba – John Donne Halállal perlekedő *X. Szent Szonettje*, melynek a fizikait a metafizikaival pereltető központi témája és verszáró csattanója a Halál haláltánca:

Mért henegepsz úgy, Halál? Csak mert e földi
létben kegyetlen úrnak tartanak?
Akit leütsz, és elterül hanyatt,
nem hal meg, és engem se tudsz megölni!
Az álom: képmásod, mézes a csókja –
belőled édesebb gyönyör fakad!
Akiknek tört szemét ujjad lefogja:
csontjuk pihen, s a lelkük már szabad!
Sorsok s királyok rabszolgája vagy,
s a méreg és a kór bérenceid;
mák s bűverő csakúgy elszenderít,
akár te: hát ne fúdd fel úgy magad!
Mi felkelünk: öröklét karja vár,
s te nem leszel. Meg fogsz halni, Halál.²⁵

A halál Holbein páros portréit a *Haláltánc* után is megkörményezi. Testet ölt a *Halott Krisztus* (1521–1522) alakjában, amely feltehetően *Az Oberried-oltár Pásztorok imádása* (1521–1522) és *Királyok imádása* (1521–1522) gyermek Jézusának földi kínhalálát kontrasztáló predellaképként vetíti ki,²⁶ s amelynek Dosztojevszkij oly megrendítő és felzaklató, lázálomszerűen érzékletes, lidércnyomásszerűen szuggesztív elemzését adja.²⁷

Jelen van a halál Holbein egész alakos kettős portréjában, *A követeken* is (1533). A kép kompozíciója reneszánsz egyensúlyban van. A két francia követ és barát, Jean de Dinte-

²⁵ John Donne: *X. Szent Szonett*. Ford. Képes Géza. In: John Donne: *Égi és földi szerelem. Válogatott versek*. Válogatta András T. László és Katona Tamás. Szerkesztette Katona Tamás. Illusztrálta Reich Károly. Budapest: Magyar Helikon, 1967. 101. l. Vö. Németh Kinga: *A középkori haláltánc motívuma mint metafizikus concetto: „Death be not proud...” (X. Szent Szonett)*. Kézirat.

²⁶ Vö. P. Vaisse, H. W. Grohn: i. m. 90–91. l.

²⁷ „A kép a keresztről csak az imént levett Krisztust ábrázolta. Azt hiszem, a festők rendszerint az arc szokatlan szépségének még megőrzött árnyalatával szokták ábrázolni Krisztust a kereszten is, a keresztről levéve is; ezt a szépséget még a legszörnyűbb kínok ábrázolásában is igyekeznek megőrizni; [a képen] azonban nyoma sem volt a szépségnek; ez teljes egészében egy olyan ember hullája volt, aki határtalan gyötrelmeket és kínzásokat viselt el már a keresztre feszítés előtt, aki sebeket kapott, akit ütöttek az örök, ütött a nép, amikor a hátán vitte a keresztet és összerogyott alatta, és akinek, végül, a keresztre feszítés kínját kellett végigszenvednie – hat óra hosszat (legalábbis az én számításom szerint). Igaz, hogy ez a keresztről *csak az imént* levett ember arca volt, vagyis még nagyon sok élő és meleg vonást őrzött meg; még semmi sem merevedhetett meg rajta, úgyhogy a halott arcán még jól látszott a szenvedés, mintha még most is éreznél (ezt nagyon jól megragadta a festő); de azért egy cseppet sem kímélte az arcot; ez maga a természet volt, és valóban olyan, amilyennek lennie is kell egy ember hullájának – bárki is volt életében – ilyen kínok után. [...] Önkéntelenül az a gondolatunk támad, hogy ha ilyen borzalmas a halál, és ha ennyire erősek a természet törvényei, akkor hogyan lehet legyőzni őket? Hogyan lehet legyőzni őket, amikor még az sem tudta legyőzni, aki életében a természetet is többször legyőzte, akinek engedelmesskedett a természet [...]?” Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*. Ford. Makai Imre. Budapest: Európa, 1976. 414–415. l.

ville és Georges de Selve többé-kevésbé szimmetrikus elhelyezésben áll egy asztal két oldalán. Könyvekben hajlított karjukat mindketten az asztal felső lapján nyugtatják, s a két álló alak függőleges tengelyvonalát a két asztallap vízszintes tengelye természetes egyensúlyban tartja. A kép világosan szerkesztett előtérre, középrészre és háttérre oszlik. A felső asztallap csillagászati és időmérő eszközei jellegzetesen reneszánsz érdeklődésre vallanak, az alsó lap tárgyai a követeket jellemzik. A földgömbön jól felismerhető Jean de Dinteville birtokának, kastélyának helye, Polisy; a lant és a két Luther-korálnál nyitott énekeskönyv Georges de Selve felekezeteket összehétközítő hajlandóságára utal: bár katolikus püspök volt, elnéző magatartást tanúsított a protestánsok iránt.

A reneszánsz harmóniát diszharmonikus elem bontja meg. Balról jobbra, ferde tengelyen, torzan megnyújtott halálfej húzódik. Alsó vége a padlón nyugszik, melyen a két követ oly nyugodtan és magabiztosan áll, felső, túlsó hegye felemelkedik és a püspökre mutat. Meddig tart egyház és állam, katolicizmus és protestantizmus, pápa és király békéje? Még egy év, s VIII. Henrik szakít a pápával, magát nyilvánítja egyházfőnek, és elkoboztatja a kolostorok vagyónát (1534). A papok bántalmazását s az apácák meggyalázását álruhában, szadista gyönyörűséggel nézi végig. A torz koponya a két követ közé nyomul. Memento mori? A koponya ott van Dinteville sapkadíszén is. A lant egyik húrja elpattan. A festett márványpadló a Westminster apátság kápolnájának padlómintázatát követi, de a festő közlelő pillant rá, s bár a kördíszítések ellipszisekké lapulnak, a négyszögletes minta vonalai a néző felé tartanak, a kép előtérében találkoznak. Mintha visszajára fordult, ki-zökkent volna a világ, de legalábbis a vonaltávlát. A két követ hátrafelé vet árnyékot, de a halálfej előre vetíti árnyékát, saját ferde tengelyvonalát a néző felé hosszabbítva. Inkább a metafizika, mint a fizika törvényeinek engedelmeskedik? Hol a fényforrás? Az árnyék is megfordult? A halálfejtől – majd Hamlet és Horatio is úgy találja – nincs menekvés: üreges szeme akkor is a nézőre mered, ha a képet megfordítja. Négy szeme van? Egy sincs? S mégis mindig visszanez arra, aki ránéz? A két követ nem néz rá, bizakodva előre tekint. Elvégre mindkettő fiatal még: Jean Dinteville 29 éves, ahogy tőre arany tokján az írás mutatja, Georges de Selve pedig mindössze 25, miként a könyöke alatti könyv felirata elárulja. S még csak 1533-at írunk – az évszám a padló árnyékos bal oldalán, alant olvasható; április 11-e van, 10 óra 30 perc –, tudjuk meg a festett kronométerről.

Kitörni kész, lefojtott lávaként, kéreg alatt lappang a halálos fenyegetés Holbein VIII. Henriket ábrázoló portréin. Jól érzékelhető a királyi gögben (*VIII. Henrik képmása, 1536–37*), a királyi terpeszben (*VIII. Henrik angol király és apja, VII. Henrik, valamint a két királyné, 1537*) és a királyi kíméletlenségben (*VIII. Henrik képmása, 1539–1540*).

Ha ígéreteit nem is, de fenyegetéseit a király többnyire beváltotta. Királynéi méltóságért Aragóniai Katalin boldogságával s házasságával, Boleyn Anna fejével fizetett (Katalin fiai csecsemőkorukban meghaltak, Anna nem szült fiúörököszt királyi urának). Jane Seymournak a magas tisztség szintén életébe került: megszülte a fiúörököszt, a későbbi VI. Edwardot, de tizenkét nappal később meghalt. A negyedik feleség, Anna von Kleve (Anne of Clèves) elnyerte a királynéi címet, de elvesztette a királynénak kijáró tiszteletet: VIII. Henrik beleszeretett ugyan Holbein portréjába (*Anna von Kleve képmása, 1539*), de nem a portré modelljébe. Mihelyt meglátta a hercegnőt, menten haza akarta küldeni, csak Thomas Cromwell tanácsára vette el, megalázta, kinevettette, flamand kancának nevezte az Udvarban, s egy fél évvel később már válást ajánlott neki. Anna elfogadta az ajánlatot, s így a király nem őt, hanem Cromwellt fejeztette le. Amúgy is kezdett már fejére nőni. (Akaratere-

jét Holbein tömbyszerű, ülő portréja örökítette meg: *Thomas Cromwell képmása*, 1534.) Az ötödik feleség, Catherine Howard szintén a vérpádon végezte. A hatodik, Catherine Parr is majdnem. Egy ideig békés beszélgetéseket folytatott királyi férjével vallási kérdésekről, de egyszer véletlenül ellentmondott neki. Henrik haladéktalanul ki akarta végeztetni, és elfogatóparancsot írt ellene. Az irat a királyné kezébe került, s ő tüstént dicsérméi kezdte királyi urának, a hit védelmezőjének teológiai bölcsességét, és elhessentette, lecsillapította Henrik haragját. Henrik ekkor már kissé szórakozott volt, és elfelejtette visszavonni a végzést. Amikor a Lord Kancellár fogdmegeivel megérkezett, király és királyné kart karba öltve sétált a palota kertjében. Henrik aljas gazembernek nevezte a Kancellárt, aki riadtan menekült. Így aztán Katalin és Henrik boldogan élt, amíg Henrik 1547-ben meg nem halt.²⁸ Katalin sokat tapasztalt asszony volt. VIII. Henrikben már harmadik férjét tisztelhetette. Henrik halála után negyedszer is férjhez ment, ezúttal egy gazdag arisztokratahoz, Thomas Seymourhoz, ama Jane Seymour bátyjához, aki belehalt abba, hogy trónörököszt szült Henriknek. Edwárd gyenge fizikumú fiú volt. Tíz éves korában, 1547-ben lépett trónra, és tizenhat évesen, 1553-ban halt meg. A kis herceg portréját Holbein kétszer is megfestette, egyszer szemből, egyszer profilban (*Edwárd, walesi herceg képmása*, 1539; *Edwárd, walesi herceg, VIII. Henrik fiának képmása*, 1543).

Uralkodót és udvarhölgyet, koronás főt és hercegnőt, királyt és királynét fellobbanó szerelem, ajándék és erőszak, hitvesi eskü, dinasztikus érdek, az utódlás gondja, koslató paráznság, család és megcsalattatás, korai gyanú, halálos fenyegetés, fenyegető halál, válás, sors vagy vérpád: a vonzás és taszítás személyes köteleke eleve párba állította, s így Holbein képmásai kényúri felségről és majdani feleségről, királyról és királynéről szükségképpen összekapcsolódnak, szorosan és személyesen láncolódnak, s a jellemábrázolás erejével és előrejelzésével akkor is egymásra utalnak, egymásra mutatnak, ha nem is mindig egy időben készültek.

Páros portrék festői értelemben is *VIII. Henrik képmása* (1536–1567) és *Jane Seymour képmása* (1536–1567). A diptychon VIII. Henrik javainak 1547-es leltára szerint „könyv módjára kinyitható festmény”,²⁹ melyen király és királyné egymás felé fordul, bár nem egymásra néz. A középkék háttérből a díszbe öltözött uralkodó magabiztosan, a sötét háttérből az ifjú feleség riadtan emelkedik ki. Még gyöngyös ruhája is párban ég. A király kesztyűjét markolja. A királyné kezét kulcsolja, már-már tördeli. Jól ismerte Aragóniai Katalin és Boleyn Anna sorsát: mindkettőnek udvarhölgye volt.

Még hangsúlyozottabb az udvari kapcsolat és az udvariatlan különbség, magatartásbeli ellentét az uralkodópár között Holbein 1537-ben festett kétszer kettős képén (*VIII. Henrik angol király és apja, VII. Henrik, valamint a két királyné*). Itt az előtérben VIII. Henrik és Jane Seymour áll, a háttérben VII. Henrik és Yorki Erzsébet látható. Az ikonográfiai üzenet a két uralkodópár elhelyezéséből könnyen megfejthető: a jelenlegi király és királyné a Tudor-monarchiát megalapító elődök történelmi küldetését folytatják, s őket dicsőségben még túl is szárnyalják. Az üzenetet az emlékműre írt latin felirat is megerősíti, és a két király beállítását is közvetíti. VII. Henrik töprengve néz, VIII. Henrik terpeszben áll, jobb kezével kesztyűjét, bal kezével törének markolatát szorítja. Csoda-e, hogy Jane

²⁸ Vö. Antonia Fraser: *VIII. Henrik hat felesége*. Ford. Mészáros Klára. Budapest: Európa, 1996. Catherine Parr – feltehetően William Scrotsnak tulajdonítható – portréját Fraser a 352. oldalt követő képmellékletben közli. Frasesnek Catherine Howard vizuális személyazonosságára vonatkozó kétségeit Vaisse–Gronh nem osztja: i. m. 107. l.

²⁹ I. m. 104. l.

Seymour összefont ujjakkal, törékenyen és megrettenve pillant maga elé királynéi palástjában? Ura az ország ura is, hozzá királyi kényszer láncolja – ám férj és feleség között ott emelkedik a dinasztikus emlékmű. Felső pereménél Henrik kalapja kissé magasabb, Jane fejdíszje jóval alacsonyabb. Jane Seymour – amint tudjuk – alig szülte meg fiát, *még e dinasztikusan kettőzött és dinamikus ellentétező páros portré megfestésének évében* belehalt királynői kötelességébe.

Összetartozik *Anna von Kleve képmása* (1539) és *VIII. Henrik képmása* is (1539–1540). Mind Anna, mind Henrik abban az öltözékben jelenik meg, amelyben esküvője napján, 1540. január 6-án örök hűséget esküdött egymásnak. A kettős képmás darabjai egymást jellemzik. Anna arca finom, Henriké erőszakos. Anna fejdíszje átetsző fátyolban, Henrik kalapja csomós bojtban végződik. Anna arany szegélyű piros ruhás alakja karcsún rajzolódik ki a zöld háttér előtt. Henrik barna prémes, robusztus, szögletes figurája királyi kevélységgel tölti be szinte az egész festői teret, s a gazdagon, töményen és tömören felrakott barna, bíbor, fekete, fehér, arany és sárga színfelületek plasztikus koloritjával szinte kilép a sötétkék háttérből: kiugrik a képből. Anna finom érintéssel kulcsolja kezét. Henrik ezúttal is könyörtelen szorítással fogja kesztyűjét és törét. Az örök hűség fél évig tartott. De Anna von Kleve legalább életben maradt.

Az ötödik feleség, Catherine Howard, nem. Udvari pályafutását Anna von Kleve udvarhölgyeként kezdte. Huszonegy éves volt, amikor a negyvenkilenc éves király szemet vetett rá és 1540-ben feleségül vette. Holbein portréja, *Catherine Howard képmása* (1540–1541) a művész jellemábrázoló éleslátását és egyénítő tehetségét ismét új oldaláról mutatja be, kivált, ha ezt a portrét is VIII. Henrik ugyancsak 1540-re befejezett, előbb említett képmásával állítjuk ellentétbe. Holbein is ezt tette. Míg az Anna von Klevét ábrázoló festmény a modell kiemelt finom félénkségével egyúttal a király durva magabiztosságát is jellemezte, addig a Catherine Howardot bemutató portré a királyné intellektuális előkelőségének, érzelmi gazdagságának, lelki kultúrájának és választékos ízlésének megörökítésével egyszerre mind Henrik hiúságát és ízléstelenségét is érzékeltette. Míg VIII. Henrik frontális, brutális bikakoponyáját és tömzsi testét Holbein szögletes téglalomban festette meg, Catherine magas homlokát, hátrafésült haját, háromnegyed profilban bemutatott, szomorú szemű, komoly arcát ovális alakba foglalta, s szép arányú, karcsú termetét gyöngéden vezetett vonalakkal ölelte körül. Míg a király ruhája csupa csiricsaré dísz, zsúfolt színorgia, addig a királyné öltözeke maga az ízléses elegancia: sötétzöld bársonyruháját finom mintázatú aranyzsinór szegélyezi. A király keze görcsösen markol, a királyné nyugodtan, rezignáltan kulcsolódik. A király vaskos ujjain három hatalmas gyűrű fitogtat, a királyné két kezének egybefonódó, hosszú ujjain egy kicsiny gyűrű látszik s egy sejtik. A király vastag bikanyakát szinte elfedi a vörhenyes körszakáll, a királyné finoman ívelt nyaka megrendítően védtelen; szabadon hagyja, szinte felkínálja a sötét háttérből hófehéren kiragyogó nyitott körgallér, melynek hajlását külön is kiemeli a vékony aranylánc íve, a hajdísz nyakra mutató pántja s a ruha aranyzsinórjának összehajló két karéja. *Boleyn Anna* nyakát is ilyen karcsúnak és törékenynek ábrázolta korábban Holbein krétarajza (1534–1535). Annára 1536-ban sújtott le a hóhér bárdja, Catherine-re 1542-ben.³⁰

³⁰ Bár a nyakkivágás és a nyaklevágás között természetesen nincsen mindig közvetlen összefüggés, s a dekoltazs meglétét, mértékét vagy hiányát a mindenkor modell ruhája és a divat is megszabta, Boleyn Anna és Catherine Howard nyakának finom, kecses és védtelen íve mégis szembeötlő, és nem kevésbé szembeszökő a nyak takart volta *Dániai Krisztina képmásán*, melyet Holbein 1538-ban festett VIII. Henrik megbízásából, aki feleségül akarta venni a fiatal özvegyet. Krisztina azonban még idejében nemet mondott, Ferenc majdani lotharingiai herceghez ment feleségül, és hosszú életet élt (1522–1590). – Holbein jellemlátó és képszerkesztő találékonyságát számos további páros portré bizonyítja: *Thomas Godsalve és fia, John kettős képmása* (1528), *Noli me tangere* (1532–23), *Sir William Butts képmása* (1543) és *Lady Margaret Butts képmása* (1543) stb.

A páros portré miként a festészet, úgy a dráma egész történetén is természetyszerűleg végighúzódik, de a reneszánsz drámában – ahogy Holbein festészetében is – különlegesen szoros, személyes és szenvedélyes jelleget ölt. Legnagyobb hitető erővel és kimeríthetetlen változatossággal Shakespeare dramaturgiájában. Példázza ezt a *III. Richárd* (1592), a *Romeo és Júlia* (1595) és a *Macbeth* (1606) egy-egy jelenete.

A *III. Richárd* I. felvonásának 2. színében Shakespeare megkísérli a lehetlent: Richárd megkönyékezi Lady Annát, kinek apósát (VI. Henrik királyt) és férjét (a valóságban jegyesét, Edwárd herceget) maga ölte meg. Sikerrel járhat-e ez a sánta, suta, torz alak? Shaw szerint nem. „III. Richárd – írja – elragadó rigolyás komédiásként, aki feltartóztat egy gyászmenetet, hogy szerelmet valljon a hulla fia özvegyének, de amikor a következő felvonásban a színpadi intrikus kerül a helyére, aki csecsemőket fojt meg és emberek fejét csapatja le, fellázadunk a szélhámosság ellen, és nem ismerjük el a cserét.”³¹

Shakespeare szerint igen. Anna először ugyan leköpi Richárdot, a jelenet végén azonban elfogadja gyűrűjét – s ezzel eljegyzi magát a halállal.

Elfogadhatja ezt a néző? Aligha tehet mást. A nézőtérén nincs ideje, hogy hideg észszel mérlegelje a történések valószínűségét: az események gyorsan peregnék. Nincs lehetősége, hogy kétségbe vonja a fordulat drámai hitelét: Richárd reneszánsz egyénisége, személyiségének gonosz nyomatéka őt is hipnotizálja. Nincs módja rá, hogy latolgasson: a dráma megjelenítő logikája hosszú eseménysort rövidít, tömörít. Nincs alkalma rá, hogy tamaskodjék: a paradox helyzetet paradox szópárbaj szolgálja, Anna védekező, szenvedélyes paradoxonának látszólagos képtelensége („Különös, hogy az ördög igazat mond”) és Richárd támadó, cinikus paradoxonának valóságos, valószínűsített képtelensége („Különös, hogy az angyal csupa méreg”; „Szépséged volt az okozat oka”).³² Anna nem döfi le Richárdot, megadja magát. Ezt teszi a néző is, ha a jelenetnek átadja magát. Gyászban nász. Nászban gyász. Shakespeare-i paradoxon.

Shakespeare a világirodalom egyik legvisszhangosabb drámaírója. A *Romeo és Júlia* I. felvonásának 5. színe, úgy tetszik, a *III. Richárd* I. felvonásának 2. jelenetére válaszol. Shakespeare ezúttal is a lehetséges és a lehetetlen keskeny határmezsgyéjén jár. Most is ellenségeket egyesít. Ráadásul egy szempillantás alatt fellobbanó szerelemmel. Ehhez kevés a dráma megszokott szövege, köznapi szövete. E hirtelen érzelmi kötést csak különlegesen kötött forma: szonett hitelesítheti. Az első quatrain még gáláns udvarlás, mely Júlia kezének érintéséért kézcsókkal vezekel. Romeo szavával:

³¹ G. B. Shaw *Shakespeare-ről*. Ford. Egri Péter. In: Szenczi Miklós (szerk.): *Shakespeare az évszázadok tükrében*. Budapest: Gondolat, 1965. 246. l. Shaw véleményének alapja az a hidegen szatirikus és analitikus fel fogás, hogy „Shakespeare úgy találta, az egyetlen dolog, mely a színházban kifizetődik, a romantikus badarság”. l. m. 238. l. Figyelemre méltó, hogy a shakespeare-i érzelmi gazdagságnak a romantikus magatartással való ösz szetévesztése a preraffaelitákra is jellemző, amint ez Shakespeare-illusztrációikból is kitűnik. A különbség ab ban van, hogy a Shakespeare-drámák romantikusnak átmínősített érzelmi-lírai töltését a preraffaelita festők nem badarságnak, hanem bámulatosnak tekintették. Vö. William Holman Hunt: *Claudio és Izabella* (1849), *Valentin meg menti Szilviát Proteustól* (1851); John Everett Millais: *Ophelia* (1851–1852); Arthur Hughes: *Ophelia* (1852), *Orlando az erdőben* (1853).

³² William Shakespeare: *III. Richárd*. Ford. Vas István. *William Shakespeare összes drámái I. Királydrá mák*. A bevezetőt és a kísérő tanulmányt Géher István írta. A jegyzeteket Borbás Mária állította össze. Budapest: Európa, 1988. 957., 959. l.

Ha ily szentséges oltárt meggyalázok
Gyarló jobbommal, bűnömért vezeklek:
Im, ajkam, ez a piruló zarándok,
Letörli csókkal rút nyomát kezemnek.

A második a lány biztató bűnbocsánata:

Szavad, zarándok, jobbodat ne sértse:
Hisz símitása buzgóság adója;
Öt ujjad pálma: szent kezéhez érve:
Két pálma hajlik össze tiszta csókra.

A harmadik – felbontott párbeszéddel – már az ajkak csókját kéri, Romeo lírai szellemesége drámaian előretör, Júlia tartózkodva bátorít:

ROMEO Hívónek s szentnek nincs-e ajka erre?
JÚLIA Azért van az, hogy szent imával esdjen.
ROMEO Engedd, hogy ajkam ujjaim kövesse:
Imámra hajts, nehogy kétségbeessem.

A couplet osztott dialógusa a kérést tüstént teljesíti:

JÚLIA A szent nem mozdul, bár imára hajt.
ROMEO Ne mozdulj hát, míg hálát mond ez ajk.³³

A drámai dialógus – szemben a prologussal – rejtett szonett: a vallásos áhítat emelkedett metaforái alatt a szerelmi indulat látványa lappang, mely egy pillantásra egy pillanat alatt feltör, a drámai helyzetből természetesen következik a jellemek természetes megnyilatkozása, s nem tűri a szónokias deklamációt. Párrímes csattanója csók: végső és végzetes kötés, a reneszánsz tragédia személyes, szellemes és szenvedélyes párkapcsolata, mely bontathatlan egységben hivatott összekötni azt, amit a családi viszály szétszakítani törekszik.

A *Macbeth* IV. felvonásának 3. színében a páros portrét egy próbatétel festi meg. Malcolm Macduff előtt kéjvagyónak mondja magát. Macduff nyugtalan lesz, de megnyugtatta magát s a királyfit: Skóciának van elég készsége hölgye.

Malcolm tovább vádolja magát: nemcsak kéjvagyó, hanem kapzsi is; nemcsak a hölgyeket rontaná meg, hanem az urak birtokát, vagyonát is elkobozná. Macduff aggodalma tovább nő, de még legyűri: a király a legfőbb hűbérúr, s ha vazallusai földjét elveszi, csak a magáét veszi vissza.

Malcolm harmadik vádat is emel maga ellen: békebontó is:

[...] Ha tudnám, pokolba
Önteném az egyetértés tejét
S zűrzavarrá kavarnám az egész
Világot. [...]
Aki ilyen: méltó a trónra, mondd?!

³³ William Shakespeare: *Romeo és Júlia*. Ford. Mészöly Dezső. *William Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*. A kísérő tanulmányt Géher István írta. A jegyzeteket Borbás Mária állította össze. Budapest: Európa, 1988. 130. l.

Macduffból azonnal kirobban a szenvedélyes *nem*: „Trónra? Még az / Életre sem! Ó, te nyomoru nemzet!”³⁴

Macduffnak nincs kétsége felőle: vége van. Más nem gondolhat az sem, aki először látja vagy olvassa a darabot. Macduff Macbeth-hez nem térhet vissza, kezdettől fogva gyanakodott rá, s az ő gyanúját is korán felébresztette, nem tett eleget a király meghívásának, nem ment el ünnepi bankettjére. A néző azt is tudja már, amit Macduff csak ezután tud meg: Macbeth lerombolta Macduff várát, megölte feleségét, lemészárolta gyermekeit, elpusztította háza népét. De Macduff előre sem menekülhet, nem csatlakozhat Malcolmhoz sem, mert, íme, a királyfi maga fedte fel előtte, mennyire alkalmatlan az uralkodásra. Macduff önkéntelen s őszinte dühkitörésével, úgy tűnik, végérvényesen csapdába esett.

Csapdába esett volna, ha a királyfi komolyan gondolja szavait. Valójában azonban csak Macduff emberi derekasságát és hűségét tette próbára, s hívét menten megteszi vezérének. Kapcsolatuk példaszerűen pántolódo szövetség, kölcsönös bizalmon, értékközösségen alapuló barátság. Macduff csapdája kinyílik, Macbeth-é bezárul. Macduff és Malcolm együttes erővel győzi le Macbethet. Macduff szúrja le a végső párviadalban. Malcolmból jó király lesz. A shakespeare-i dráma szerkezeti szempontból záruló és megnyíló csapdák rendszere, mely a mozgás és ellenmozgás, látszat és valóság konfliktus uralta elvei szerint működik.

III. Richárdot és Lady Annát a nyílt paradoxon, Romeót és Júliát a rejtett szonett, Malcolmot és Macduffot a perdöntő próbatétel éppoly reneszánsz szenvedéllyel és személyességgel avatja páros portrévá, mint Holbein kettős képmásait a megfestett jellemekek szoros párhuzama vagy robbanékony ellentéte.

A drámaíró jellemábrázoló és helyzetteremtő objektivitása s a festő jellemlátó és kapcsolatteremtő „tárgyilagossága” egyaránt az alakpárok személyiségét jeleníti meg összeforró vagy kikényszerített sorsközösségben. A művészi temperamentum, közeg és módszer természetesen különböző, de a reneszánsz individualizmus végzetes vonzása, végletes választása vagy egyenített ellentéte – jóban, rosszban – egybevezethető.

Kettős fókusz, kettős siker

A Holbein-kutatók egy része a művészen a Tudor uralkodóház, kivált VIII. Henrik propagandistáját látja.³⁵ Hivatkozhat többek között az 1536-os bibliafordítás és az 1539-es bibliakiadás címdoldalának grafikai allegóriáira, a londoni Whitehall Privy Chamber-teremének 1537-ben készített freskójára (*VIII. Henrik angol király és apja, VII. Henrik, valamint a két királyné*) s a falfestményen ábrázolt emlékmű latin nyelvű feliratára, az adakozó király monumentalizáló csoportképére (*VIII. Henrik átnyújtja a borbélyok és kirurgusok testületét képviselőeknek a pátenst, 1541–1543*) és arra a tényre, hogy Holbein VIII. Henrik udvari festője volt³⁶ és maradt a királyt ábrázoló első képmás elkészítése után is. VIII. Henriknek tehát tetszettek a portrék, bennük önnön hatalmának megörökítését látta. Ez Holbein kettős képmásainak egyik gyűjtőpontja.

³⁴ William Shakespeare: *Macbeth*. Ford. Szabó Lőrinc. I. m. 812. l.

³⁵ Vö. különösen Roy Strong: *Holbein and Henry VIII*. London: Routledge and Kegan Paul, 1967, és Roy Strong: *Tudor and Jacobean Portraits I-II*. London: Her Majesty's Stationary Office, 1969.

³⁶ Holbein már 1527-ben honoráriumot kapott a királytól, és második angliai tartózkodása idején hivatalosan is VIII. Henrik alkalmazásában állt. Vö. Jane Roberts: i. m. 13. l.

Van másik is, s alkalmasint ez a fontosabbik. Holbein, mihelyt nem allegóriát rajzolt, hanem portrét festett, tévedhetetlen biztonsággal ragadta meg a modell jellemét. Vajon az uralkodó nem vette észre, hogy 1536–1537-es és 1539–1540-es portréján Holbein nemcsak erőteljesnek, hanem erőszakosnak is ábrázolta, amikor bikaszerű, robusztus megjelenését, könyörtelen vaddisznószemét, gögös sasorrát, makacsul összeszorított száját, rövid, elhízott nyakát, szögletes arcát és vállát megfestette? Nem látta meg, hogy udvari festője nemcsak eszesnek, hanem gonoszul ravasznak is látta és láttatta, amikor megemelt szemöldökét, félig leeresztett szemhéját és törként előreszegzett szűrös szempillantását megörökítette? Nem fogta fel, hogy a német mester az angol királyt nem (vagy már nem) vonzó ifjúként, hanem korosodó férfiként állította a néző elé, amikor szeme, orra és szája körül a ráncokat meghúzta, s az elhízás jeleit, jegyeit vászonra vetette? Nem érezte meg, hogy a művész modelljét nem kifinomult ízlésű úrként, hanem hiú, ízléstelen uralkodóként szemlélte, amikor hivalkodó díszzeit felragyogtatta? Nem értette meg, hogy a festő nem csupán királyi hatalmát, hanem elsősorban kényúri, zsarnoki hatalmaskodását jelenítette meg, amikor képén a nagyúr kesztyűjét és töre tokját markolja, vagy mint az 1537-es kétszer kettős képmáson hegyes könyökkel és hetyke terpeszben önnön diadaloszlopának oldalán áll? Szemlátomást nem. Az a hiú gög vakította el, amelyet Holbein e portrékon megfestett.

VIII. Henrik alakját Shakespeare is kettős fókuszba állította. A királyt erős akarata, éles elméje, dinamikus cselekvőképessége és a központosított állam érdekeinek szem előtt tartása helyezi pozitív megvilágításba.³⁷ Mihelyt megtudja, hogy Wolsey bíboros elrendelte: a király minden alattvalója vagyona egyhatodával köteles adózni a király francia hadjáratának fedezésére, Henrik haladéktalanul eltörli az adót, mely elégedetlenséget gerjeszt, sőt lázadást szít. Aragóniai Katalintól is dinasztikus érdekből válik: örökösre, mégpedig lehetőleg fiúörökösre van szüksége. Mihelyt tudomására jut, hogy a bíboros kétkulacsos politikát folytat, Henrik előtt megjátssza, hogy pártolja válását, de a pápát arra inti, halassza el a válás szentesítését, mivel a király a királyné udvarhölgyébe, Anna Bullenba szerelmes; s mihelyt tudomására jut, hogy a kardinális hatalmas vagyont harácsolts össze, mellyel a pápaság felé egyengeti útját, Henrik azonnal felelősségre vonja Wolseyt, megfosztja hatalmától, elbocsátja szolgálatából, és elkobozza vagyonát. Amikor orvosától, a jóindulatú Doktor Buttstól (kinek emberséges portréját Holbein is megfestette) értesül arról, hogy a belső Tanács lordjai és püspökei eretnokséggel vádolják és inasok társaságában, az ajtó előtt várattják Cranmert, Canterbury érsekét, Henrik felháborodik, meginti a tanácsot és megmenti Cranmert. Cranmer kereszteli meg Henrik és Anna leányát, Erzsébetet, akinek az érsek fényes jövőt, dicsőséges uralkodást jósol.

A VIII. Henrik-dráma negatív gyújtópontjában egy másik uralkodó áll. Ez a VIII. Henrik hamis tanúk rágalmazó szavára, a felségárulás hamis vádjával, kivégezteti Buckingham herceget, akinek utolsó szavai nem kisebb nyomatékkal állítják szembe VII. és VIII. Henrik jellemét, mint Holbein kettőzötten páros portréjának vizuális tanúságtétele (VIII. Henrik angol király és apja, VII. Henrik, valamint a két királyné):

Buckingham herceg voltam s hadvezér,
Most csak szegény Edward Bohun vagyok,
Dúsabb mégis mint aljas vádolóim,
Az igazságtiprók; megpecsétlem ezt

³⁷ Vö. Frank Tibor: *A reneszánsz fejedelem*. In: VIII. Henrik udvarában. 141–154. 1.

Véremmel s egykor jajgatnak miatta.
 Nemes atyám, jó Henry of Buckingham,
 Elsőnek kelt a bitorló Richárd
 Ellen, de hűtlen szolgája, Banister,
 Eladta őt, s nem volt ítélkezés,
 Úgy hullt le; Isten adjon néki békét!
 Hetedik Henrik került a trónra eztán
 S apámat szánva, mint igaz király,
 Becsületemet kiásta rom közül
 S a régivé emelte. Most fia,
 Nyolcadik Henrik: életem, nevem,
 Becsületem s mindazt, mi boldogított,
 Eltörli a földről.³⁸

Ez a VIII. Henrik hivatkozik húsz évi házasság után Aragóniai Katalinnal szemben valóokként arra, ami húsz évvel korábban nem jutott eszébe: Katalin VIII. Henrik bátyjának, a fiatalon meghalt Arthur hercegnek özvegye volt. E körülményre – ürügyre – Henriket Wolsey emlékezteti, aki hiába kérte a toledói érsekséget Katalin királyné unokaöccsétől, V. Károly német-római császártól és spanyol királytól. (Wolsey a királyt arra igyekszik rávenni, hogy válása után, politikai okokból, Margit hercegnőt, az orléans-i herceg leányát vegye feleségül.) Katalin, mint korábban Buckingham, szintén VIII. Henrik rovására állítja szembe csalárd urát VII. Henrikkel:

Atyádat mint nagyeszű uralkodót
 Tisztelték, nagyszerűnek és találó
 Ítéletűnek mondták; Ferdinánd,
 Az én atyám, Spanyolország királya,
 Úgy mondták, legbölcsebb országvezető,
 Amilyen rég nem volt; s kétségtelen:
 Ők bölcs tanácsot rendeltek magukhoz
 Sok messzi földről, akik megvitatták
 Házasságunk ügyét s jónak ítélték;³⁹

nem fogadja el a két ellenséges kardinálist, Wolseyt és Campeiust, sőt a királyt sem bíráljáként:

Ha csöpp igazság vagy szemernyi jóság
 Lakozna bennetek, vagy csak a papi
 Köntös lennétek: megtennétek-e,
 Hogy ügyemet arra bízátok, ki gyűlöl?
 Ágyából máris száműzött, szivéből
 Már régen.⁴⁰

³⁸ William Shakespeare: *VIII. Henrik*. Ford. Weöres Sándor. *William Shakespeare összes drámái I.* 1121–1122. l.

³⁹ I. m. 1135–1136. l.

⁴⁰ I. m. 1146. l. Szavaiból büszkeség, méltóság, hűség és hit sugárzik, akárcsak ismeretlen festő kezétől származó fiatalkori (1509-es) portréjából. Vö. Antonia Fraser: i. m. 352. l.

A király azonban gögös, makacs, hajthatatlan s mi több, durva és közönséges is, egyre azt ordítja, „he?”,⁴¹ s ugyanakkor álarcos idegen úrként teszi a szépet korosodó felesége fiatal udvarhölgyének, Annának, akit hamarosan Pembroke őrgrófnéjának nevez ki, ezer font évjadarékkal jutalmaz, majd feleségül is vesz. Henrik zsarnoki hatalmától mindenki fél; az Öreg Lady, aki bejelenti a királynak, hogy a hosszan vajúdó Annától gyermeke született, először fiúnak mondja a jövevényt, s csak később meri bevallani, hogy leány, hozzátéve: „A második majd fiú lesz.”⁴²

Ennyi zsarnoki hatalmaskodás és természetellenes álnokság ellen mintha maga a természet is fellázadt volna: 1613. június 29-én a maszkjátékra érkező királyt üdvözlés köszöntötte, de egyszersmind fel is gyújtotta és porig égette a Globe Színházat; 1698-ban pedig tűz martalékává lett a Whitehall Priry Chamberét díszítő Holbein-freskó a VII. Henriket felülmúlni igyekvő terpeszes VIII. Henrikkel s a két királynéval. „Az egykori kompozícióról csupán néhány maradvány tanúskodik: az eredeti karton egy része, a bal oldal figuráival, [...] egy 1667-ből származó kisméretű olajmásolat, Remi van Leemput munkája [...] és egy metszet, amelyet Vertue készített.”⁴³

A kettős fókusz kettős siker is. A reneszánsz két zseniális jellemábrázolója közül Holbein VIII. Henrik-portréi meggyőzőbbek, mint Shakespeare VIII. Henriket bemutató királyi képmása. Nem elsősorban azért, mert Shakespeare a *VIII. Henriket* Fletcherrel közösen írta, és nagyobb drámai sikereket aratott, amikor más nem segített neki. Az ok inkább a festészet és a dráma eltérő lehetőségeiben rejlik. Nem a ragyogóan és szellemesen kifejtett lessingi „Jegpregnansabb pillanat”-ra gondolok:⁴⁴ ez a narratív festészet időbeli dimenzióját ragadja meg, Holbein jellemképei viszont nem cselekvési sorok kitüntetett pillanatait ábrázolják a festészet elsődleges terében, hanem karaktereket mutatnak be a maguk egyénített és egyetemes jellegzetességei szerint. Holbein VIII. Henriket megfestő portréi az erőteljes és az erőszakos uralkodót egyetlen képben vonhatják össze. Shakespeare-nek viszont a jellem tulajdonságait tettek sorozatában kellett érzékeltetnie. A *III. Richárd*ban az áldozat (Clarence stb.), az intrikus (Richárd) és a szabadító (Richmond = VII. Henrik) tipikus és archetipikus hármassága⁴⁵ a jellemek tulajdonságainak sorsszerűen természetes és történe-

⁴¹ I. m. 1126., 1150., 1179., 1180., 1182., 1185. l.

⁴² I. m. 1183.

⁴³ P. Vaisse, H. W. Grohn: i. m. 105. l.

⁴⁴ G. E. Lessing: *Laokoón*. In: *Laokoón, Hamburgi dramaturgia*. A Laokoónt Vajda György Mihály, a *Hamburgi dramaturgiát* Timár Ilona fordította. Sajtó alá rendezte Vajda György Mihály. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963. 128. l.

⁴⁵ E rugalmasan kezelt drámánként, korszakonként módosuló hármasság az egész shakespeare-i életművön végigvonul, és párhuzamos a reneszánsz festészet új dimenziójával, a perspektívával. A *Romeo és Júliában* (1595): Romeo, Júlia – Montague, Capulet – Escalus. A *Hamlet*ben (1601): Hamlet atyja – Claudius – Hamlet, Horatio, Fortinbras. Három kevesebb, mint egy: a szabadító szerepe megoszlik és inflálódik. Az *Othellóban* (1604): Othello, Desdemona, Cassio – Jago – Velence hercege, Gratiano, Lodovico, Cassio. A *Lear királyban* (1605): Lear, Cordelia, Gloster, Edgar – Goneril, Regan, Cornwall, Edmund – Alban, Edgar. A *Macbeth*ben (1606): Duncan, Banquo, Macduff felesége és kisfia – Macbeth, Lady Macbeth, a boszorkányok – Malcolm, Macduff. Az *Antonius és Kleopátrában* (1607): Fulvia, Octavia, a triumvirátus egysége – Antonius, Kleopátra – Octavius Caesar. A reneszánsz perspektíva tovább gyengül, a magánszféra és a közélet, a szerelem és a központi hatalom képviselte rend, szemben a *Romeo és Júliával*, konfliktusba kerül, az élet teljessége a szerelem tragikus kiteljesedésének képében jelentkezik, kép és szókép felizzik, benne barokk jegyek tűnnek fel, a cselekmény egy része a stílusba tevődik át, mint stílárius tevékenység és szövevény jut érvényre. A *Cymbeline*-ben (1611): Imogen – a királyné, Cloten, Iachimo – a szabadító maga Shakespeare Belarius, Guiderius, Arviragus és Posthumus álarcában (romantikus színmű,

tileg szükségyszerű tetteváltása. A *VIII. Henrikben* is így csoportosulnak a karakterek, az áldozatokat (Buckinghamet, Aragóniai Katalint) az intrikus (Wolsey) szenvedtetni meg, s az intrikus akarnokot a szabadító (VIII. Henrik és Erzsébet) váltja le, illetve váltja fel. VIII. Henrik azonban merőben más jellem, mint VII. Henrik, Erzsébet pedig a dráma utolsó jelenetében még csecsemő. Királyi karakterét tekintve VIII. Henrik közelebb áll a machiavelista III. Richárdhoz, mint VII. Henrikhez. Drámai szerepkörét drámai tettei kevésbé igazolják. Ezért lehet VIII. Henrik festett portréja meggyőzőbb, mint drámai alakja.⁴⁶

A holbeini és shakespeare-i életmű egészét tekintve a kettős képmás mint festői és drámai alakmás, páros portré, kettős fókusz és kettős siker, ha nem is egyformán, de egyaránt a reneszánsz individualizmusának kiemelkedő művészi teljesítménye, a reneszánsz két zseniális jellemábrázolójának mű, korszak és közeg szerint módosuló kettős remeklése: az alkotó személyiség dicsérete.

erős lírai telítettséggel). A *viharban* (1611): Prospero – Antonio, Caliban – Shakespeare Prospero álarcában. A reneszánsz perspektíva utópisztikussá válik, már csak varázslattal biztosítható, s a varázsló eltöri pálcáját. Shakespeare elhallgat, 1611 és 1616 között önálló drámát nem ír, a *VIII. Henriket* Fletcherrel közösen komponálja. – Figyelemre méltó, hogy a shakespeare-i életműben a szembenálló szereplők neve gyakran egy szótagban azonos, egyben eltérő: mintha két kard vagy vívótőr egy pontban érintkeznék (a *III. Richárdban* Richárd és Richmond, a *Lear királyban* Edmund és Edgar, a *Macbethben* Macbeth és Macduff stb.)

⁴⁶ Shakespeare VIII. Henrik-jének Janus-arca a kritikát is megosztotta. A dráma egységét tagadja: Samuel Johnson: *Notes on Shakespeare's Plays: Henry VIII.* In: *Johnson on Shakespeare.* The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson, Vol. VIII, ed. Arthur Sherbo, with an introduction by Bertrand H. Bronson. New Haven and London: Yale UP, 1968. James Spedding: *Who Wrote Shakespeare's Henry VIII?* *Gentleman's Magazine*, Aug. 1850. 117. l. Clifford Leech: *William Shakespeare. The Chronicles.* London: Longmans, 1962. 34., 39. l. Phyllis Rackin: *Stages of History: Shakespeare's English Chronicles.* Ithaca, New York: Cornell UP, 1990. 62., 164. l. – Mások a drámát egységeseznek tekintik és pozitív végkicsengéssel értékelik: Peter Alexander: *Conjectural History, or Shakespeare's Henry VIII.* In: *Essays and Studies 16* (1930), 85–120. l. G. Wilson Knight: *The Crown of Life.* London: Methuen, 1948. 320. l. Geoffrey Bullough: *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare.* Vol. IV. London, New York: Routledge and Kegan Paul, Columbia UP, 1962. 450. l. R. A. Foakes, ed.: *Introduction to William Shakespeare's King Henry VIII.* The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London, Cambridge, Mass.: Methuen, Harvard UP, 1957. XLI., LIX., LV: l. Frances A. Yates: *Shakespeare's Last Plays.* London: Routledge and Kegan Paul, 1975. 70. l. Glynne Wickham: *The Dramatic Structure of Shakespeare's King Henry the Eighth.* *Proceedings of the British Academy* 70 (1984), 149–146. l. John Margeson: *Introduction to William Shakespeare's King Henry VIII.* Cambridge: Cambridge UP, 1990. The New Cambridge Shakespeare. 4., 17., 46. l. – Holbein VIII. Henriket királyi terpeszben ábrázoló képe Beerbohm Tree 1910-es előadásának színpadképét és beállítását is meghatározta. Vö. Margeson: i. m. 52–53. l.

Platonizmus és trubadúrköltészet

Szabics Imre

A 12. századi filozófiai tanok három nagy áramlatba sorolhatók.

1. Az arisztotelészi indíttatású tomizmus kialakulása szempontjából kiemelkedő fontosságú volt Pierre Abélard dialektikus módszeren alapuló konceptualizmusa, amely köztes nézetként a *nominalizmus* és a *realizmus* kibékíthetetlen ellentétét kísérte meg feloldani.

2. Eredeti nézetrendszert alkotott Abélard nagy ellenfelének, Clairvaux-i Bernátnak a miszticizmusa.

3. Hasonlóképpen nagy jelentőségű volt a chartres-i székesegyház iskolájához, valamint a Bernardus Silvestrishez és Alain de Lille-hez kötődő újplatonista irányzat, amely hosszú ideig háttérbe szorult az előbbi két áramlathoz képest a filozófiatörténeti kutatásokban.

Pedig, mint azt E. R. Curtius megállapította: „*L'influence de Platon est, avant l'irruption de l'aristotélisme, partout décelable au Moyen Age.*”¹ A középkori filozófia történetének egyik legjelentősebb tudósa, Étienne Gilson szerint is „*Platon lui-même n'est nulle part, mais le platonisme est partout.*”²

A chartres-i székesegyház teológus-filozófusai előtt már a 12. század elején az angol származású Bathi Adelhard Platón *Timaios*zából merítette filozófiai rendszerének alapjait, akárcsak követői, az első chartres-i platonista gondolkodó, Bernard kancellár, vagy a 12. század második felében alkotó John of Salisbury, aki Adelhard nyomán megkísérelte összeegyeztetni Platónnak és Arisztotelésznek az univerzálialákra vonatkozó nézeteit. Mind Bathi Adelhard, mind a chartres-i iskola filozófusai egyébként a 2. századi Apuleiosz platonista írásai alapján (*De Platone et eius dogmate*, *De mundo*), valamint a 4. században élt Calcidius közvetítésével és kommentárjai révén ismerték meg Platón *Timaios*zát, de Macrobius, Martianus Capella platonizáló alkotásaira és Boëthius *De consolatione philosophiae* című elméleti művére is támaszkodtak.³

A chartres-i székesegyházi iskolában oktató teológus-filozófusok a keresztény dogmákat viszonylag szabadon értelmezték, de természetesen filozófiai nézeteik nem voltak függetlenek a keresztény hittől, ez nem volt lehetséges a 12. századi európai gondolkodásban. Miként megfogalmazták, a „*hit kereste az értelmet*”, azaz a chartres-i filozófia az emberi értelmet igyekezett a hit szolgálatába állítani. A keresztény hittételekben, különösen a Teremtés és a Szentháromság dogmaiban a platóni alapfogalmak megfelelőit vélték megtalálni. Így például a Szentlélek fogalmát megfeleltették a platóni világszellem (νοῦς) fogalmának.

Bernardus Silvestris *De universitate mundi sive megacosmus et microcosmus* című legjelentősebb művében Természet (*Natura*) könyörgéssel fordul Nűszhoz, az „*isten gondviseléshez és értelemhez*”, hogy teremtse rendet az ősanagy, a *hülé* (ὕλη) káoszában.

¹ E. R. Curtius: *La littérature européenne et le Moyen Age latin*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991. 190. l.

² É. Gilson: *Philosophie du Moyen Age*. Paris: 1944. 268. l.

³ Vö. É. Bréhier: *La philosophie du Moyen Age*. Paris: Albin Michel, 1971. 121–127. s köv.

A *Microcosmus* című részben arról értekeznek Bernát, miként segített *Núsz Phüszisznak*, azaz Természetnek, hogy az a világ szépsége láttán, műve megkoronázásaként megalkothassa az embert a négy őselem maradékából. Ezekben az allegorikus képzetekben jól felismerhető Platón *Timaiosza* vagy Ovidiusnak a *Metamorphoses*ben kifejtett kozmogóniája, akárcsak a Biblia *Genézis*-története, melyben Isten szintén utoljára teremti meg az embert. Bernardus Silvestris kozmogóniájának a lényege azonban mégis a Jó, az Értelem és a Világszellem platonitrititását az átvétele, amely nála megfelel az Atya, a Fiú és a Szentlélek hármásának. Bernardus Silvestris szerint a *Jó* a legfőbb istenség, belőle árad ki a *Núsz* vagy a *Logosz*, „...a mindenható Isten mindent felülmúló szelleme...”⁴ Fontos eleme még Bernardus Silvestris gondolatrendszerének, hogy a *Núsz*ból árad ki a lélek, amit az arisztotelészi terminus átvételével *entelekheia*nak nevez, s amely a legfőbb Értelem mintájára visszahat a természet-re. Végül a gonosznak és a bűnnek az anyagi léttel való kapcsolatba hozásában szintén Bernát platonizmusa nyilvánul meg.

Bernardus Silvestris platonikus kozmogóniája, akárcsak Vergilius *Aeneis*éhez fűzött kommentárjai, melyek a kései antikvitást összekötötték a 12. századi „kora reneszánszsal”, kiemelkedő fontosságúak a 12–13. századi filozófiai gondolkodás fejlődése szempontjából. Az ő tanítványának tekinthető Alain de Lille, s a 13. századi latin nyelvű poétikák szerzői, Mathieu de Vendôme vagy Évrard l’Allemand az ő művei példáján elemezték az *ornatus difficilis*.⁵

Alain de Lille (1125–1203), a Párizsban és Montpellierben tanító „*Doctor Universalis*” *De Planctu Naturae* című művében megőrizte Bernardus Silvestris természetfilozófiai felfogását, de azt keresztény szellemben némileg átigazította. *Natura* megmarad nála az Isten és az ember közötti köztes instanciának, de kevésbé független lévén, alázattal meghajol Isten akarata előtt. Az emanációk láncolata sem található meg nála, a teológiát és a természetfilozófiát szabatosan elválasztja egymástól.

Az *Anticlaudianus de Antirufino* című legeredetibb és legjelentősebb művében (1182 körül) platonikus indíttatású antropocentrikus kozmogóniát vázol fel egy „epikus cselekményű” allegorikus poéma formájában. Természet elhatározza, hogy megalkotja a tökéletes embert, aki egyszerre Isten és ember, s összehívja égi nővéreit – akik a tizenöt jó tulajdonság allegóriái –, hogy segítsenek neki terve megvalósításában. Értelem helyesli Természet szándékát, de megjegyzi, hogy az emberi lelket egy nála is tökéletesebb lénynek kell megteremtenie, s azt javasolja, forduljanak Okossághoz (φρόνησις), aki az összes isteni titok ismerője. Okosság hét ifjú szüzet bíz meg egy kocsi elkészítésével, amely az égi utazáshoz szükséges. (Az allegorikus kocsi alkatrészeit a hét szabad művészet, a *septem artes liberales* alkotja.) Okosság, Értelem és Megfontoltság (*Prudentia*) az égi szférákon át Teológiáig emelkednek a kocsival, aki megmutatja nekik a „legfőbb Jupiter” palotájához vezető utat. A kristályégen keresztül *Fronészis* az empyriumba, a Mennyszigetbe emelkedik, ahol az angyalok kara és a boldogok között Szűz Máriát találja. (A szerző gondolatrendszerének platonikus eredetére vall az a jellegzetes tény, hogy az allegorikus történetben Isten palotájának falaira az *örök ideák* vannak festve, az összes földi dolog okaival együtt.) Okosság könyörgése meghallgatásra talál Istennél, aki *Núsz*-szal megformáltatja a tökéletes lélek eszméjét, amelyet pecsétjével hitelesít.

⁴ Uo. 127. 1.

⁵ Bernardus Silvestris munkásságáról lásd még W. Wetherbee: *Platonisme and Poetry in the Twelfth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1972. 104–125., 152–186. 1.

Természet ezután munkához láthat: összegyűjti az emberi test létrehozásához szükséges anyagokat, és olyan testet alkot, mely vetekszik Nárcisz és Adonisz szépségével. Mindegyik égi nővére egy-egy erényt hoz neki ajándékba, hogy még tökéletesebbé tegye alkotását. Ekkor azonban Alekto fúria egybegyűjti az emberiség bűneit a Tartaroszban, s a pokolbeli sereg harcba indul az Erények ellen az új ember birtokbavételéért. Természet azonban mozgósítja az Erényeket, akik elzárják az utat a Gonosz erői előtt. Juvenis, az új ember győztesként hagyja el a csatateret, a Gonosz erői megszágyenülten futnak vissza a pokolba. A földön Szeretet, Szerelem és Harmónia kezd uralkodni...

Platonizmus és *fin'amor*

Az udvari szerelem oksztán változata, a *fin'amor* nem érvényesülhetett volna oly átütő és egyetemes módon a 12–13. századi dél-franciaországi társadalomban és civilizációban a középkori gondolkodás platonikus és újplatonikus vonulatának hatása nélkül. A trubadúrköltészet kutatói mindmáig vitakoznak azon, hogy ez a platonikus hatás az arab és andalúziái (mozarab) bölcselők és költők közvetítésével jutott-e el a trubadúrokhoz, vagy közvetlenebb módon, esetleg Szent Ágoston filozófiai leveleiből, illetve azok nyomán vették-e át az *amor spiritualis* és az *amor carnalis* megkülönböztetését. Bárhogy történhetett is, a lényeg ugyanaz marad: a trubadúrköltészetben és az általa vallott szerelemfelfogásban kezdettől fogva érvényesült a platonikus eredetű szerelem- és nőidealizálás, amely a középkori gondolkodásmód alapstruktúrájából következően szorosan összefüggött a szellemi és anyagi szféra határozott szembeállításával, ami az előbbi primátusát tételezte az utóbbival szemben. Ennélfogva a trubadúrok szerelemkoncepciójában és szerelemábrázolásában is elsőbbséget kaptak a szerelem emocionális és spirituális összetevői a testi vonatkozások ellenében.

A szerelem kettős arculatáról első ízben Platónnál, *A lakomában* esik szó. A költői szépségű filozófiai társalgás során – midőn a görög bölcselő először értekezik a szép és a jó eszméjének összetartozásáról, valamint az ideák fogalmáról – a résztvevők megkülönböztetik a közönséges, testi, és a lelki, az „égi” szerelmet, s mindezt Erósz kettős természetére vezetik vissza. *A lakoma* egyik szereplője, Pauszaniász Erószot dicsőítve elkülöníti Erósz Uraniát, az égi szerelmet Erósz Pandémosztól, a közönséges szerelemtől. Az első a lélek, a lelki kiválóságok szerelme, míg az utóbbi a silány embereké, akik csak a testi gyönyöröket hajszolják, jelenti ki Platón szószólója, mert „a testiüket jobban szeretik, mint a lelkiüket.”⁶

Platón a mértékletességet is Erósz egyik legfontosabb adományának tartja; ismeretes, hogy a trubadúrszerelem alapvető feltétele és kritériuma a *mezura*, az érzelmek kordában tartása volt. „Az igazságosság mellett sajátja a legnagyobb mértékletesség is. A mértékletesség ugyanis elismerten abban áll, hogy uralkodunk a gyönyörökön és a vágyakon.”⁷ Egyébként Platón másik szószólója, Szókratész egy Diotima nevű jósnő szavait értelmezve voltaképpen azonosítja a szerelmi vágyakozást a filozófiai megismeréssel, a tudás utáni vágygal: a lélek, ráeszmélve arra, ami nincs meg benne, de amiről már van valamilyen sejtelme, ellenállhatatlanul vágyódní kezd a tudás, a szép, jó és igaz után.⁸

⁶ Platón összes művei. Budapest: Európa, 1984, I. 957. l. skk., 978., 998. l. Ford. Telegdy Zsigmond.

⁷ Uo. 978. l.

⁸ Uo. 986 skk.

Platón a *Phaidrosz* című dialógusban⁹ is összekapcsolja a szerelmet a lélek fogalmával, s ebben szintén Szókratész fejt ki, hogy miért megszállottság (*μανία*) a szerelem. Minthogy a valóságban a szép a legmagasabb rendű kategória, s a földi szép látása felébredési lelkünkben az előző életünkben látott tökéletes, égi szépet, aminek a földi szépség csak halvány utánezata, a lélek olthatatlan vágyódással emelkedni kezd az égi szépség felé, hogy elérje azt. Ez a megszállott vágyakozás alakul át azután szerelemmé, amit a szép testből kiáradó varázserő vált ki az emberekből. A szerelem tehát Platón szerint felszabadítja a lelket, és az égi lét, a halhatatlanság felé röpti.

A *translatio studii* következtében számos platóni eszme átkerült és beépült előbb az egyházatyák, főként Szent Ágoston és Szent Jeromos gondolatvilágába, majd a legjelentősebb 12–13. századi teológusoknak és filozófusoknak a világegyetemről alkotott spekulációiba és képzeteibe. Ilyképpen a középkori filozófiai és esztétikai tanok átvették a platonikus és újplatonikus szépségeszmény fogalmát, s a formai szépséget egy belső, morális szépség és érték külső megjelenésének tekintették.¹⁰ Az erkölcsi és esztétikai szféra egyése és harmóniája, a *kalokagathia* fogalma a középkor filozófiai és esztétikai gondolkodásának az alapját képezte, s az újplatonikus eszmék és Plótinosz *eidosz*-esztétikája mint morális indíttatású esztétikai felfogás egyre inkább szintézist alkottak a 13. századi skolasztikus tanokkal.¹¹

Ezek a platonikus etikai és esztétikai elvek a trubadúrköltészetben is érvényesültek. A belső, erkölcsi szépség eszméje a *domna* és a spirituális szerelem idealizálásában, valamint a trubadúrversek, a *cansók* tökéletes formai kidolgozásában valósult meg. A lelki szépséget és a morális értékeket elsődlegesen megjelenítő eszményi szerelem, a *fin' amor* ugyancsak kiteljesítette a *szépség* és a *jóság* összetartozásának platóni gondolatát, hiszen az eszményített hölgy szépsége arra készítette a tökéletes szerelmezt, a *fin' amant*-t, hogy személyiségének jobbítása és erkölcsi tökéletesítése által érdemelje ki hölgye „jó szerelmét” (*bon' amor*). A középkori oksztán líra szinte kizárólagos és kimeríthetetlen témája, a kifinomult, udvari szerelem ugyanakkor mentes attól az antik fatalista felfogástól, amely a szerelmet betegségnek, az „érzékek delíriumának” látta, minek következtében a szerelmes nő vagy férfi akarata nélküli, kiszolgáltatott lénné válik. (Ez ellen Platón is állást foglalt említett műveiben.)

Az elragadtatás és a felfokozott érzelmi állapot azonban – a *joy* – a *fin' amor* természetes velejárója volt, miként azt Bernart de Ventadorn vagy Gaucelm Faidit szerelmi énekei jól mutatják. Ennek ellenére ők még nem jutottak el szerelemábrázolásukban abba a minden érzékiségtől mentes, spirituális magasságba és a misztikus áhítatnak arra a fokára, ahová a *dolce stil nuovo* költői, Guido Guinizzelli vagy Dante, jöllehet a kései trubadúroknál már megfigyelhető a misztikába hajló, erősen elvont és „légies” szerelemkép, amely minden valószínűség szerint hatott a késő középkori itáliai lírikusokra.¹²

*

⁹ Platón összes művei, i. kiad., II. 713. l. skk. Ford. Kövendi Dénes.

¹⁰ Lásd E. de Bruyne: *Études d'esthétique médiévale*. Brugge, 1966, II. 266. l. – Redl Károly (szerk.): *Az égi és földi szépről*. Budapest: Gondolat, 1989. 12–13., 29. skk.

¹¹ Redl Károly: i. m. 32. l.

¹² Vö. A. Jeanroy: *La Poésie lyrique des troubadours*. Toulouse–Paris, 1934, II. 95–96. l.

Már az első ismert trubadúr, Guilhem de Peitieux (IX. Vilmos aquitániai herceg) szerelmi énekeiben találkozhatunk platonikus mozzanatokkal. A lovagi szerelmet reprezentáló *Companho, faray un vers ... covinen* kezdetű költeményében Guilhem a lovagi létmód és az *amor de cavalier* legkézenfekvőbb metaforájával él, amikor két hölgyét két zabolálatlan, tüzes kancával azonosítja:

Dos cavalhs ai a ma selha ben e gen;
Bon son e adreg per armas e valen;
Mas no 'ls puesc amdos tener que l'us l'autre non cossen.
(I,7–9)¹³

Hátas nyerges csikóm kettő van nekem,
harc kancák, mind a kettőt szeretem,
s összerúgnak szüntelen, túl kell adnom egyiken.¹⁴

Egy elvontabb, szimbolikus olvasatban felsejlik a platóni ideatan két szárnyas párja, melyek közül az engedelmesebb és szelídebb az ég felé száll a lélek kocsjával, miközben a rakoncátlanabb és csökönnyösebb a föld felé húzza a gyenge lelket. Ezért azután az értelemnek (νοῦς) szüntelenül fékeznie kell a szenvedély (θυμός) és a vágy (γαστήρ) fogatát, mert csak így válhat a szerelem a lelkeket összekötő kapocssá, az ész és a bölcsesség szeretetén alapuló érzelmi viszonyra.¹⁵

Minthogy a költő a vers végén feloldja a szimbólumot, és megnevesíti az addig csak metaforikusan megjelenített két hölgyet (N' Agnes és N' Arsen), a középkori tudat számára motivált, beszélő nevek J.-Ch. Payen olvasatában egy újabb, hermeneutikai értelmezést sugallnak: a férfias princípium (*Arsen* = ἄρρενος 'erős, férfias') küzdelmét a költő lelkében a szelídebb, nőies princípiummal (*Agnes* = ἀγνός 'tisztá, szűz[ies]').¹⁶ Ez az értelmezés végső soron szintén az ember ősi *androgün* természetéről szóló platóni gondolatra vezethető vissza.

Az „égi” és a „földi” hölgy eszméje

Guilhem de Peitieuxnak a „puszta semmiről” alkotott filozofikus hangvételű versében (*Farai un vers de dreit nien*) megjelenik a soha nem látott, *idealizált* nő testetlen alakja, valamint a „távoli szerelem”, az *amor de lonh* motívuma, amelyet majd Guilhem követője, Jaufré Rudel tesz halhatatlanná:

Amigu' ai ieu, no sai qui s' es,
Qu' anc non la vi, si m' ajut fes;
[...]

¹³ *Les Chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*. Éd. A. Jeanroy. Paris: H. Champion, 1927.

¹⁴ Ford. Weöres Sándor – in: *Francia költők antológiája*. Budapest: Európa, 1962, I. 31. l.

¹⁵ Phaidrosz – in: *Platón összes művei*. I. kiad., II. 744. l.

¹⁶ J.-Ch. Payen: *Le Prince d'Aquitaine. Essai sur Guillaume IX, son oeuvre et son érotique*. Paris: H. Champion, 1980. 76. l.

*Anc non la vi et am la fort,
Anc no n'aic dreyt ni no'm fes tort;
Quan non la vey, be m'en deport,
No'm pretz un jau,
Qu'ie'n sai gensor et bellazor,
E que mais vau.*

(25–26, 31–36)

Van kedvesem, s nem ismerem,
Nem láttam, higgyetek nekem,
[...]

Nem láttam, s szívem érte ég,
kéjt s kint nem kaptam tőle még,
nem ismernem gyönyörűség,
s most elhagyom,
mert nála szebb asszonyra rég
áhítózom.¹⁷

R. R. Bezzola a soha nem látott, és mégis szeretett nő megalkotásában a chartres-i platonikus filozófia kisugárzását, a „távoli szerelem” motívumában pedig a költő „misztikus” érzéseinek és új szerelemeszményének adekvát poétikai kifejeződését látja.¹⁸

A költemény szövege azonban véleményünk szerint nem foglalja magában ezt a „misztikus” érzést, mert noha Guilhem az „égi hölgy” és a „földi nő” szembeállításával a „tökéletes szerelem” (*fin' amor*) és a „közönséges szerelem” (*fals' amor*) ellentétét látszik előre vetíteni, egyszersmind relativizálja is az eszményi hölgyhöz fűződő viszonyát (*Quan non la vey, be m'en deport, / No'm pretz un jau*), amikor egy valóságos és elérhető hölgyet szembesít vele, aki még nála is nemesebb és szebb, s nála is erényesebb: *Qu'ie'n sai gensor et bellazor, / E que mais vau* (35–36). Márpedig ez a poétikai megoldás végképp ellentétes azzal a misztikus áhítattal, amit Bezzola vélt felfedezni a fenti verssorokban. Inkább arra következtethetünk, hogy Guilhem de Peitieu furcsa paradoxonokból alkotott, filozofikus értelmű *cansójának* a szerelemképe átmenetet jelentett a lovagi és a formálódó udvari szerelem között, s ez a trubadúr más verseiben is felbukkanó ingadozás a kétfajta szerelemfelfogás között még nem tette lehetővé a két nőalak határozott megkülönböztetését a szóban forgó költeményben.

Jaufré Rudel transzcendenciába és melankóliába hajló szerelmi énekei hűen tükrözik azt az ambivalens viszonyt, azokat a szándékoltan homályosan megfogalmazott, kétegyekkel teli érzéseket, amelyek a szerelemhez és a szeretett nőhöz fűzik a költőt.

¹⁷ Ford. Weöres Sándor – in: *Francia költők antológiája*. I. kiad., I. 29–30. l.

¹⁸ R. R. Bezzola: *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 2ème partie, II. Paris: H. Champion, 1966. 298. l. Hasonlóan vélekedik R. Lafont is: „ – le thème, déjà, de la Dame inconnue et pourtant aimée. Il s'enveloppe de tant de mystère ici qu'on peut voir dans la strophe VI un effet du platonisme dont la mode philosophique se développait à Poitiers avant de triompher à Paris et à Chartres.” (*Trobar*. Montpellier: C. É. O., 1972. 69. l.)

Ez a misztikus színezetű melankólia és a lelket felszabadító képzelet dominál *I. cansójában*, melyben még nem válik el egymástól oly tisztán és határozottan a *jó* és *rossz* szerelmet megtestesítő „égi” és „földi” nőtípus, mint követői, Cercamon vagy Marcabru költeményeiben. Jaufré Rudel a maga természetes valóságában, még a lovagi szerelem érzékletes jelzőivel jeleníti meg hölgyét (*Que'l cors a gras, delgat e gen*, 12), akinek „szerelme jó és jó ízű” (*E s'amors bon' ab bon saber*, 14). S mégis, csak a képzelet álmvilágában teljesezhet be a trubadúr „csodálatos öröme”; csak ott egyesülhet szerelmével a kölcsönös boldogságszerzés mámorában, s ilyképpen hölgye szépsége a valóságban mit sem ér számára:

D'aquest' amor suy cossiros
Velhan e pueys sompnhan dormen,
Quar lai ay joy meravelhos,
Per qu'ieu la jau jauzitz jauzen;
Mas sa beutatz no'm val nien,
Quar nulhs amicx no m'essenha
Cum ieu ja n'aia bon saber.

(I, 15–21)¹⁹

Az álombeli vagy képzeletbeli szerelmi beteljesülés motívuma, amely más trubadúroknál is megfigyelhető, ugyancsak platonikus eredetű: Platónnál az álom a transzcendens szféra egyfajta változata vagy megjelenése.

A trubadúr által megismert szerelem azonban illékony és tűnékeny; minél inkább a közelébe óhajtana jutni, úgy tűnik fel neki, annál gyorsabban elfut előle:

D'aquest' amor suy tan cochos
Que quant ieu vau ves lieys corren
Vejaire m'es qu'a reusos
M'en torn e qu'ela's n'an fugen;

(I, 22–25)

Ezért könnyű szívvel válik meg a költő ettől a (könnyen elérhető, de gyorsan elmúló „földi”) szerelemtől, mert a „legjobbat” (*mielhs*), az eszményi, „tisztá” szerelmet kívánja fellelni, amelynek megtalálására a *Bon Guiren*, azaz az oltalmazás áttetsző jelentésével felruházott eszményi hölgy nyújt néki 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 tomat en bon esper.

(I, 29–35)

¹⁹ *Les Chansons de Jaufré Rudel*. Éd. A. Jeanroy. Paris: H. Champion, 1924.

Egyébként nem nehéz a „*mielhs*” kulcsszót Platón abszolút *Jó* fogalmával azonosítani, s az sem lehet véletlen, hogy a trubadúr eszményi hölgye költői álnévének (*senhal*) a jelzője éppen a *Jó* melléknév (*Bon Guiren*).

A transzcendens szerelem eszméje és az elérhetetlen, eszményi hölgy utáni vágyakozás különleges költői erővel jelenik meg a „távoli szerelem” motívumában, amely Rudel szinte mindegyik *cansó*jának visszatérő vezérmotívuma. Az *amor de lonh* obszesszív gondolata már II. énekében felbukkan, és ellenállhatatlan, fájdalmas vonzást gyakorol a költő lelkére:

Amors de terra lonhdana,
Per vos totz lo cors mi dol;
E no'n puesc trobar mezina
Si non au vostre reclam

(II, 8–11)

(Távoli föld szerelme, miattad fáj egész szívem; s nem tudok rá orvosságot találni, hacsak nem hallgatom meg hívásodat.)

A középkori okszitán líra egyik legszebb s ugyanakkor egyik legtalányosabb, leginkább misztikus hangulatú költeménye Jaufré Rudel *V. cansó*ja, melyben a trubadúr a maga teljességében bontja ki a „távoli szerelem” és a „távoli hölgy” (*amor de lonh*) spirituális és transzcendens eszményét. A soha nem látott nő iránt érzett szerelem témáját, miként a *fin' amor* több más elemét is, Jaufré Rudel már IX. Vilmos költészetében megtalálhatta. Az *amor de lonh* mégis az ő eredendően újszerű költői interpretációjában vált a beteljesületlen szerelem archetípusává s egyszersmind a szerelmi idealizáció utolérhetetlen modelljévé.

Abban a kérdésben megoszlanak a vélemények, hogy a titokzatos „távoli hölgy” egy korábbi, valóságosan megélt szerelmet idéz-e, miként R. Lejeune gondolja,²⁰ vagy pedig egy, a költő által soha nem látott, híres és előkelő hölgy – királynő vagy hercegnő – volt az ihletője.²¹ Akárhogyan volt is, a „távoli szerelem” eszménye szempontjából ez másodlagos jelentőségű: az ismeretlen messzeségbe extrapolált *domna* és az *amor de lonh* egyszerre jelképezi azokat a valóságos, fizikai akadályokat és lelki, spirituális távolságokat, amelyek nem teszik lehetővé, hogy beteljesüljön az a misztikus szerelem, melyet a trubadúr hölgye iránt érez. A földrajzi távolság így válik a hölgy elérhetetlenségének és a trubadúrszerelem eredendően metafizikai jellegének szimbólumává. Igaz, e szerelem és a szerelmi öröm (*joy*) metafizikai meghatározottsága csak fokozatosan tűnik elő a költeményből.

Lanquan li jorn son lonc en may
M'es belhs dous chans d'auzelhs de *lonh*
E quan mi suy partitz de lay
Remembra'm d'un' *amor de lonh*:
Vau de talan embroncx e clis
Si que chans ni flors d'albespis
No'm platz plus que l'yverns gelatz.

(1–7)

²⁰ R. Lejeune: *La Chanson de l'Amour de loin de Jaufré Rudel* – in: *Studi in onore di Angelo Monteverdi*. Modena, 1959.

²¹ L. Spitzer: *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*. University of North Carolina: *Studies in the Romance Languages and Literatures*, V. Chapel Hill, 1944. 25. 1.

A nap májusban hosszú már,
madárdal bővöl messziről,
s míg ballagok, reám talál
szerelem kínja messziről.
Tünődöm, búsan csüng fejem -
a dal s a galagonya sem
tetszik már jobban mint a fagy.

A fizikai távolságot fokozatosan váltja fel az elérhetetlen vagy csak a képzelet síkján beteljesülő szerelem gondolata, amit a következetesen visszatérő kulcsszavak (*amor de lonh*, *auzelhs de lonh*, *alberc de lonh*, *terras lonh*) és a jövő idő használata is kiemeli:

Be tenc lo Senhor per veray
Per qu'ieu veirai l'*amor de lonh*
Mas per un ben que m'en eschay
N'ai dos mals, quar tan m'es de *lonh*.
[...]

Be'm parra joyz quan li querray,
Per amor Dieu, l'*alberc de lonh*:
E, s'a lieys platz, alberguarai
Pres de lieys, si be'm suy de *lonh*:
Adoncs parra'l parlamens fis
Quan *drutz lonhdas* er tan vezis
Qu'ab bels digz jauzira solatz.
(8–11, 15–21)

Az Úr kegyes, kezemre jár:
hozzá vezérel messziről.
De egy áldásért két halál
szeretni ilyen messziről.
[...]

Hogy esdek majd a kapunál,
hisz hozzá jöttem messziről.
Talán majd szállást is kínál,
hogy hazaérjek messziről.
Beszélget édesen velem,
s a szép szavaktól részegen
jósomszédjának elfogad.

S mégis, ez a soha be nem teljesülő szerelem minden valóságos szerelemnél mélyebb érzéseket és magasabb rendű örömet ébreszt a *fin'amant*-ban. A szerelmi érzések tisztaságát a „távoli szerelem” elvont és spirituális jellege biztosítja. S ami a legfontosabb, a költeményen átívelő eszményítésből természetszerűleg következik, hogy a Leit-motiv értékű

amor de lonh a tiszta és értékesebb szerelmet – a *fin’amort* –, a soha nem látott *domna de lonh* pedig a tökéletes tulajdonságokkal felruházott, eszményi nőt jelenti (*Tant es sos pretz verais e fis*, 33).

Ja mais d’amor no’m jauziray
Si no’m jau d’est’ *amor de lonh*,
Que gensor ni melhor no’n sai
Ves nulha part, ni pres ni *lonh*;
Tant es sos pretz verais e fis
Que lay el reng dels Sarrazis
Fos hieu per lieys chaitius clamatz!
(29–35)

Sosem kell már szerelmi báj,
s öröm – csak tőle, messziről,
hisz nem ragyog több ily sugár
sem itt közel, se messziről.
Jósága példakép nekem:
sínylődnék érte szerecsen
fogságban is, mint árva rab!²²

A „tökéletes szerelem” (*fin’amor*) és a „közönséges szerelem” (*fals’amor*)

XXXI. *cansó*jában Marcabru, a „szerelem moralistája” nem habozik kimondani, hogy a lovagi szerelem mellett „Eble iskolájának” trubadúrjai (*la troba n’Eblo*) hibázthatók az erkölcsi érzék hanyatlásáért a szerelemben, s ezért ő szakít velük, nem óhajtván a tiszta szerelem és az érzéki szerelem „egyesítését”.

Ja non farai mai plevina
Ieu per la troba n’Eblo,
Que sentenssa follatina
Manten encontra razo.
Ai!
Qu’ieu dis e dic e dirai
Quez amors et amars brai,
Hoc,
E qui blasm’ Amor buzina.
(XXXI, 73–81)²³

(Soha nem fogok egyetérteni Eblo úr költészetével, mert a józan ész ellenében egy ostoba nézetet védelmez. Ah! Mindig azt mondtam, azt mondom és azt fogom mondani, hogy a „tökéletes” szerelem és a „közönséges” szerelem jajgat [ha egyesítik őket]. Igen! S oktalanul szól, aki a Szerelmet hibáztatja.)

²² Ford. Eörsi István – in: *Francia költők antológiája*. I. kiad. 50–51. l.

²³ J.-M.-L. Dejeanne: *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. Toulouse: privat, 1909.

Marcabru lexikailag és szemantikailag is megkülönbözteti a kétféle szerelmet: a *fin' amor* értelmében használt *amor*st határozottan szembeállítja a „közönséges” szerelmet (*fals' amor, fol' amor*) jelentő, pejoratív színezetű *amar*sszal.

A „tökéletes”, „tisza” szerelem értékeit csak az képes megvédeni a *fals' amor* csábításával szemben – jelenti ki a trubadúr –, aki jól ismeri és megtartja a *cortezia* egyik legfontosabb alapelvét, a mértékletességet (*mezura*). Nem véletlen tehát, hogy ő hangsúlyozza elsőként: a *fin' amor* megvalósulásának elengedhetetlen feltétele a mértékletesség. A *Fin' Amors* kifejezést szinonimájával, a *Bon' Amors*szal együtt ugyancsak Marcabru alkalmazza elsőként, melyet helyenként egyszerűen csak *Amors*ként definiálva élesen elkülönít nem csak antinómájától, a *fals' amors*tól, hanem a 11. században még általánosan gyakorolt *drudariát*ól is (lásd Guilhem de Peitieu's költészetét). A „tökéletes” szerelemnek (*fin' amor, bon' amor, verai' amor*) és a „közönséges” szerelemnek (*fals' amor, fol' amor*) ez a következetes megkülönböztetése valójában a Szent Ágoston-i *amor spiritualis* és *amor carnalis* ellentétének poétikai aktualizálása Marcabru költeményeiben. A szerelem kettéválasztása „lelki” szerelemre és „testi” szerelemre pedig végeredményben nem más, mint az „égi” és „földi” szerelem platóni fogalmainak keresztény környezetbe való transzponálása.

A szív és a test különválása – a „szívek egyesülése”

Egyik költeményében Bernart de Ventadorn, a 12. század legnagyobb trubadúrja *anomináció*kból alkotott *epanaforával* érzékelteti a szellem és a lélek önálló létét és elszakadását a földi valósághoz kötődő testtől. A testet legyőző szívek egyesülése a szerelemben a 12. századi korai humanizmusban a reneszánsz költők újplatonizmusát előlegezi s a szerelem spiritualizálását tételezi.

Mo *cor* ai pres d' Amor,
Que l'esperitz lai *cor*,
Mas lo *cors* es sai, alhor,
Lonh de leis, en Fransa.

(4, 33–36)²⁴

(Szívem közel van a Szerelemhez, mert a szellem odafut; ám a test itt, máshol van, Tőle távol, Franciaországban.)

Bernart de Ventadorn számos szerelmi énekében tűnik fel visszatérő kulcsszóként a misztikus jellegű s szinte eksztatikus boldogságérzetet kifejező *joy* terminus, amelynek révén saját egyéni érzéseit egyetemes szintre emeli, vagy a lírai „én” szerelmi elragadtatását a transzcendens szféra magaslatára juttatja a trubadúr. Ezáltal a *joy* valósággal megketőző a trubadúr látásmódját, minek következtében mást és „többet” vesz észre környezetéből, a természetből, mint a közönséges halandók, de ugyanakkor ez a felfokozott lelkiállapot és eksztatikus érzés azzal is jár, hogy személyiségét könnyen elveszítheti a szerelem boldogságában.

²⁴ Bernart de Ventadorn, troubadour du XIIe siècle: *Chansons d'amour*. Éd. M. Lazar. Paris: C. Klincksieck, 1966. – Ezekben a költői képekben Bernart de Ventadorn tulajdonképpen újjáalkotja a szív (*cor*) és a test (*cors*) állandósuló ellentétének toposzát, amely Chrétien de Troyes udvari regényeiben is gyakran felbukkan a szerelem természetéről folytatott párbeszédekben vagy a költő által kifejtett szerelmi kauzisztikákban.

A joy (és a *fin' amor*) személyiség- és természetformáló erejét s a valóság metamorfózisát előidéző hatását ekként érzékelteti Bernart de Ventadorn:

*Tant ai mo cor ple de joya,
Tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh' e groya
Me par la frejura,
C'ab lo ven et ab la ploya
Me creis l'aventura,
Per que mos chans mont' e poya
E mos pretz melhura.
Tan ai al cor d'amor,
De joi e de doussor,
Per que'l gels me sembla flor
E la neus verdura.*

(4, 1–12)

(Szívemet oly öröm tölti el, hogy mindent megváltoztat számomra. A tél fehér, bíborszínű és sárga virágnak tűnik fel nekem, s a szél és az eső csak növeli boldogságom, minnek következtében énekem emelkedett és elragadtatott, érdemem pedig tökéletesebb lesz. Oly nagy szerelem, annyi öröm és kellemesség tölti el szívemet, hogy a jég virágnak s a hó zöld mezőnek tűnik fel számomra.)

A szerelmi szenvedély a trubadúr szívét oly felfokozott örömmel tölti el, hogy úgy tűnik neki, ez az érzés egész lényét átformálja, átlényegíti. Ez a kivételes érzelmi állapot azzal válik teljessé, hogy a természet örök jelenségei, az évszakok is képesek átváltozni a szerelem erejétől a trubadúr költői látásmódja szerint: *Tan ai al cor d'amor, / de joi e de doussor, / Per que'l gels me sembla flor! E la neus verdura.* (4, 9–12) A *fin' amor* és kvintesszenciája, a joy végső soron egy öntörvényű, belső világot hoz létre lelkében, amely tökéletesebb és „erősebb” lévén a külső, „reális” világnál, a természet törvényszerű jelenségeit megváltoztatva és átlényegítve valójában függetleníti a költői valóságot a külső világ valóságától. Az *átlényegülés* különleges állapota, melyet rendkívül érzékletesen jelenít meg Bernart de Ventadorn a fenti versrészletben, diszkrét módon szintén a transzcendencia tökéletes és magasabb rendű szférájába való emelkedés platóni gondolatát juttatja ki-fejezésre.

A művelődési kapcsolatok kutatása Magyarországon (A 19. század első felének kérdései)

Fried István

Viszonylag korán tudatosodott a magyar irodalom- és történettudomány, valamint a néprajz képviselőiben, hogy soknemzetiségű, többkulturáltságú állam művelődéseinek, e művelődések összetevőinek találkozásáról, helyenként egymásba szövődéséről kell beszámolniuk akkor, ha Magyarország történelme, művelődéstörténete, etnográfiaja százados eseményeit kívánják fölvázolni. Ugyancsak korán lett általánosan elfogadott diszciplínává a Magyarország területén élő nem magyar lakosok kultúrájának bemutatása. Ez egyfelől azt jelentette, hogy a magyar irodalmat, történelmet, néprajzot a kutatás egy szűkebb és egy tágabb kontextus szerves részeként fogta föl, másfelől pedig azt, hogy a kontaktológia, az imagológia, a mirage-kutatás, valamint a régió tárgy- és motívumtörténetét átfogó tematológia sokat művelt tudományággá emelkedett. Az utóbbi évtizedek legjelentősebb összefoglaló munkáiban igen hangsúlyosan jelentkezett az az igény, hogy a kulturális kapcsolatok, illetőleg az ezeket a kapcsolatokat létrehozni engedő-igénylő környezet (az eddigieknél világosabban és pontosabban) értelmeztessenek. Aligha túlzás azt állítani, hogy az 1930-as esztendőkből fordulathoz érkezett, majd a 1960-as években új lendületet kapott magyar (Kelet-)Közép-Európa kutatás legalább két, nemzetközileg is figyelemre méltó szemponttal gazdagította a történeti és irodalomtörténeti komparatiztikát, amely széles sávon érintkezik a kulturológia (cultural studies) főcím alá sorolható tárgykörrel:

1. A nemzeti mozgalmak tipológiája: ezen belül a nemzeti mozgalmak nyelvújító-irodalmi nyelv-teremtő, tehát kulturális fázisában egyedi és tipizálható sajátosságainak elemzése; a nemzeti mozgalmak „vezető” rétege, csoportja, ennek jellege, a tudós társaságok igyekezete az anyanyelvnek az „európai nyelvi modell”-hez igazításában.

2. A szorosabb értelemben vett kulturális kapcsolatok terén kiváltképpen azok a fejtegetések érdemelnek megkülönböztetett figyelmet, amelyek a nemzeti mozgalmak igényelte *intézményrendszer* kialakításának folyamatát kísérik nyomon: a fordításiirodalom szerveződését, a színházi törekvéseket (amelyekben a „nemzeti” színház létesítésére irányuló törekvések éppen úgy benne foglaltatnak, mint a vándortársulatok országjárásának megannyi következménye az anyanyelvi kultúra kollektív élménnyé formálódásában); az újság- és a szakajtó kiadását elősegítő kezdeményezések.

Oly értelemben beszélhetünk „kulturológiá”-ról, hogy az egyes nemzetek kulturális önmagukra találása során a kulturális önazonosság meghatározására, ezen keresztül a kultúra nemzeti jellegének és feltételrendszerének körülírására történik kísérlet. Még pontosabban szólva: az egy népen, országon, államon belül külön-külön létező rétegek kultúrák átstrukturálódására kerül sor, immár nem „osztály-” vagy „réteg”-szempontok szerint, hanem a nyelvi tényező kizárólagosságának érvényre juttatásával. Ezen keresztül a kultúra öndefiníciója is változik, és ez a kulturális kapcsolatok átértékelését, az eddigiektől eltérő szempontok szerint történő hierarchizálását eredményezi: a közvetlen érintkezésen alapuló kontaktusok, mint amilyenek például az ismertetések vagy a fordítások, felértékelődnek, az kapja a jelentősebb visszhangot, aki elősegíti a nemzeti mozgalom ideológiájának alátá-

masztását. Viszont a világirodalomba, a világkultúrába való belépés, az egyetemesebb elismertetés vágya a szűkebb kontextusba való illeszkedés mellett igényli, hogy a nemzeti kultúra méltó helyét elfoglalhassa a tágabb kontextusban is.

A kultúra többnyire a nemzetivé színezett etikai elvárások mérlegén méretik meg, de a nemzeti kultúra összetevői nem kizárólag anyanyelvi vagy (egyetlen) etnikai forrásból táplálkoznak; éppen a multikulturalitás által meghatározott államközösség lényegéhez tartozik az, amit Bartók Béla zenei példájánál maradva „a dallamok kereszteszűződésének és visszakereszteszűződésének” nevezhetünk. Arról van tehát szó, hogy az egymás mellett, sőt *együtt* élő népek, illetőleg egy soknemzetiségű birodalomban önmagukat nemzetiségek szervezni törekvő közösségek a kisugárzás és recepció „dialektikája” szerint alakítják tudatosan-öntudatlanul nép- és nemzetegyéniségüket szerintük legpregnansabban artikulálni képes kultúrájukat. S bár mind az irodalom-, mind a színház-, mind a zenetörténet, nem kevésbé a történettudomány (mint többé-kevésbé mindenütt Kelet-Közép-Európában) a hazai fejlődés megrajzolását tűzi ki céljául, a sokkötetes, hol befejeződő, hol félbemaradó vállalkozások a magyar művelődéstörténetet készítik elő, a legtöbb munka számol a polikulturalitás jelenségével, akár a magyar sajtó, akár a magyar színház, akár a magyar tudományos és irodalmi intézmények szerveződésének historikuma kerül szóba. Nem utolsósorban az igen tanulságos 1962-es budapesti összehasonlító irodalomtörténeti értekezéslet alapvetéséből kiindulva, a kapcsolatok elemzése mellett e polikulturalitás regionális változatainak elemzése is helyet kap a művekben. Jó anyagot szolgáltatnak mindehhez az egymás után megjelenő város- és falumonográfiák, továbbá az olyan összegző jellegű munkák, mint a *Magyarország története*, *A magyar sajtó története*, *A Magyar Színház-történet*. Jóllehet a könyvcím mindhárom esetben a magyar kulturális önszerveződés bemutatását ígéri, a szűkebb kontextus rajzával sem maradnak a szerkesztők-szerzők adósok. Ez két irányú további kutatást sugall, olykor tesz lehetővé:

1. Magyar részvétel Magyarország nem magyar népeinek kultúrájában: magyar színészek a szerb színházban; az Egyetemi Nyomda szerepe a szlovák, a szerb, a horvát, a román stb. könyvkiadásban; magyar tudósok segítsége a szerb, a román vagy a szlovák kutatásnak stb.

2. Magyarország nem magyar népeinek kultúrája magyar tolmácsolásban: a déli szláv népek költészetének magyar fordításai és értelmezései; magyar folyóiratok ismertető írásai, magyar szlavisták és romanisták tevékenysége. Illetőleg: a nem magyar népek személyiségeinek hozzájárulása Magyarország és a magyarság művelődéstörténetéhez.

Az elsősorban Pest-Budán kiépült intézményrendszer történetéből szintén az egy országban, egyazon kormányzás alatt élő népek kulturális kapcsolatainak intenzitása olvasható ki. A Helytartótanács a Bécs központú kormányzat pest-budai „végrehajtó” szervének könyveltetett el, kevésbé a hivatalnoki-polgáribb létet biztosító intézményként; ugyanakkor javaslataival, nem egyszer a nádor sugalmazását követve, a magyar főváros hétköznapjait is tevőlegesen irányította. Alkalmazottai között természetesen nemcsak magyar vagy német anyanyelvűekre bukkanhatunk, hanem karriert csinálhatott a szlovák anyanyelvű és tudatú értelmiségi is. Közéjük tartozott az a Martin Hamulják, aki Pest-Budán szervezte meg a *Szlovák Nyelv és Irodalom Barátainak Társaságát*, és aki az *Aurora* almanach sikerén felbuzdulva ugyancsak itt jelentette meg *Zora* címen (ez hajnalt, azaz aurorát jelent) almanachját, amelynek során első ízben sikerült a szlovák katolikusokat és evangélikusokat közös vállalkozásba tömöríteni. Ugyancsak a Helytartótanács megbízásából végezte magyar

nyelvű munkák cenzúrázását Anton Ottmayer, aki az említett szlovák almanachban novelákat publikált, szlovákként volt a pesti egyetem dékánja, egyképpen tudunk szlovák és magyar kapcsolatairól. A Helytartótanács mellett a pesti egyetem tanári karának összetétele szintén bizonyíték arra, hogy az egy soknyelvű állam (és város) intézményeként funkcionál. Nemcsak a diákok között lelünk horvátokra, szerbekre, szlovákokra, hanem professzori státushoz juthatott a horvát költőként is ismert nyelvész-ókortudós Matija Petar Katančić, vagy már az 1840-es években a cseh jogtudós Antonin Virožil, František Palacký jó ismerőse, pesti informátora, levelezőtársa. Az 1820-as esztendőkből a szlovák intelligencia szeretné, hogy szlavisztikai katedra létesüljön, nem utolsósorban a szlovák hallgatók képzésére; ez a törekvés az 1840-es években erősödik föl. S bár a próbálkozás eredménytelen marad, megkockáztatható fölvetés, hogy ez a katedra nem a Pesten-Budán lakó kisebbség kultúráját, hanem a magyarországi szlovákokét és általában szlávokét szolgálta volna, de jelezte volna azt is, hogy Pest-Buda (eszerint) szlavisztikai központ is. Végül 1849-ben létesült Pesten szlavisztikai tanszék, első tanára a minden bizonnyal horvát származású Ferenc József. Itt jegyzem meg, hogy a pesti egyetem szlovák vagy szlovákul értő-beszélő diákjai két alkalommal is műkedvelő színelőadással szórakoztatták az érdeklődőket, egyben a szlovák (bibliai cseh nyelvű) kulturális igényt kielégítve. Tették mindezt egy évvel a pesti Magyar Színház 1837-es ünnepélyes megnyitása után, s talán ettől az eseménytől nem teljesen függetlenül. S ami még érdekesebb lehet: az eseményről annak a Madách Imrének egy leveléből tudunk, aki majd 1861-ben szlovák nyelvű beszédben igyekszik választói bizalmát megszerezni. Az már csak történetünk mellékága, hogy *Az ember tragédiája* szerb, szlovák, román költőt ihletett fordításra, részben az emberiségköltemény hazai tónusának kikíséreltetésére, részben a hazai emberiségkölteményt továbbgondolandó.

Ez átvezet a magyar(országi) színjátszás és színháztörténet kérdéséhez. A hagyományos felfogás, a színháztörténet „nemzeti látószög”-e azt igyekezett elhíttetni, hogy a nemzeti színjátszások egy másik, a presztízsnyelven, a „Bildungsspraché”-n megszólaló színház-színjátszás ellenében formálódtak ki. Az újabb kutatások cáfolják ezt a tetszetős nézetet (amelynek szépirodalmi változata is létezik). Igaz ugyan, hogy térségünkben a német színjátszás és drámaírás volt a legdifferenciáltabb, 1812-ben Pesten nyílt meg a régió legnagyobb és legdíszesebb Német Színháza. A megnyitón a cseh származású, Pesten működő német színész-szerző, Fr. X. Girzik magyar történelmi színművét mutatták be. Erre az alkalomra komponálta Beethoven az *István király nyitányt* (Girzik egyébként magyar színtársulatban is vállalt szereplést!) Ez a példa beszédesen jelzi, hogy a különféle színjátszások mintegy komplementer jellegűek: jó darabig más közönségnek játszott a pesti Német Színház, a Pesten vendégeskedő magyar színtársulat, illetőleg az alkalmi szerb színjátszó csoport. A nézők megoszlása csak részben történt nyelvi szempontok szerint: magyar arisztokraták inkább a Német Színház kényelmesebb páholyaiban foglaltak helyet, míg a szerb kereskedők szívesen tapsoltak a magyar társulat magyar nyelvű, noha szerb tárgyú színi előadásának. Nem túlzás, ha arról beszélünk, hogy a pest-budai, akár a prágai, ljubljana-i, a pozsonyi vagy a leMBERGI városi élet polikulturalitása tükröződik a műsorpolitikában, sőt, időnként magukban az előadásokban is. A német társulatok éppen úgy segítették a magyar öntudat ébredését, miként a magyarok például a szerbekét. A magyar fővárosban (de nemcsak ott!) sűrűn játszottak német színészek magyar történelmi tárgyú színművet, a vendégművészek, ha viharos tapsokat akartak kicsikarni a nézőktől, egy-egy magyar dallal vagy magyar szövegbetéttel kedveskedtek a nagyérdeműnek. Arról nem is

szólva, hogy a Német Színház csiszoltabb játéktípusa mintegy a magyar színészet iskolája is lehetett. A német Színház karmestere, a Csehországból származó Václav Tuček kompozícióiban a szláv és a magyar motívumok egyként feltűnnek a német városi zene mellett; a magyar nemzeti opera megteremtője, Erkel Ferenc szintén a Német Színházban szerezte karmesteri gyakorlatát, onnan lépett át a magyar színházba. Hasonló együttműködés tapasztalható Pest-Budán a magyar és a szerb színjátszás között. Előbb magyar színeszek adnak elő újsághírek alapján szerkesztett színművet az 1804-es szerb felkelésről. A magyar színész-szerző, Balog István darabjában a korszak ünnepeit primadonnája, Déryné Széppataky Róza szerb nyelvű dalokat énekelt. Majd a Joakim Vujić által szerbre adaptált színművek előadását magyar színészek közreműködése teszi lehetővé. Ugyancsak Pesten magyar színtársulat olyan színművet mutat be, amelyben szlovák (nép)dalok hangzanak föl, másutt román táncok tarkítják a magyar színészek produkcióját. Ehhez hozzá kell tennünk, hogy a korszak sikerszerzői, közöttük elsősorban Kotzebue, magyar, cseh vagy éppen orosz témájú színművei nemcsak a nemzeti (nyelvű és tematikájú) színműírást ösztönzik, hanem formálják is a közönség történeti azonosságtudatát, illetőleg hozzájárulnak a nép- és nemzetkarakterológia alakulásához. A Habsburg Birodalom területén a német színjátszás nemzetközi volt presztízsnyelvként minősíthető népszerűsége miatt, no meg azért is, mert fejlett-differenciált színházfelfogást: dramaturgiát, rendezési elveket, esztétikai elképzelést, komplex jelrendszerként funkcionáló színházi üzemet megvalósítva nem rendelődött alá az egyébként sem erőteljesen létező germanizáló szándéknak, de mindennél rendelkezett jelentős helyi vonatkozásokkal, a hazai történeti tárgy, a műdallá stilizált magyaros, szlávos melódia, valamint a Localpossék legszűkebb környezetet megelevenítő „reáliái” révén. Ilyen módon a Monarchia városi német színházai legalább olyan mértékben színhelyei a kulturális cserének is; a színi előadásokról, a vendégjátékokról szóló ismertetések, beszámolók viszont nemcsak a helyi lapokban jelentek meg, hanem a Monarchia szinte minden nagyobb városa sajtójában tudósítottak általában a városok kulturális életéről, a helyi változatokról legfőljebb gyakrabban és részletesebben.

Ezen a ponton térhetünk rá a sajtó kulturaközvetítői szerepének méltatására. Mindezekelőtt a viszonylag széles körben olvasott német nyelvű újságokra érvényes a megállapítás, miszerint azok kettős feladatot vállaltak:

1. A világeseményekről szóló és az állam egészét érintő hírek mellett a hazai élet és kultúra jellegzetességeit dokumentálták, közvetítették a németül olvasó nyilvánosságnak.

2. Minthogy a cseh-, horvát-, magyarországi stb. német nyelvű lapok kölcsönösen és bőségesen vettek át egymástól anyagot (társasági híreket, magyarból, csehből, horvátból stb. készült fordításokat, tudósításokat a tudományos irodalmi, művészeti életből), a följebb említett nemzetkép-formálódás ezen az úton is történt, sztereotípiák éppen úgy rögződtek, mint ahogy mód nyílt valósabb ismeretek szerzésére is.

A Monarchia német nyelvű lapjai Prágában, Pest-Budán, Zágrábban vagy éppen Lembergben kulturális téren nem a hivatalos felfogást képviselték, hanem kulturális rova-taikkal a hazai szellemi mozgalmakról festettek képet. Természetesen sok anyagot vettek át németországi és ausztriai lapokból is, ám figyelemre méltó, hogy válogatásukban a helyi közönség érdeklődését tartották szem előtt; valójában nem a németországi vagy ausztriai, hanem az olykor provinciális hazai nézőpontot érvényesítették. Mindazonáltal elsőrendű céljuk annak a városnak a németnyelvű kulturális reprezentációja maradt, amely olvasóközönségének ízlését kifejezték és formálták. A prágai vagy zágrábi újságok Pest-

Buda kávéházaiban is hozzáférhetőek voltak, miképpen fordítva is: a pest-budai vagy pozsonyi német nyelvű sajtó a Monarchia más országának polgáraihoz is eljutott. Ebből a szempontból rendkívül tanulságos az újságok hirdetéseinek, kereskedelmi híreinek tanulmányozása. Jóllehet a városi német nyelvű sajtó tartalmának számottevő része a szűkebb környezet világról, világának szolt, a hirdetések és hírek által képet kaphatunk arról, hogy a nagyobb városi vásárok alkalmából kilépnek a polgárok a kisvárosi lét keretei közül, üzletkötéseik, szállításaik segítségével kapcsolatot létesítenek az országhatárokon túl élő kereskedőtársaikkal. A kulturális csere mellett a kereskedelem is eszköz a többnyire azonos nyelvet (a németet) beszélő polgárok személyes vagy levélbeli érintkezéseire. Ugyancsak fel kell figyelnünk arra, hogy a német nyelvű lapokban gyakori a magyar könyvek magyar nyelvű hirdetése. Ez a tény talán arra enged következtetni, hogy nem kizárólag német nyelvű polgárok, arisztokraták a lap olvasói, ritkábban találkozunk különféle szláv (cseh vagy szerb) hirdetésekkel, viszont cseh vagy szerb szerzők munkáinak német nyelvű hirdetése megszokottnak mondható a pest-budai vagy pozsonyi német (nyelvű) sajtóban.

Elfogadható, hogy a mondottak ellenére a 19. század első felében a nemzeti mozgalmak kulturális fázisa mindinkább átadja a helyét a nyelvi nacionalizmus ideológiai törekvéseinek. Ez a nacionalizmus (mint a nacionalizmusok általában) kizárólagosságra tört az adott területen, a szomszédos nemzetről vagy népről korábban kialakult képet megegyszer ellenségképpé festette át. A kulturális érintkezések gyakori formája lett a vita, a (nemzeti jellegű) presztízsszemponatok érvényesítése. Jó példa erre a nyelvészet fejlődése. Az igény a történeti nyelvészet nemzeti változatának megteremtésére éppen olyan erős, mint a jelenkor szókincsének szótárba foglalására. Ez utóbbiról ezúttal csak annyit, hogy nem annyira egynyelvű (etimológiai vagy értelmező) szótárakon fáradoznak, mint inkább két- vagy többnyelvű szótárak szerkesztése mutatkozik időszerűnek. Az anyanyelv szókincsének fölmérése egy másik nyelvvél történő szembesítés során történhet csak meg. Érdekes fejlemény a többnyelvű közmondásgyűjtemény, amely a nyelvi kapcsolatokon túl mentalitások egybevetésére is alkalmat nyújt. A nyelvrokonság megállapításán keresztül az ősi eredet igazolása a cél, illetőleg az etimológia valójában a jövevényszó-kutatás szolgálatában áll. Nem egy nyelv történeti rétegeire derül fény, hanem a szókincs egy más típusú rétegzettségére. A módszer többnyire nem, legföljebb a kinyilatkoztatott szándék történeti jellegű; a nyelvet nem változásaiban szemlélik: a jelenkori nyelvalakot általában kezdettől fogva változatlanok tételezik. Ott válik mindez kulturális kapcsolattá, hogy régiókban a szláv-magyar nyelvhasznítás kutatói magyarok és szlávok érintkezéseire, az átadás és a befogadás jellegére kérdeznak. S ha a történetiség nem is igen jellemzi a kutatásokat, a népek anyagi és szellemi kultúráját segít föltárni, és e kultúra lehetséges cseréjéhez fontos adalékokat szállít. S bár a történet- és a művelődéstörténet-írás fő iránya az 1800 és 1850 közötti időszakban az autochton népi-nemzeti fejlődés tézisének igazolása, éppen az erre a korra irányuló kutatás mutatott rá arra, hogy még a katexochén nemzeti ideológiákat is több anyanyelvi kultúrából merítve szerkesztették meg képviselői, azokra éppen nem az egyneműség, hanem a kulturális rétegzettség a jellemző.

Itt térhetünk rá arra, hogy Magyarország népei nemzeti ideológiáinak létrejöttét lényegesen segítette az a körülmény, hogy olyan kulturális központokban fogalmazódtak meg, amelyekben egyfelől a többnyelvűség, másfelől e kultúrák közvetlen találkozása színesítette az összképet, akár Pest-Buda vagy Bécs, akár Prága vagy Pozsony, sőt, Zágráb szerepét vizsgáljuk a jelzett időszakban, érvényesnek tudjuk annak a szlovák származású,

magyar nemességével büszkélkedő, Bécsben élő, szlovákul, németül, magyarul publikáló Csaplovics Jánosnak megállapítását, miszerint *Magyarország: Európa kicsinyben*. Csaplovics elsősorban etnográfusként-statisztikusként tevékenykedett, kapcsolatai révén szinte valamennyi Magyarországon élő nép anyagi és szellemi kultúrájáról hírt adott, rámutatva táji jellegzetességekre, de az együttélés eredményezte kölcsönhatásokra is. Még inkább érdemes belelapoznunk a Pest-Budát ismertető útikönyvekbe, amelyek kivétel nélkül a város sokszínűségét, etnikai tarkaságát emelik ki. A már említett tényeken kívül lehet hangsúlyoznunk, hogy az Egyetemi Nyomda megkapta a cirill betűs könyvek nyomtatásának privilégiumát, és vállalkozásai miatt szerb, román, horvát, szlovák korrektorokat is alkalmazott. Közöttük olyan tudóst, mint Petru Maior, aki munkája révén a magyar történész Virág Benedekkel és az esztétika professzorával, Schedius Lajossal működött együtt. Pest-Budán létesült és állt fenn 1864-es Újvidékre átköltözéséig a *Matica srpska*, a pesti szerb kereskedők által szervezett tudós és lapkiadó társaság, de itt jelentettek meg szerbek szépirodalmi és politikai lapokat. A szerkesztő, Teodor Pavlović ügyvédi gyakorlatát annál a Vitkovics Mihálnál végezte, akinek vendégszeretetét a szerb és a magyar írók egyaránt élvezhették. Vitkovics a pesti szerb és magyar irodalmi életnek egyként résztvevője volt, a szerb és a magyar irodalom „találkozásai”-t átköltéseivel szervezte. A pesti szerb sajtó nem csak azért volt tele magyar vonatkozású tudósításokkal, részben fordításokkal, mert Pest-Budán volt a szerkesztőségük, hanem azért is, mivel a magyar törekvések sok tekintetben a szerb mozgalmak példájául szolgáltak. Pest-Budán a szerb és a szlovák mozgalom mellett említésre méltó a nem túlságosan nagyszámú, de tevékeny kulturális életet élő görög diaszpóra, amelynek olvasmányanyagát részben biztosította az újjörög kiadványokat is megjelentető Egyetemi Nyomda. A románok szintén föllelhetők e városban, miként a kereskedelmi életben munkálkodó arumének és örmények is.

Pest-Buda sokszínűségéhez lényegesen hozzájárult az egyházak nemzeti mozgalmakban szerepet vállaló néhány képviselője. Kiváltképpen a szerbek görögkeleti egyháza igyekezett élni a még I. Lipót császártól kapott privilégiumokkal, és a szerbség kulturális-szellemi központjaként irányítani a fennhatósága alá tartozókat, akik közül a kereskedők számottevő vagyona tettek szert. A szerbek vagyoni helyzetéről árulkodott a pesti és a budai szerb templom gazdag kiképzésű belső tere és becses ikonosztáza. Az evangélikus egyház II. József türelmi rendelete után kezdhette meg híveit hatásosabban irányító munkáját. Hamar fény derült arra, hogy a szlovákok és a német ajkúak érdekei ellentétesek. 1819-ben Ján Kollár lépett a pesti evangélikus egyház szolgálatába, s ő egyházi munkája elé helyezte a szlovákok érdekvédelmét. Ez súrlódásokhoz vezetett, majd a szlovák egyházköztség kivált, önállóvá lett, templomot épített, amelyben kizárólag szlovákul (illetőleg cseh bibliai nyelven) hangzott föl az igehirdetés. S bár az egyház krónikásai inkább belső harcokról tudósítanak, a szlovák–magyar–német lelkészek nem egyszer viharos konfliktusaik ellenére is az 1840-es évekig közösen, egymást kiegészítve látták el lelkészi kötelességeiket. Az 1842-ben indított *Protestáns Egyházi és Iskolai Lap* szlovák és magyar lelkészek írásait egyaránt közölte, a szlovák nemzeti mozgalom olyan jeles képviselői publikáltak itt magyar nyelven, mint Ján Kollár vagy Karol Kuzmány. A pesti egyház lelkészlakában kapott otthont Ján Kollár és a magyar lelkész, Székács József, akinek 1836-os kötete, a *Szerb népdalok és hősrégék* (amelyekben Ján Kollár népköltési gyűjtéséről elismerőleg nyilatkozik) széles körben igen pozitív visszhangot váltott ki. Az evangélikus egyház értekezletei, de hétköznapijai módot adtak a különféle nyelvű lelkészek személyes találkozásaira.

Pest-Budához hasonlóan más magyarországi városokra is a multikulturalitás a jellemző. Pozsonyba, Sopronba, az észak-magyarországi városokba szívesen küldték gyermekeiket tanulni a szerbek, az evangélikus líceumokban ugyanis nem kellett tartani a katolikusok térítő, uniós munkájától. Emellett az evangélikus líceumokban Németországban (Göttingában, Jénában) végző, például Schiller világtörténelmi előadásait hallgató tanárok oktattak, az európai műveltség alapjaihoz itt jutottak a diákok. A 19. században önképzőkörök alakultak, magyar, német, szlovák nyelven adhattak elő verseket, novellákat, és a tagok nem feltétlenül az anyanyelvükön működő önképzőkörbe irakoztak. Az 1840-es évekre kiéleződött ugyan a nemzetiségi ellentét, de a század végéig, olykor még a 20. században is megmaradt a „cseregyerek” intézményének szép szokása. A „cseregyerek” nemcsak nyelvet tanult, hanem más mentalitással, más kulturális légkörrel is találkozott; ismeretsége egy nem anyanyelvű irodalommal nem az iskolai „kötelező” olvasmányok révén mélyült el, lett esetleg életre szóló élménnyé, hanem diáktársai körében. Egy-egy szlovák vagy német ajkú fiatal Debrecen vagy Sárospatak református kollégiumában kapott nagyhatású leckét a magyar nyelvből és irodalomból. Magyarország népeinek kulturális kapcsolataiban az iskolák nem elhanyagolható szerepet játszottak. S bár (nemcsak a katolikus iskolák) őrizték a latin nyelvűség preferáltságát, a 19. század nemzeti mozgalmait itt is, az önképzőkörök révén pedig elsősorban itt váltak érezhetővé, s a latinitás előbb-utóbb átadta a helyét az anyanyelvi kultúrának. Az oktatásnak valaha egységes latin nyelve és egyházi szellemisége azonban korántsem volt „anacionális”-nak mondható: A 18. század magyarországi latin nyelvű lírája és epikája megteremtette azt a frazeológiát, amely majd a nemzeti mozgalmak ideológiájául szolgáló irodalmi (és részben tudományos) művekben jelszavakká, jellegzetesen nemzeti szókészletté vált. Ilyen módon a sokat idézett Horatius (vagy Livius, esetleg Tacitus) erkölcsi vagy történelmi jellegű szentenciái részben a 18. századi latin nyelvű (magyarországi) irodalmon és történetíráson keresztül jutottak el a 19. században kifejlődő nemzeti romantikáig. Mint ahogy az angol és a francia morálfilozófia, illetőleg a német felvilágosodás a kelet-közép-európai gondolkodásban a nemzeti mozgalmak, illetőleg a nemzetivé színezett liberalizmus érvkésztetést segítő közérthető és hatásos formába szerveződnie. A magyar liberálisok illúziója szerint az egyéni jogok biztosítása arra készteti majd a más nyelvű nemzeti mozgalmak (esetleg szintén liberális beállítottságú) vezetőit, hogy lemondjanak népük kollektív jogairól; az ún. nemzetiségi mozgalmak liberálisainak illúziója pedig az volt, hogy a liberális magyarokkal szemben a megértőbbnek látszó konzervatív magyarokkal és Béccsel (valamint Oroszországgal), a Szent Szövetség legfőbb támaszaival szövetkezve céljaik elérhetőek. Mindennek ellenére jó hasznát vehetjük a nyelvészetből kölcsönzött „kontrasztív” módszernek, egyben az összehasonlításnak is, hiszen az illúziók összetevőinek átvilágítása számos különbséget és számos hasonlóságot tár föl; az érintkezés gyakori módja a polémia, amely viszont feltételezi, hogy figyelték, kommentálták egymás tevékenységét. Andrej Sládkovič az 1848-as pesti forradalmat jellemző című versben köszönti: *Dalt zengek a szabad hazáról*. Ebből két fontos tény tetszhet ki: 1. A szlovák költő Magyarországot hazájának vallja; 2. Üdvözlöli a forradalmat. A vers további részében azonban artikulálódik a forradalmat igénylő szlovák költő dilemmája: Az ember – szabad, a szlovák – rab; rámutat az egyéni és a kollektív jogok elismerése között tátongó szakadéokra. Nem a liberális gondolkodás bukott meg, hanem az az illúzió, amely az egyéni szabadságjogok törvénybe iktatásának varázshatalmat tulajdonított, hogy ti. azok kedvéért a kollektív jogukért küzdő népek szembefordul-

nak saját nemzeti ideológiájukkal, amely nélkül viszont nép- és nemzetegyeniségük nem látszott biztosíthatónak.

1800 és 1850 között Magyarországon igen rétegzett, sokszínű, több nyelvű *kulturális szöveg* jött létre. Kulturális szövegnek nevezem azt a lényegében plurális jellegű művelődést, amelynek az interetnicitás, az interlingualitás, valamint az irodalomköziség a megkülönböztető jellemzője. Úgy is értelmezhetjük a nyelvi, irodalmi, tudományos intézményszervezési mozgalmakat, mint amelyek csupán egymásra vonatkoztatva, egymással konfrontálva minősíthetők és értékelhetők. Nem pusztán a kölcsönös hivatkozások, a polémiák, egyszóval a genetikus érintkezések feltárása visz közelebb a pontosabb jellemzéshez, hanem egyfelől a nyelvi-művészeti fejlődés interferenciáinak elemzése (azaz a nemzeti mozgalmak aritmiáinak bemutatása), másfelől a mozgalmak hasonló típusba sorolhatósága körüli vizsgálódás is. A nyelvészetből kölcsönvett kifejezéssel beszélhetünk *Sprachbund*ról, amely Magyarországon, illetőleg a Dunatájon, más szóval: Kelet-Közép-Európában létrehozta azt a kulturális szöveget, amelyet oly sokszor, nemegyszer nosztalgikusan idéztek meg és föl a 20. században, nem egy ízben napjainkban is. Nem csupán művészi alkotások, a városrendezés vagy a színházi kultúra (például a nemzeti színházi mozgalom) emlékeztetnek erre a kulturális szövegre, hanem a hétköznapi élet nem egy mozzanata is: ide utal vissza a mentalitástörténet számos tanulsága. Ha a feldolgozott szakirodalom minősítésén gondolkodunk, szintén jó hasznát vesszük a nyelvészet segítségének, hiszen a konfrontatív, a komparatív, az integratív és a kontrasztív módszer egyként számottevő segítséget jelenthet aszerint, hogy az egyezéseket, a hasonlóságokat, a különbözőségeket, a tipológiai problémákat kívánjuk-e demonstrálni, vagy pedig tudatosítani akarjuk, hogy mi az egyetemes érvényű, modellszerű, amely a jelzett időszak Magyarországnak kutatásában feladatként áll előttünk.

Ez az áttekintés nyilván csak a kutatás fő tendenciáit és tárgyköreit érzékeltethette, azokat is jelzésszerűen, de utalt azokra a lehetőségekre is, amelyek mind a kétoldalú, mind a szélesebb értelemben vett regionális elemzések eredményeképpen megvalósulhatnak. Az összegző művek után a kutatás egyes részletkérdések intenzívebb tárgyalására is sort keríthet, és így a korszak uralkodó áramlatai mellett a kultúrának azokkal a hétköznapijaival is alaposabban megismertethet, amelyek hatásaikban, kisugárzásaikban egészen napjainkig elérik.

A számi irodalom története rénszarvasnyomokban

Domokos Johanna

*Bures boahitin!*¹

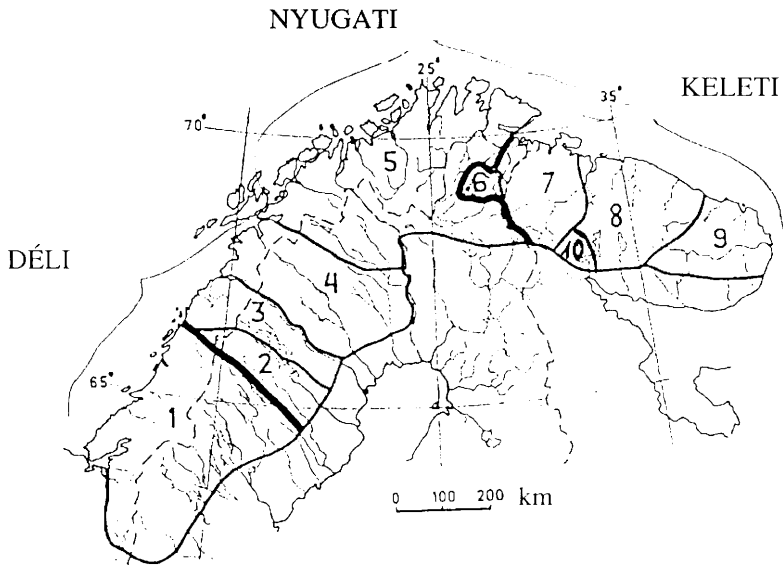
Az alábbi tanulmány dióhéjban akarja bemutatni a számi irodalom történetét, de mivel Számiföldön nem terem dió, a nyelvi kép kedvéért valami megfelelőt kellett keresni. Ez a különbség csupán esetleges példa arra, hogy egy távoli, számunkra ismeretlen kultúrát nem lehet csupán a saját szemüvegünkön keresztül nézni, hanem át kell helyezkedni a másik világba, vagy legalább megnyílni feléje. E tanulmány pedig az előtte levő, látható rénszarvasnyomokra figyel – picit előre, picit hátra –, melyek itt maradtak egy nagy számi vándorlásból. E számi kultúra oly erővel bír – amint egyik képviselőjük nyilatkozta –, hogy ha nyelvileg sikerülne is a lappokat beolvasztani, még sokáig tovább élne. Habár identitástudatuk lényeges eleme a számi nyelv, mégis a más nyelvet beszélők számisége továbbra is szembetűnő és egyértelmű. Általában ugyanolyan könnyedséggel társalognak számiul, norvégul, svédül vagy finnül, oroszul, hisz körükben két-három nyelv használata természetes dolog. Rokonok itt is, ott is élnek, vagy épp a nagyszülő, szülő a határmódosítások következtében hol itt lakott, hol meg a másik oldalon. Fennmaradásuk érdekében viszont célszerű volt többé-kevésbé érteni a hivatalnokok nyelvét. Ha pedig valaki megkérdené a norvég, orosz, finn, vagy svéd állampolgárságú számít, hogy minek vallja magát otthon, és minek külföldön, bizonyára a válasz ugyanaz lenne: száminak, természetesen.

Ezt a különleges világot irodalmán keresztül megközelíteni izgalmas kísérlet. Jelenleg elsősorban irodalmuk kialakulását, ennek a népköltészethez, a művészethez, a kultúrához való viszonyát figyeljük meg.

A számikról általában

A számik Oroszország, Finnország, Norvégia és Svédország északi területein, peremvidékeink élnek mint őshonos, de gyarmatosított nép. A népességen belüli nyelvjárási, bizonyos nézetek szerint nyelvi, kulturális különbségek tíz kisebb vagy három nagyobb részre osztják őket. Jelenleg az utóbbi felosztást vesszük figyelembe, azaz keleti, nyugati és déli számira fogunk hivatkozni. Ez a felosztás azonban nem esik egybe az oroszországi, a norvég és finnországi, valamint a svédországi lappok felosztásával, mint ahogy a mel lékelt térkép is mutatja.

¹ A megérkezőt köszöntik ezzel a formulával, azaz Jó, hogy megjött(él)!



Déli lapp = 1. déli lapp, 2. umei lapp, 3. pitei lapp, 4. lulei lapp,
 Nyugati lapp = 5. norvég lapp,
 Keleti lapp = 6. inari lapp, 7. kolta lapp, 8. kildini lapp, 9. turjai lapp, 10. akkalai lapp.

A fentebb említett tízes felosztás² különösen egy nyelvi, nyelvjárási vizsgálat esetén szükséges, a domborzat szerinti felosztás – mint erdei, mezei és partvidéki számik – történeti-szociológiai szempontból hasznos.

A történelem során a számik az elnyomás germán, szláv, sőt finn változataiban „bővelkedtek”, melyeknek komoly kihatásai vannak napjainkra is.³ Van olyan 18. századi adatunk, mely szerint a kautakeinoi számik nemcsak a Dán-norvég és a Svéd-finn Királyságoknak voltak kötelesek adót fizetni, hanem az orosz cár adószedőinek is. Jelenlegi lélekszámuk 70–100 000 között van. E szám azért is hozzávetőleges, mert a különböző országokban másként határozzák meg a számiság kritériumát. Finnországban lélekszámuk 5–6000 között van, Oroszországban 2000 körül, Norvégiában 50–60 000, Svédországban 15–20 000 körül. Néhányan kivándoroltak Amerikába, jelentősebb aktív csoportjuk él Kanadában. Legkorábbi történeti forrásokban *skrithiphinnoi* (Procopius művében, 550 körül), *finni* (Saxo Grammaticus művében, 1200 körül) néven említik őket, a 13–14. századtól pedig *lapp*, *lop*, *lopar* néven (pl. Olaus Magnus). Önelnevezésük azonban *számi* (*sápmi*, *sápmelaš* saját nyelvükön), a *lapp* külső elnevezésnek a számik számára negatív

² Lásd térképpel együtt Korhonen, M.: *Johdatus lapin kielen historiaan*. SKS toimituksia 370. Helsinki, 1980.

³ A világháborúk alatti áttelepítésekről I. Veli-Pekka Lehtola (sz. 1957) monográfiáját, mely finnül jelent meg 1994-ben *Saamelainen evakko, rauhan kansa sodan jaloissa* (*Számi kitelepítések, a béke népe a háború lábai alatt*) címmel Vaasában.

felhangja van. E tanulmányban a számi elnevezés mellett a lappot is használom, hisz a magyar nyelvben a lapp megjelölés minden negatív jelentésárnyalat nélkül honosodott meg.

A számi területi autonómiával még nem rendelkeznek, bár történetileg és jogilag is őket illeti meg az általuk lakott terület.⁴ Helyzetük így az arktikus, tágabb összefüggésben a természeti népekéhez hasonló: ezek mind kisebbségként élnek gyarmatosított területeiken, többnyire a nyelvi, kulturális kihalás veszélyétől fenyegetve.

A számi nyelv az uráli nyelvcsaládba tartozik, ahová a magyar nyelven kívül a finn, észti, mordvin, cseremiszi, votják, komi, vogul, osztják, szamojéd stb. nyelveket soroljuk, de olyan nyelvi környezetben használják, melyben a politikailag elfogadott hivatalos nyelvektől nagyon eltér. Kivétel természetesen a finn, mely genetikailag a legközelebb áll a lapp nyelvhez.⁵ Nyelvüket pár éve ismerte el hivatalosnak a finn és a norvég hatóság, a svéd és az orosz még nem. Kulturális autonómiát csak a Norvégiában élő számi élveznek. Norvégia az egyetlen skandináv állam, mely elismerte a természeti népeket érintő 169-es ILO⁶ törvénytervezetet. Az 1993-as évet az ENSZ a természeti népek évének nyilvánította, 1995-ben újabb kiadványt bocsátott közre a természeti népek jogaira vonatkozóan.⁷ A négy országban élő számi érdekeit képviselő, 1956-ban alapított *Sámiráddi* (Számi Tanács)⁸ NGO⁹ minőséggel rendelkezik az ENSZ-ben, és tagja az 1975-ben megalakult Természeti Népek Világtanácsának,¹⁰ valamint az 1982 óta működő *Human Rights Centre* természeti népek csoportjának. Ezen, elsősorban politikai téren tevékeny szervezetek mellett 1932-től működik a Helsinkiben alapított *Sámi Čuvgehussearvi* (Számi Művelődési Társaság), 1973-tól a kautakeinoi *Sámi Instituhtta* (Számi Intézet), majd az 1980-as évektől a *Sámi Geillaráddi* (Számi Nyelvi Tanács), a *Sámi Oahpahusráddi* (Számi Oktatási Tanács), melyek tankönyvek kiadásában, nyelvújítási és oktatásszervezési kérdésekben a legkompetensebb fórumok. 1988-ban Kautakeino adott otthont a számi főiskolának, ahol tanítói és tanári képzés folyik a rénszarvastenyésztés és a hagyományos számi kézművesség oktatásával együtt.¹¹

A számi kultúráról és művészetről

A számi esetében az orális kultúrának az íróttal szembeni egyértelmű dominanciájáról beszélhetünk egészen a 20. század első évtizedéig. Ennek egyik fő oka a számi irodalom viszonylag kései, azaz e századi indulása, mely kapcsolatban áll az írás-olvasás ké-

⁴ Lásd Korpijaakko, Kaisa: *Saamelaisten oikeusasemasta Ruotsi-Suomessa*. Lakiesliiton Kustannus, Helsinki, 1989.

⁵ A számi nyelv(járások) grammatikájával foglalkozik Lakó Gy.: *Chrestomathia Lapponica*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1988. – Eredményesen használható nyelvkönyv a norvég, finn és svéd magyarázó nyelveken megjelent, hangkasszettal ellátott Davvin I–IV. – Magyarországon a JATE Finnugor Tanszékén folyik rendszeres lapp oktatás.

⁶ International Labour Organization

⁷ Draft International Declaration of the Rights of the Indigenous Peoples, UNO

⁸ Az oroszországi lappok 1992-ben csatlakozhattak e szervezethez.

⁹ Non-gouvernemental Organization

¹⁰ World Council of Indigenous Peoples

¹¹ Rénszarvastenyésztés és a számi kézművesség jogainak fenntartása végett alakult 1948-ban Norvégiában a Norgga Boazodoallošápmelaccaid Riikkasearvi (Norvég Rénszarvastenyésztők Szervezete) és 1975-ben Finnországban a Sápmelas Duodjárát r. y. (Számi Kézművesek Csoportja). – E témáról általában lásd Haetta, Odd Mathis, *The Sami, Indigenous People of the Arctic*, ford. Gurholt, Ole Petter, Davvi Girji kiadó, 1992.

pességének a számik közötti elterjedésével, az anyanyelvű iskolák létrehozásával, nem utolsósorban kisebbségi helyzetükkel, nomád életmódjukkal, területi elhelyezkedésükhöz viszonyított alacsony lélekszámukkal. A számi kultúrának legalább négy összetevőjét kell megkülönböztetni: elsősorban és leghangsúlyosabban számiságát, nyelvi szempontból finnugorságát, areális szempontból skandinávságát, politikai szempontból természetiségét. Ugyanakkor a számi kultúra évszázadunk egyik legradikálisabban változó európai kultúrája, mely művelői öntudatossága miatt számos archaikus jellegzetességet őriz. Valószínű, hogy ezen összetettsége kelti fel a kutatók érdeklődését. Egy ironikus számi mondás szerint egy lapp család öt tagú: papa, mama, két gyerek és egy kutató.

Nils-Aslak Valkeapää egyik esszéjében így jellemzi a számi kultúra és művészet viszonyát: „A számi kultúrában soha nem volt *művészet*. És *művészek* sem. Csak az elmúlt években – a nyugati típusú kultúra behatolásával – a természettől való elidegenedés következtében jelent meg ez a megkülönböztetés. Alapjában a számiknak minden *élet* volt: az élet pedig része a természetnek. Az, ami a nyugati kultúrfilozófia szerint művészetnek minősül a számi kultúrából, a számik életfelfogásában másként értelmeződik.”¹² Intézményes keretek viszonylag későn jöttek létre. 1979-ben alakult meg a *Sámi Dáiddačehpiid Searvi* (Számi Képzőművészek Szövetsége), valamint a *Sámi Girjeálliid Searvi* (Számi Írószövetség), 1980-ban a *Sámi Teatherbargiid Searvi* (Számi Színészek Szövetsége), 1982-ben a *Sámi Musihkkariid Searvi* (Számi Zenészek Szövetsége). A színházi amatőr csoportok tevékenysége kedvezően befolyásolta a számi filmművészet megszületését. Hivatalos számi nemzeti színház Kautakeinóban működik *Beaivvaš Sámi Teahtter* (Nap Számi Színház) néven, amatőr csoportként Finnországban a *Rávgoš*, Svédországban a *Dálvádis*. Nils Gaup számi történeti filmje,¹³ valamint Paul-Anders Simma (sz. 1956) termékeny rendezői tevékenysége¹⁴ nemzetközi visszhangra talált. Számi rádiók naponta többféle számi nyelven sugároznak néhány órányi adást Karasjokiból, Kautakeinóból és Ivalóból. Az utóbbi években számi nyelvű tévéadásra is történt kísérlet, havi félórányi időtartammal.¹⁵

A számi irodalom létrejötte azon összetett folyamat része, mely a számi művészet kialakulását, a számi modern, ezen belül az írott kultúra megszületését eredményezte. E folyamatban a szóbeli kultúra segítő szerepet játszott. Egymáshoz való viszonyukat sajátosan meghatározza az, hogy az irodalom kialakulása a tradicionális nomád életmódjuk eltűnésének, gyökeres, de nem erőszakmentes átalakulásának időszakára esik (hittérítés, telepítések, a föld és a víz feletti rendelkezésük elvétele, anyanyelvi iskolák megszüntetése stb.). E tanulmány következő egységeiben a számi nyelvű folklór és irodalom egymáshoz való viszonyát elemzem, majd az irodalom önálló útjaira tér ki.¹⁶

¹² Lásd Valkeapää, N.-A.: *Saamelaištaiteesta*. SCS doaimmahusat, 1984, 44., 51–64. l.

¹³ *Ofelas (Útmutató)* című filmjét 1987-ben Oscar-díjra jelölték.

¹⁴ Simma számos dokumentumfilmet, rövidfilmet és művészfilmet készített a számi történelemről, melyekben a számi mitológia hangsúlyos szerepet kap, pl. 1991–1992: *Let's dance*, 1994: *Guovza* (rövidfilmek), 1993–1994: *Duoddara Testameantta* (dokumentumfilm), 1994–1996: *Sagojoga minister* (művészfilm).

¹⁵ A számi művészetekről lásd még: Lehtola, V. P.: *Saamelainen taide*. In *Marginaali, keskusta, kirjallisuus*. Ed. Savolainen, M. Helsinki, 1995. 36–74. l.

¹⁶ Lásd továbbá: Itkonen, T. I.: *Suomen lappalaiset vuoteen 1945*, I–II. Porvoo-Helsinki, 1948. – Nickul, K.: *Saamelaiset kansana ja kansalaisena*. Helsinki, 1970. – Jávorszky B.: *Észak-Európa kisebbségei*. Budapest, 1991. – Samuli Aikio, Ulla Aikio-Puoskari, Johannes Helander: *The Sami Culture in Finland*. Helsinki, 1994.

A számi népköltészet és irodalom viszonya

A számi népköltészetet vizsgálva feltűnő a lírai alkotások hangsúlyossága, az epikai és prózai műfajok másodlagossága. Valószínűleg nagy nehézségekbe ütközne az a poeta vagy folklórkutató, aki a számi eposzt szeretné rekonstruálni. Nem mintha erre a múlt század eposzkereső korszakában nem tettek volna kísérletet, de az töredékként maradt ránk Andreas Fjellner négy epikus költeményével. Történetileg a Kola-félszigeti lappok szóbeli hagyománya mutatja az epikus műfaj érettebb formáit, azonban az utóbbi évszázadban a hagyományozódásnak legerősebb akadályai itt voltak. Ma a mindössze kétezer lélekszámú, négy nyelvjárást beszélő közösség néhány százaléka használja a számi nyelvet.

Ha nem tudunk epikai vonalon eposzi nyomokra találni, a prózai alkotásokhoz fordulhatunk, melyek leginkább a nyugati lappok körében maradtak fenn. Kiváló költői vénát és fantáziát igényelne, ha ezen örökségből össze akarnánk állítani a számi eposzt. Bár ilyen alkotásról vagy készüléséről még nem tudunk, mégis létezik egy olyan költői mű, mely sajátos számi változatát mutatja e műfajnak. Nils-Aslak Valkeapää 1988-as kötetéről később is szó esik, most azért említjük itt meg, mivel olyan mű ez, mely egyéni és közösségi lírai és képi emlékezetből születik meg. Címe, *Beaivi, Áhcážan* (Nap, Édesapám), szintén utal Fjellner epikus költeményére, és az emlékezet homályából kiemelt mitikus teremtet, számi történelmi utat, a jelen ellentmondásait mutatja meg. Ezzel is magyarázható, hogy Juha Pentikäinen 1995-ös művében Valkeapää *mitografus* minőségében emeli ki.¹⁷

A számi szóbeli hagyomány lejegyzésében fontos mozzanat a 19. századtól meginduló gyűjtés, melyben különösen a svéd, norvég, finn és magyar etnográfusok, nyelvészek vettek részt tevékenyen. Etnográfusok, nyelvészek közül Rafael Karstein (1879–1956), Edgar Reuterskiöld (1872–1932), Otto Donner, Just K. Qvistad (1853–1937), Erkki Itkonen, Björn Collinder (1894–1983), Eliel Lagercrantz, Halász Ignác (1855–1901), Karl Bernhard Wiklund (1868–1934), Karl Nickul, Ernst Manker (1893–1872), Terho I. Itkonen (1891–1968), Bo Wickman tevékenysége emelhető ki. A számi orális kultúra iránti érdeklődés egyben hozzájárult a számi nemzeti öntudat erősítéséhez is. Manapság a népköltészet továbbélését az irodalmi művek is segítik. Például a számi prózai műalkotások nemcsak kedvelt, hanem leggyakoribb témája a számi mitológia és szokásvilág. Napjaink kutatói közül megemlíthetjük a következőket: Robert Paine, Ian Whitaker, Pekka Sammallahti, Pertti J. Pelto, Tuomas Magga, Ludvig Müller-Wille, Vuokko Hirvonen, Irja Seurajärvi-Kari, Raija Bartens, Hans Bartens, Harald Gaski, Pekka Aikio, Samuli Aikio, Matti Morottaja.

Érdemes azonban egy marginálisnak tűnő, mégsem elhanyagolható adatot megjegyezni. A számi népköltészet lejegyzésében nemcsak a gyűjtők, hanem a közlők több mint háromnegyede férfi. Ez a megoszlás nem annyira a számi társadalmat tükrözi, mint inkább a gyűjtők nézőpontját. Tény azonban, hogy a számi nők oktatására a számi közösség sem fordított figyelmet, míg a férfiakéra annál többet. A múlt század egyik legképzettebb számi papja, Lars Levi Lestadius (1800–1861) azon a véleményen volt, hogy a nők oktatása megrontaná a családok harmóniáját, elvenné a kedvüket a házi munkálatoktól. Annak, aki 1910-ben létrehozta az első számi női egyesületet, a *Brusskanken samiske kvinneforeninget*, és 1917-ben Trondheimban az első nagy számi gyűlést megszervezte, azaz még Elsa Laula

¹⁷ *Saamelaiset. Pohjoisen kansan mytologia*. SKS Toim. 596 Helsinki; németül *Die Mythologie der Saamen*, ford. Angela Bartens. Berlin, 1997.

Renbergnek (1877–1931) sem sikerült nagyobb hatást elérni a nők oktatása terén.¹⁸ Így a női írók, költők is később jelentkeztek a számi irodalomban.

Mielőtt a számi irodalom első korszakára figyelnénk, a számi népköltészet legsajátosabb műfajára, a jorkára térünk ki. Szemben a szóbeli hagyomány egyéb formáival, a jorka nemcsak tematikailag, hanem formailag is jelentősen befolyásolta a számi irodalom alakulását. Mivel a legdominánsabb eleme a történeti és élő népköltészetnek, valamint lírai műfaj, meghatározta a számi költészet indulását, számos mai jellemvonását, sőt abban is szerepet játszott, hogy a számi költészet hamarabb bontogatta csíráit, mint a számi próza vagy dráma.

A jorka az európai népdalhagyomány legarchaikusabb rétegét alkotja. E rögtönzött műfajban eleveníti meg ma is a számi énekes érzelmeit, gondolatait, melynek tárgya lehet állat, növény, ember, különböző tárgyak, események. A jorkában a szöveg azonban kevésbé releváns. Az üzenet tartalmát, a kódot elsősorban a jorka kis hangközökre épült dallama és egy dalon belül is változékony ritmusváza hordozza, így a jorka kommunikációs funkciói innen közelíthetők meg. A verssel a jorkát a beszélt nyelvtől eltérő kommunikációs strukturáltsága, szubjektív jellege, kötetlen formája rokonítja, és ez teszi lehetővé, hogy sajátos előtörténetét képezze a számi műköltészetnek, sőt a számi szabad versnek is.¹⁹ A jorkálás hagyományozódásában különösen jelentős Jacob Fellman (1795–1875) tevékenysége, aki pap létére nem üldözte és tiltotta a jorkálást. A 19. század közepén gyűjtött jorkáit először fia adta ki 1906-ban.²⁰

A jorka írott formában való lejegyzése, melyet először a jorkagyűjtők végeztek, érdekes kihatással volt a jorka műfaj történeti alakulására. A számi hagyományos nomadizáló életmódjának megszűnésével, azaz a 19–20. század fordulóján, a jorka társadalmi kontextusa is megváltozott. Ennek egyik következményeként a jorkálás mint *mesterség*, a jorka mint művészeti műfaj tűnik majd fel századunk második felében. A jorkálók tudatosan viszik tovább a jorkálás hagyományait. A *versjorka* műfaji elnevezést nem a jorkagyűjtők lejegyzéseiből vonatkoztatom el, hanem a jorkának a szerző általi lejegyzéséből. A szerző dalának textuális részét gyakran írásban rögzíti pl. Nils-Aslak Valkeapää, Mari Boine Persen jorkalemezei és kazettái szövegbetéttel jelennek meg. Eme jelenségért látom szükségesnek a *versjorka* megjelölés bevezetését, mely az újonnan született, lejegyzett jorkákat jelöli. Ez már átmeneti műfajnak minősíthető a népköltészet és a műköltészet között, a nézőpont és az ábrázolt téma szerint azonban közelebb áll a népköltészethez. A tulajdonképpeni jorkától viszont elkülöníti lejegyzett textuális formája, szakaszokra való tagolása, korlátolt improvizatív jellege. Viszont még mindig nem tekinthető versnek, mivel ezek közül sok darab nagyfokú elterjedtségre tett szert a nép körében, ahol szabadon változtatnak rajta, és hallás útján továbbterjed. Ilyen nagyfokú érintkezést, melyet a jorka és a költészet között többszintűen ki tudunk mutatni, a népköltészet és az irodalom egyéb műfajai között nem találunk.²¹ Tulajdonítható ez annak is, hogy a jorka csupán mélyszerkezetileg kollektív műfaj, megnyilvánulásakor az anonimitás nem kap szerepet, az elterjedt jorkák szerzőit általá-

¹⁸ Lásd Hirvonen, V.: *The Sami Woman. What She Writes And What Is Written About Her*. In *Femina Borealis*. Helsinki, 1996. 143–149. l.

¹⁹ Domokos J.: *A számi költészet története dióhéjban*. Nyírk. XXXIX./2, 171–179. l.

²⁰ *Anteckningar under min vistelse i Lappmarken I–IV*. Helsingfors. (svédül), majd 1961-ben finnül *Poimintoja muistiinpanoista Lapissa*. Porvoo.

²¹ Lásd Hirvonen, V.: *Morsianjojusta nykyriikkaan*. In *Johdatus Saamentutkimukseen*. Ed. Kulonen, U. M., Pentikäinen, J., Seurajärvi-Kari, I., Tietolipas, 1994. 131. l.

ban megőrzi a szó hagyomány, amúgy pedig mindenkinek megvan a magaalkotta jojkakészlete. Híres jojkálóként tartották számon Mattias Andersson (1882–?), vagy a verseket is író Ivar Anders Guttormot (1914–1977), napjainkban Andé Mihkalt (sz. 1945), Ándde Áilu Gaupot, Jaakko Gaurioffot (sz. 1939), Mari Boine Persent (sz. 1956), a költő, író, politikus Nils-Aslak Valkeapää (sz. 1943), az Anggel nieiddat együttest.²²

A számi népköltészet korszakai és az írásbeliség kezdetei

A jojka társadalmi funkciójának vizsgálatakor történetileg négy főbb korszak különíthető el. Emezek a számi orális kultúra különböző korszakaival egybeesnek:

1. a kereszténység számiknál való terjesztése előtti időszak, azaz a 15. századig,
2. a kereszténység terjesztésének első, viszonylag eredménytelen korszaka, egyben a számi hitvilág megbomlása, azaz 15–17. századok,
3. a számik megkeresztelése, a lesztadionizmus térhódítása a 19. században, valamint a 20. század első felében,
4. a protestáns vallás társadalmi relevanciájának viszonylagos visszaesése, azaz a 20. század második fele.

Ezen korszakok alatt a jojka a zavartalan, természetes megnyilvánulástól (pl. mágius énekként samanisztikus szertartások alatt), a külső, vallási hatalom általi (az ördög szavának bélyegezve, halálos büntetéssel), majd a lesztadionus számik általi tiltásán át a szabad használat felé tart. Funkcióját tekintve lényeges változás abban vehető észre, hogy a kereszténység előtti számi hitvilágban betöltött rituális szerepe teljesen eltűnik, megmarad azonban az érzelmek, gondolatok egyik megnyilvánulási formájaként. Napjainkban a számi kultúra fontos jelképének tekintik maguk a számik is.

A második korszakban a lappokról szóló feljegyzések mellett népköltési alkotásaik is kezdtek megjelenni. Az idegen tudósító általában saját anyanyelvének helyesírását alkalmazta a lapp nevek, szövegek lejegyzésére. A harmadik korszakban egyéni törekvéseket találunk, a negyedik korszakban pedig kollektív igényű helyesírási rendszerek jelennek meg. A legerősebb igényt a norvég lapp nyelv mutatta, ez volt a legnagyobb lélekszámú közösség, a legkorábbi és legtöbb irodalmi alkotás felmutatója. Jens Andreas Friis (1821–1896) 1887-es nyelvtanában és szótárában olyan rendszert használt, mely az addigi két évszázados törekvéseket is figyelembe vette. Az 1895-ös norvég lapp bibliafordítás ezt használta helyesírási rendszereként. Konrad Nielsen (1875–1953) e század húszas éveiben kialakította írásrendszere még mindig túl bonyolult volt szélesebb körben való meghonosításhoz. Ráadásul az asszimilációs folyamatok egyre leplezetlenebbül szüntettek meg minden olyan lehetőséget, mely az anyanyelvápolással, a pozitív számi identitástudattal kapcsolatos volt. Az államhatárok egyre áthághatatlanabbak lettek, például Norvégiában és Finnországban egyazon lapp nyelvet beszélők számára más-más helyesírási rendszert alakítottak ki a második világháború utáni években. Norvégiában és Svédországban Knut Bergsland (sz. 1914) és Israel Ruong (sz. 1903) közös rendszere lépett érvénybe 1948-tól, Finnországban Paavo Rivila (1902–1974) és Erkki Itonen (sz. 1913) rendszere 1950-től. Az 1978-as arjeplogi nyelvi konferencián elfogadott ortográfia a korábbiakhoz viszonyítva egyszerűbbnek és praktikusabbnak bizonyult. Jelenleg ezt használják a nyugati, azaz norvég lapp nyelvű oktatási intézményekben, valamint kiadványokban.

²² Az együttes tagjai: Ulla Pirttijärvi (sz. 1971), Ursula Länsman (sz. 1971), Tuuni Länsman (sz. 1975).

Az első déli lapp helyesírási rendszer Lars Levi Laestadius hittérítő nevéhez kapcsolódik, aki 1839-től 1861-ig számos füzetet jelentetett meg e nyelven. Ezen füzetek vallásos szövegek fordításait és saját elmélkedéseit tartalmazták. Az 1903-ban megjelent *Új Testamentumban* K. B. Wiklund (1868–1935) a lulei lapp nyelvjárásra épülő rendszert alakított ki, melyet az 1902–1912 között működő időszakos kiadványban, a *Lakkamus Samitában* (Olvasmányok számiknak) is használták. A következő évtizedekben az e nyelvet beszélők lélekszáma nagyon visszaesett.

A keleti lappok helyzete szintén nem volt kedvezőbb. Az 1906-ban Lauri Arvid Itkonen (1865–1963) bibliatörténetében használt helyesírási rendszerét fia, Erkki Itkonen (sz. 1913), alakította át, és ez válik a *Sápmelaš* (Számi) inari lapp nyelven megjelenő folyóirat rendszerévé is. Kildini lapp nyelven 1878-ban jelent meg Máté evangéliuma Arvid Genetz (1848–1915) fordításában, kolta lappul pedig 1884-ben K. P. Stsekold fordításában. E cirill betűs helyesírási rendszereket a harmincas években rövid ideig felváltja A. Endjukovszki és S. J. Tsemjakov latin betűs ortográfiája. Szélesebb tömegekhez ez sem jutott el, mert nemsokára megszüntették a lapp nyelvű oktatást, és az asszimilációs politika drasztikus módszerekkel buzgólkodott a lappok oroszosításán. Az 1970-es évek elején Pekka Sammallahti (sz. 1945) készített el egy kolta lapp ortográfiát, melynek alapján iskolai tankönyvek készültek.

A számi irodalom indulása (első korszak)

A számi költészet legkorábbi lejegyzése Olaus Matheus Sirma (?–1719) két jojkaverse: a *Kulnašatz nirasam* (Kulnasatz rénünöm) és a *Pastos päivä* (Süssél nap) kezdetűek, melyeket Johannes Schefferus 1673-ban Frankfurtban tett közzé *Lapponia...*²³ című könyvében. Jojkák ezek a közlések, ha azt vesszük elsődleges kritériumnak, hogy Schefferus gyűjtötte, de versjojkáik is Sirma által lejegyzett formájuk, stilizált mivoltuk miatt. Az akkori európai literátusi közönség nagy meglepetéssel és csodálattal fogadta, hisz akik addig tudósítottak a számikról, általában elmarasztaló és lekicsinylő véleménnyel voltak róluk. A következő években számos hírneves költő ültette át saját nyelvére, például Goethe, Herder, Rowe, Franzén, Longfellow, Runeberg, Lönnrot.²⁴

A nomád életmód, az erős nyelvjárási tagoltság, az írástudatlanság, a hátrányos társadalmi-politikai helyzet sokáig nem kedvezett a számi irodalom, költészet kibontakozásának. Az induló évszázadokat (17–18.) helyesen illeti E. Lehtola a *papin vuosisadat* (papok évszázadai) címkével. A nemzeti romantika éveiben Anders Fjellner (1795–1876) a *Kalevala* hatására elkezdte összeállítani a *Peäivvi pardni* (A nap fiai) című számi nemzeti eposzt, a svéd-lapp nyelvjárásokat alapul véve. A *Kalevala* nemcsak ideológiai, hanem verselési mintaként is ösztönözte Fjellner művét, például hangsúlyos verselés kedvelésében, a sormetszésben, az alliteráció használatában. Sajnos csak néhány epikus költemény készült el a tervezett műből.²⁵ Ezeket Otto Donner 1876-ban megjelenő svédországi számi gyűjtésében tette közzé mint népi gyűjtést. Halász Ignác 1882-ben már tudósított Fjellner tevékenységéről, sőt első két költeményét le is fordította.²⁶ Fjellner hatása mai napig erőteljes. Az 1992-ben elfogadott számi nemzeti zászló Fjellner verseinek jelképiségére épül.

²³ *Lapponia id est, regionis Lapponum et gentis nova et verissima descriptio.*

²⁴ Lásd Átányi, I.: *Kahden vanhimman tunnetun lappalaisen runon vaikutus maailman kirjallisuuteen.* Virittäjä, 1941, 110–122. l. – Kelletat, A.: *Brautlied. Kulnašadz mein Ren.* Trajekt 1984/2.

²⁵ *Päiven Parnne* (A Nap Fia), *Piššan Paššan Pardne* (Pissan Passan Fia), *Päive Neita* (A Nap Leánya), *Kassa Muõdda.*

²⁶ Lásd *Nyelvtudományi Közlemények* XVI. 170–179. l.

Isak Saba (1875–1921) a 19–20. század fordulóján politikailag is tevékeny költő volt. Sabára szintén hatott Fjellner gondolatisága. Legjelentősebb alkotásában, mely a számi nemzeti himnusza, népét a nap fiának nevezi (*Sámi soga lávlla*, Számi nép éneke). A vers először a *Sagai Muitalægje* (Hírt hozó) újság 1906/17-es számában jelent meg azon norvégiai országgyűlési választások előtt, melyeken Saba sikeresen indult. E vers jól illeszkedik a kor hazafias verseinek kánonjába.

Az első számi regény 1912-ben jelent meg *Beaivi-álgu* (Hajnal) címmel. E regény szerzője, Anders Larsen (1870–1949), határozott állást foglal az akkori norvég asszimiláló politikával szemben. Larsennek a hivatalos szervek iránti reakciós nézetei miatt rövidesen el kellett hagynia szülőföldjét. Vele ellentétben Matti Aikio (1872–1929) támogatta a számi norvégosítási folyamatát. Ő úgy vélte, hogy ez a folyamat elkerülhetetlen. Műveit e szellemben norvégul írta és jelentette meg, például *Bygda pa elveneset* (A folyó elárasztotta falu, 1929). Az első regény megjelenését fél évszázaddal megelőzte ugyan Lars Heatta és Anders Bear *Muitalusat* (Elbeszélések) címet viselő műve, mely 1860-ban börtönfogságuk idején született, ez azonban csak 1956-ban látott napvilágot. Műfaját tekintve a naplóhoz áll közel.²⁷ Ennél eredményesebb volt Johan Turi (1854–1936) könyve, az 1910-ben norvég lappul és dánul megjelent *Muitalus sámüid birra* (Elbeszélés a számiról).²⁸ E számi szokásvilágot bemutató könyvet pár évtizeden belül több nyelvre is lefordították. Tematikája szerint Turi könyvével rokon Anta Pirak (1873–1951) 1937-ben megjelent déli lapp nyelven írt önéletrajza: *Jahte saame viessoom* (A pásztorkodó lappok élete), valamint Nils Nilsson Skum (1872–1951) 1938-ban norvég lapp írása, a *Same sita – Lappby* (Lapp falu).

Az első számi nyelvű verseskötet néhány novellával együtt Peder Jalvi (1888–1916) tollából jelent meg 1915-ben Jyväskyläben, *Muottačalmmit* (Hópelyhek) címmel. Jalvi, mint Fjellner és Saba, a népi hagyományok felé fordult, népköltési gyűjtéseket végzett, a számi nemzeti öntudatra való ébresztésében fontos szerepet vállalt. Nemzeti, irodalmi terveinek kiteljesítésében korai halála akadályozta meg.

E század első felében a költészeti és prózai alkotások szórványosak. A politikai elnyomás, a nehéz életkörülmények mellett az írástudatlanság, a bonyolult írásrendszerek kialakítása nehezítette meg a művek születését és fogadtatását. Hans Aslak Guttorm (1907–1992) remete író 1940-ben megjelenő *Koccam spalli* (Föltámadt szél) című, verset és rövidprózát tartalmazó kiskötetének gyakran idézett, a kor hangulatát jellemző verse az *Eädnigiella* (Anyanyelv).

Szép számi szó, színarany szó,
mért vagy aluvó, elhaló?
El ne halj, anyanyelvünk,
mert idegen nyelvek, elvek
már a sírod ássák,
s még ki sem virultál,
díszbe sem borultál.²⁹

²⁷ Szerk. Nesheim Asbjörn, finnül 1993-ban: *Usko ja elämä*. Vaasa.

²⁸ Magyarul lásd *A lappok élete* címmel, ford. Erdős I. Budapest, 1983.

²⁹ Bede Anna fordítása az *Aranylile mondja tavasszal* című számi antológiából, szerk. Keresztes László, Budapest, 1983.

A számi irodalom második korszaka, azaz az 1970–1980-as évek³⁰

Az 1970-es évekkel a számi irodalom fellendül, saját arculatát először mutatta meg. Számi írónak lenni nemcsak azért volt nehéz, mert a hatóságok támogatásban nem részesítették, hanem saját társadalmukon belül is ellentmondásosan viszonyultak hozzá. A belső konfliktushelyzetet az öntudatos és kiemelkedő írói munka hamarosan feloldotta, sokkal nehezebb volt az elkövetkező másfél évtizedben a hatóságokkal folytatott harc. A számi írónak nemcsak kulturális, hanem politikai szinten is meg kellett találnia helyét. Az írás elsősorban politikai tettek minősült. Ettől a kényszerűségtől még mindig nem mentes az irodalmuk.

Már e korszakában számi nyelven kívül a szerzők gyakran publikáltak az illető ország hivatalosan elismert nyelvén. Ennek egyfelől gazdasági okai voltak, másfelől pedig szélesebb tömegek számára így próbálták tudtul adni, hogy számi közösség, kultúra márpedig létezik. Paulus Utsi 1970-es kötete (*Dikter, Verse*) svédül és számiul jelent meg, Kirsti Paltto *Saamelaiset* (1970, A számik), Nils-Aslak Valkeapää *Terveisiä Lapista* (1971, Üdvözetek Lappföldről) rövidpróza kötete finnül, Oktabrina Voronova első három verseskötete oroszul, Rauni Magga Lukkari néhány verses kötete számiul és norvégul vagy finnül, Aagot Vinterbo-Hohr regénye norvégul, Bazsanové oroszul jelent meg. Paulus Utsi fentebb említett kötetének előszavában még megjegyzi: *Be kell vallanom, hogy az irodalmi nyelvet nem tudom írni.* Ő ugyanis svéd lapp anyanyelvű volt, és anyanyelvén nem léteztek iskolák. Hasonló nehézséggel küszködött a kola lapp Voronova is. Kirsti Paltto és Valkeapää rövidesen áttértek saját norvég lapp anyanyelvükre, bár ők sem részesültek anyanyelvi oktatásban.

A számi irodalom indulásakor jelentkezett a többnyelvűség sajátos vetülete: a fordítás igénye. Ez nemcsak a számi és hivatalos nyelvek között (norvég, svéd, finn, orosz) merült fel, hanem a számin belül is, hisz a különböző számi nyelveket beszélők nem értik egymást. Az 1980-as évektől számos könyv jelent meg párhuzamos számi nyelveken. Például Elvira Galkina kola lapp szerző *Pejives' pejjev* (Napos nap) könyve anyanyelvén kívül déli és norvég lappul is megjelent. Ezek a kiadványok többnyire a gyermekirodalom darabjai. Az 1990-es években a számi mellett valamely természeti nép nyelvén is kiadott bilingvis könyvek jelentek meg. Viszont kevés példát találunk arra, amikor a világirodalom valamely gyöngyszemét ültetnék át. Mindössze két kisebb fordításkötet jelent meg eddig, mely egy-egy híresebb szerző rövidprózáját (első kötetben Csehov, Joyce, Dosztojevszkij, Kivi) vagy versét tartalmazza (második kötetben pl. Aragon, Brecht, Corso, Creely, Eliot, Lorca, Haavikko, Jevtusenko, Leino, Majakovszkij, Manner, Petőfi, Pound).³¹ Ez is az oka, hogy a számi irodalom más irodalmak hatásától mentesnek mondható. Ugyanakkor példázza a számi irodalom befele fordultságát, magába zárkózottságát. Ez a lapp mentalitásra is jellemző.

A többnyelvűség mellett van egy másik érdekes vonása a lapp irodalomnak: különböző műfajok használata egy művön belül. A fentebb említett Jalvi és Guttorm kötet verseket és novellákat tartalmaz, Turi, Pirak, Skum írásaikat rajzokkal színesítik. Pekka Lukkari 1963-as és 1972-es lapp nyelvű antológiái nem bontják le az irodalmat lírai, prózai fejezetekre, a *Sábmato lak – Tulia kaamoksessa* (1974, Novemberi tüzek)³² számi antoló-

³⁰ E korszakról történeti áttekintést nyújtanak Domokos Péter, Harald Gaski és Veli Pekka Lehtola irodalomkritikusok tanulmányai is.

³¹ Šiella 1. *Máilmmegirjjálašvuodas*. 1986. ed. Näkkäljärvä, O. – Sammallahti, P. Davvi Media. – Šiella 2. *Divttat máilmmegirjjálašvuodas*. ed. Sammallahti, P. Davvi Media.

³² Ed. Aikio, S. – Itkonen, E. – Sammallahti, P. Pieksämäki.

gia, mely finn fordításokat is tartalmaz, egyszerre nyújt válogatást a lapp népköltészetből és irodalomból. Nils Aslak Valkeapää köteteiben kézírást, grafikákat, *Ruoktu Váimmus* (Szívben levő otthon) trilógiában kottát, *Beaivi, Áhcážan* (1988, Nap, édesapám) verskötetben pedig több száz dokumentumfotót találunk. Synnove Persen is maga illusztrálja kötetét, pl. *biekkakeahtes bálggis* (1992, széltelen ösvény), Inger-Mari Aikio 1995-ös köteté (*Silkeguobbara lákca*, A selyemgomba kréme) John Ake Blind képeivel jelent meg. Az illusztrációk Számiföld jellegzetes világából merítik formakincsüket, a fotók a számi jelen és múlt képeit helyezik új kontextusba. A próza a mesélés szóbeli lüktetését próbálja követni, a vers a jojka hatását mutatja.

Az irodalmi élet intézményesülésében e korszak jelentős előrelépést mutat, kiadók, nyomdák, folyóiratok jelentek meg, növekedett mind a külső, mind a belső igény a számi nyelvű alkotások léte és létrehozása iránt. Költői és írói csoportosulások alakultak, a Számi Írószövetség pedig évente irodalmi táborokat szervezett. A korábbi folyóiratok közül működött a *Sápmelaš* (1934–), *Muitalægje čuvgetusa haleduvvidi sami gaskast*, *Nuorttanaste* (1898–), *Samefolkets Egen Tidning* (1918–, svédül), és újabb kiadványok jelentek meg: lappul a *Goaikkanasat*, *Anaras*, *Sámi Áigi*, *Mánáid Bláddi* (gyermeklap), *Min Áigi*, *Sápmi*, *Sámi Juovllat* (vallásos kiadvány), *Sää' moddaž* (kolta lapp kiadvány), *Min skuvlla* (oktatásügyi kérdéseket felvető lap), finnül a *Lapin kansa*, *Sápmi*, norvégul *Nordkalotten*, svédül *Šagat* (1956–). Ezekre általánosan jellemző volt a rendszertelen megjelenés, a pár oldalnyi terjedelem, az olcsóbb nyomdatechnika alkalmazása.

A költészet terén e korszak első kiemelkedő alakja Paulus Persen Utsi (1918–1975) volt, kinek 1970-ben jelent meg *Dikter* (Versek) című verseskötete, 1974-ben a *Giela giela* (Fogd a nyelvet), 1980-ban a *Giela gielain* (Bilincselts nyelv) köteté. Keresztes László Utsiban a modern számi költészet úttörőjét látja, aki „elsőnek fogalmazza meg a számi nyelv és kultúra ápolásának szükségességét, az ősi számi életmód és szokások megőrzésének létfontosságát [...] Témái azonosak a jojkatémákkal: a táj, a rén, az ember. A szülőföld ábrázolásában teljesen eltér Jalvi és Aslak Guttorm stílusától.”³³

Utsi eredményeinek továbbvivője az akkori fiatal nemzedék képviselői közül Nils Aslak Valkeapää (sz. 1943), Kirsti Paltto (sz. 1947), Rauni Magga Lukkari (sz. 1943) volt, majd e hagyományhoz csatlakozik Inger-Mari Aikio (sz. 1961), Issát-Sámmol Heatta (sz. 1956), Stig Gaelog (sz. 1961).

A második korszak műköltészetében sajátos műfajra találunk, a *jojkaversre*. Aszerint, hogy a jojka a versbe mint *jelölt* (1. csoport) vagy mint *jelölő* (2. csoport) épül be, a jojkaversen belül két csoport különíthető el. Az első csoport a népköltészethez áll közelebb, a második pedig a műköltészethez, de mindkettő a műköltészetben belül mint verstípus különíthető el.³⁴ Az első csoportba azon versek tartoznak, melyek a számi költészet e korszakában, a néhány verset írók tollából születnek, amikor a szerző nem tudja elhatárolni magát a jojkától, és a vers átcsúszik a jojka felé. Jojkára jellemző témavariációval, felvetéssel és ábrázolással találkozunk. Ezen alkotások – azaz jojkaversék – általában a természetről, a számi nép és nyelv hátrányos helyzetéről szólnak. A hangvétel népies, gyakran szentimentális. Stílusukra a népköltészetben is kedvelt, de ugyanakkor a népi romantika verses alkotásaiiban gyakran használt alakzatok nyomják rá bélyegüket, például alliterációk, sorvégi rímek, kevés jelző, még kevesebb hasonlat vagy metafora, olykor hangsúlyos verselés, felező

³³ Keresztes L.: *A svéd-lapp költészet*. NyK XVI.

³⁴ Példaanyagnak I. a 29. lábjegyzetben feltüntetett antológiát.

nyolcasokkal (például Anders Ivar Guttorm [1914–1992], Hans Hansen [sz. 1916], Stina Gaup-Westerlund [sz. 1917], Pekka Lukkari [sz. 1918], Sylvia Blind [sz. 1925], Alf Isak Keskitalo [sz. 1944], Nils Isak Eira [sz. 1953], Nils J. Klemetsen [sz. 1954] alkotásaiban). E versírók a ČSV költői mozgalom égisze alatt tevékenykedtek.³⁵ Alkotásaik mint mentalitástörténeti dokumentumok értékesek. E vonulatnak számos elszánt, lelkes képviselője van a mai számi lírában is.

A jolkavers második csoportjába azon versek kerülnek, amelyekben a szerző tudatosan rájátszik a jolka jellemzőinek beépítésére. Ide sorolható Paulus Utsi, Nils-Aslak Valkeapää,³⁶ Kirsti Paltto számos verse, melyekben a kollektív érzékenység, a jolkatémák kedvelése mellett a költői nézőpont érzékenyebbé válik. A jolka versbeli kitapinthatósága itt emeli a vers minőségét, míg a korábban idézettek esetében lehúzza azt. A második csoportba sorolt alkotások elemzésekor kimutatható egy konnotatív jelentéssík, melynek denotatív síkja szintén lebontható.

Az 1970-es évekkel a prózai művek sora is megindult. Kezdetben elbeszéléskötetek jelentek meg, melyek darabjai a számi valóság kisebb-nagyobb szeletét mutatták be. Férfi szerzők mellett egyre több női szerző publikál. 1971-ben jelent meg a legtermékenyebb számi író(nő), Kirsti Paltto első novelláskötete, a *Soagnu* (Eljegyzés), 1976-ban az első gyerekkönyv Marry A. Somby (sz. 1953) tollából: *Ámmul ja alit oarbmealli* (Ámmul és a kék unokatestvér), Ellen Sylvia Blind visszaemlékezése *Muitot ja jur'dagat* (Emlékek és gondolatok) címmel. Számos kézirat került elő az asztalfiókokból. Füzetekben jelentek meg Hans-Aslak Guttorm prózai írásai negyven év hallgatás után. Az 1980-as évek prózai művei egyre több fikciót engedtek meg, bár az elmúlt évek, évtizedek eseményei kiapadhatatlan forrásnak látszanak még ma is a számi szerzők számára. A művek tipikus számi környezetbe ágyazottak: Eino Guttorm (sz. 1941) *Varahuvvan bálgát* (1985, Bevérzett ösvények) című regénye, Joavanna-Ánde Vest (sz. 1948) családi önéletrajza, *Čáhcegáddái nohká boazobálggis* (1988, Patakpartra vezető ösvény). A történet gyakran a közelmúlt eseményeit idézte fel annak fájdalmasan keserű ízeivel együtt, például John Gustavsen (sz. 1943) novellás kötete, *Lille Chicago* (1978, Lille Chicago), Kirsti Paltto finnül is megjelent regénye, *Guhtoset dearvan min bohccot* (1986, Legeljenek békében rénjeink). A számi hitvilág alakjai majdnem elengedhetetlen szereplők, például Ailo Gaup (sz. 1944) norvégul megjelent regényeiben (*Trommereisen* 1988, A dobutazás, *Natten mellom dagene* 1992, Nappalok közötti éj). Hitviláguk megőrzésében a szájhagyomány mellett a világszerte szétszóródva fennmaradt ötvenkét lapp sámandob is fontos szerepet játszik. E dobok értelmezésére, titkuk felfedezésére kutatókon³⁷ kívül írók is vállalkoznak (Ailo Gaup 1988-as regénye).

Külön figyelmet érdemel a számi irodalmon belül a gyermekirodalom is. Olyan műveket sorolhatunk ide, melyek felhasználják a gyerekmondókákat, meséket. A szerzők ezek műfaji sajátosságait figyelembe véve újabb ritmikus szövegeket, verseket, mondókákat, dalokat, meséket adtak a fiatal olvasók kezébe (például Kerttu Vuolab és Veikko Holmberg kötetei). A gyerekkori emlékeket megszólaltató könyveket is ide sorolhatjuk, ezek általában megható történetekből állnak, hisz gyakran az elmúlt évtizedek rideg iskoláztatási rendsze-

³⁵ ČSV a *čilgein sámi vuoinga* rövidítéséből ered, azaz titokzatos számi lélek, jelentésében kb. a *talpra*, magyar megfelelője.

³⁶ Valkeapää verseinek és a jolka kapcsolatáról lásd Hirvonen, V.: *Morsianjojusta nykylyriikkaan*. In *Johdatus saamen tutkimukseen*. ed. Kuulonen, U-M. – Pentikäinen, J. – Seurajärvi-Kari, I. Helsinki, 1994. 121–129. l.

³⁷ Az eddigi vizsgálatok közül a legrészletesebb Manker, E. 1938, 1950. *Die Lappische Zaubertrommel*. I–II. Acta Lapponica 1, 6.

rét elevenítik fel, például Ellen Marie Vars (sz. 1957) regénye, a *Kátjá* (1986, Kátjá), vagy valamely tragikus családi eseményt, például a szeretett nagyapa halálát Inger Haldis Halvari (sz. 1952) *Dalle go addjá jámii* könyve (1982, Amikor meghalt nagyapa). A gyermekkönyvek gyakori illusztrátora Merja Aletta Ranttila (sz. 1961) és Marja Helander (sz. 1965), kik sajátos stílusukkal teszik még vonzóbbá e könyveket.

A számi irodalom harmadik korszaka: az 1990-es évek

Az 1980–1990-es évtized fordulóján a számi irodalomban újabb színek jelennek meg. A fenti alcímben jelzett időhatárt nem értelmezzük mereven, mert nem minden manapság születő mű mutatja az alább felsorolandó jellemvonásokat, sőt, itt most egyedülálló példáink lesznek. Ezek a művek a számi irodalmon belüli intertextualitás megszületését mutatják, a konnotatív jelentéssík jelentős radikalizálódását. A számi irodalom e legutóbbi megújulása szorosan kapcsolódik az addigi hagyományokhoz, külső hatások termékenyítő hatására most sem tudunk példát hozni.

Nils-Aslak Valkeapää (sz. 1943) 1985-ben megjelent *Ruoktu váimmus* (Szívben levő otthon) című trilógiája, az 1988-as lírai főművének tartott *Beaivi, Áhcázan*³⁸ kötete az első olyan számi költőt mutatja fel, kinek költészete meghaladja a csupán népi, nemzeti szintet. Költészete konnotatív jelentéssíkjának denotátuma a tradicionális, már letűnt számi kultúra. Versvilága lebontható és felépíthető mind a számi, mind egy más közösség egyedei által. Realisztikus és világ nélküli, esszenciális, elementáris, mélységesen humánus költészet ez. A versek felépítésére szabad sortördelés, formai kötetlenség, erős belső ritmus, ismétlés és szabad variálás, erős képiség és auditivitas jellemző. Gyakran hajlik át az egyik sor a másikba, miáltal a mondatok is átszövődnek. Mondatai egyszerűek, nyelvtanilag elhagyható elemektől mentesek. A lapp nyelvi háló ilyen mérvű rugalmasságát Valkeapää szemléltette eddig a legjobban. Utóbbi két kötete szintén e stílust mutatja. Hatása máris érződik a lapp költészetben.

1987-ben norvégul jelent meg a számi szerző, Aagot Vinterbo-Hohr (1936–) lírai regénye, a *Palimpsest* (Palimpszeszt), mely a számi próza realista-népies műveinek sorát posztmodernségével töri át. Rövid bekezdésekből lassan összeálló történethálózaton egyre inkább átüt a valahonnan letörölt szöveg: a számi költészet. Az intertextuális kapocs Valkeapää és Lukkari számi verseinek új kontextusbeli beépítésével erősül fel. Hasonló kísérletet mutat Marry A. Somby 1994-ben számiul és norvégul megjelent *Mu Apache ráhkesvuohta* (Az én apacs szerelmem) versműve, mely Kirsti Paltto, Nils-Aslak Valkeapää verseinek jelképeit használja fel, és hoz létre izgalmas élményt a számi irodalomban jártas olvasónak, valamint potenciális fordítóinak.

Tematikailag is bővül az irodalom repertoárja. A hagyományátadásban központi szerepet játszó nő konfliktusainak adtak hangot olyan női szerzők, mint Rauni Magga Lukkari (*Mu gonagasa gollebiktasat* 1991, Királyom arany ruhái) Inger-Mari Aikio (sz. 1961) (*Jiehkki vuolde ruonas gidda* 1994, Jég alatt zöld tavasz, *Silkeguobbara lákca* 1995, A selyemgomba kréme). 1990-től olyan kulturális lap is működik (*Gába*), mely csupán női problematikával foglalkozik. A lapp feminizmusnak irodalmi művekben való megjelenése hasonlatos a norvég, finn, svéd irodalmakéhoz. Ez a jelenség a számi irodalom skandináv voltát hangsúlyozza. Vuokko Hirvonen (sz. 1956) irodalomtörténész készülő doktori tézise a számi női irodalom folyamatát követi végig kezdetektől napjainkig.

³⁸ Magyarul *Nap, Édesapám*. Ford. Domokos J. Q.E.D. kiadó, Budapest, 1997.

A prózai és lírai művek mellett drámai alkotások is készülnek. Szerzőik többségében a prózai művek alkotói, megnyilvánulási fórumaik pedig a számi nyelvű rádióadások és színházak. Mivel ezek a fórumok a számi nemzeti identitástudat ápolói, az előadott darabok gyakran szólnak a számi történelem jelentősebb eseményeiről, aktuális politikai problémákról. John Gustavsen Turiról írott darabját a Beavváš társulat adta elő, Kirsti Paltto hangjátékai, John Erling Utsi (sz. 1952) gyermekprogramjai a kautokeinoi Számi Rádióban hangzottak el. Eino Guttorm komédiáit, Rauni Magga Lukkari darabjait a Dálvvadis csoport adta elő.

A számi irodalmi fórumok soha nem mutattak fel ilyen magas teljesítőképességet, mint éppen az utóbbi években. A Számi Írószövetség majdnem évente jelentet meg *Savvon* címmel antológiát, vers- és prózai pályázatokat hirdet, számi műveket nemzetközi díjakra terjeszt elő. Az Északi Tanács Írói Díját az elmúlt évtizedben négyszer kapta számi szerző: Hans-Aslak Guttorm, Nils-Aslak Valkeapää, Rauni Magga Lukkari, Synnove Persen. Írószövetségük díjasai Joavnná-Ánde Vest, Kirsti Paltto, 1996-ban Rauni Magga Lukkari. Az 1990-es évek kedvezőbb fogadtatást mutatnak nemzetközi szinten is. A legtöbb fordítás természetesen norvégul jelenik meg, de számos a finnül, angolul, magyarul megjelent fordítás, finn és angol nyelvű tanulmánykötet.³⁹ A számi irodalmon belül a norvég lapp anyanyelvű szerzők mellett erős törekvés jelentkezik a Kola-félszigeti szerzők részéről, valamint a déli lapp nyelvet használókéiről is. Stig Gaelok (sz. 1961) lule lapp nyelven verselő szerző lelkes szószólója a lappságon belüli kisebb arányban, véleménye szerint még hátrányosabb helyzetben, levő írók problémáinak. Ennek vizsgálata, azaz a lapp irodalmi fórumok belső élete szintén nem elhanyagolandó terület.

És végül...

Amikor az utóbbi évtizedek számi irodalmára figyelünk, nem állíthatjuk azt, hogy az európai irodalmak valamelyikéhez is hasonló nyelvi-poétikai magatartás változtatával lenne dolgunk. Mint a fentiekben szemléltetni próbáltuk, az 1970-es, 1980-as években először szilárdul meg a poétikai beszédformák valamelyes rendje. Az 1990-es évek alkotásai új orientációs pontok keresésének igényére mutatnak. Habár ezek radikális felszabadulási törekvésre adnak példát, a formák és nyelvezetek új harmóniája irodalmuk örökölt nemzeti paradigmájából származik. Egy átfogó és részletes számi irodalmi elemzésnek mindegyre nagy hangsúlyt kell fektetnie.

Hans Aslak Guttorm fentebb idézett verse pesszimista látnokisága mögött mégis érzett hitét az utóbbi évtizedek termékeny irodalmi folyamata valóra váltotta. Ahogy Valkeapää nemrég adott interjújában kijelentette,⁴⁰ fölösleges lenne a számi irodalom és kultúra hanyatlásáról beszélni. A távlatok mindesetre komoly kihívást jelentenek egy élő, fejlődő irodalom és kultúra fennmaradásához.

Mana dearvan!⁴¹

³⁹ Angolul lásd a 16., 18. lábjegyzetet, valamint *In the Shadow of the Midnight Sun. Contemporary Sami Prose and Poetry*. Szerk. Harald Gaski. Davvi Girji, 1996. – N-A. Valkeapää. *The Sun, My Father*. ford. H. Gaski – L. Nordström – R. Salisbury. DAT. Kautokeino, 1997. – Finnül lásd a 3., 17., 19., 36. lábjegyzetet. – Magyarul lásd a 37. lábjegyzetet, valamint Domokos Johanna, Tamás Ildikó, Szeverényi Sándor, Sipőcz Katalin, Török Gyöngyvér fordításait (*Lettre International* 1995/4, 1996/1, *Erdélyi Helikon* 1994/17, 1996/12, *Korunk* 1996/3, *Finnugor Világunk* 1997/ 2, 3, 4).

⁴⁰ *A New Fiction* 1996/4-es számában, kérdező Philip Landon.

⁴¹ Számi elköszönési forma: Járj egészséggel!

Hasonmás-narrátorok és hasonmás-szerkezetek Ivo Andrić: *Elátkozott udvar* (1954)

Csányi Erzsébet

A 20. századi szerb próza történeti-poétikai vázlatát nyújtva Aleksandar Jerkov két regényre hívja fel a figyelmet: Miloš Crnjanski *London regénye* és Ivo Andrić *Elátkozott udvar* című művére. Általuk, szerinte, egy különös poétikai és intertextuális gyűrű zárult össze. „Az 1954–1971-es évekre helyezve ez a két regény bekeretezi a háború utáni szerb próza narrátor-vizsgáló korszakát, a *London regényének* a bevezetője pedig előrevetíti a poétikai elbeszélés periódusát és felfedi annak bizonyos jegyeit.”¹

Az *Elátkozott udvar* letisztult andrići narrációja 1954-ben elindítja annak a két évtizedes kutatásnak a korszakát, melynek során a regényszövegek rákérdezték az elbeszélő alakváltozatait. Az elbeszélő szubjektum ezekben a művekben legtöbbször elnyeri a főhős pozícióját és jellemzésnek, egyénítésnek vettetik alá.

A szöveg önreflexiója a megjelenített világba szervesül.

Majd csak az újabb korszak termeli ki a narrátor helyén a *közreadó* figuráját, általa a metanarráció az elbeszélésen kívülre kerül, önállósul, a szöveg elrendezőjének, közreadójának a kritikai aspektusát érvényesíti. Ez azonban már az ún. poétikai korszak jellemzője, amelyet 1971-ben a *London regénye* nyit meg a szerb próza történetében.

Andrić híd-regényének metanarratív szempontú elemzésében² kitűnt, hogy ennek az írói világgépnek a tengelyét az elbeszélés mint tevékenység és az elbeszélő mint személyiség problémája képezi – nemcsak áttételesen, hanem közvetlenül, a tartalom kategóriájaként is. A történet elmondása során tematizálódik a beszélő és a hallgatók pozíciója, a beszédéhség és a beszédkényszer tünete, a metanarráció tehát explicit formákat teremt.

Az ún. archetipikus imagináció – miáltal Andrić neomitologikus prózaírása a viselkedés, a gondolkodás és a kifejezés állandósult, paradigmaticus megnyilatkozásait hozza felszínre – szüntelen továbbképződésben alakítja ki a *párhuzamos verbális struktúrák* konfigurációját. Andrić művészi világában a beszéd, az elbeszélés a lét szubsztanciáját magába záró, világmodelláló gesztus, amelynek explicit motívumai az alkotás során természet-szerűleg térnek vissza.

Fokozottan érvényes ez abban a regényben, amelyben „a mesén kívül talán egyáltalán nincs is élet. Az egész világ egy ilyen udvar és benne már csak a mese az élet.”³ A mesén belül még kirajzolódik némi cselekmény. Azon kívül azonban csak az egymást váltogató elbeszélők sorjázának, kiknek tevékenysége a történet elmondására szorítkozik. Az eleve redukált mozgásterek (szerzetesi cella, börtönudvar) keretei között megjelenő elbeszélők a fiktív világ részei, tehát hősökként lépnek fel, ám lehullik róluk minden fölösleges cselekvés, csupán a beszélés kényszere marad. Az elbeszélés egységes szubjektuma felbomlik, a megszó-

¹ Jerkov, Aleksandar: *Od modernizma do postmoderne*. Priština: Jedinstvo, 1991. 136. l.

² Vö. Csányi Erzsébet: *Szövegvilágok: a fikció fölénye*. Újvidék: A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1992.

³ Jerkov: i. m. 157. l.

lalók egymás lenyomataiként hasonmásokként váltakoznak. A konstans elem magának a verbális tapasztalatnak a felmutatása.

Ebben a lecsontozott regényvilágban abszolút érvénnyel tűnik elő a „hang mint eljárás” és a „mesélés mint médium” andrići elképzelése.

Andrić zárkózott jellemeiben mindig valamiféle devianciaként nyilvánul meg az esztétikai minőség (a hóhér mint szobrász, a falubolondja mint táncművész, a börtönigazgató mint a vallatás művésze), amelyet groteszk tragikum övez. Az átlagos társadalmi normáknak meg nem felelő, peremre szorított, kivetett egyed torz formában csikarja ki a sorsától saját kreativitásának lehetőségeit. Végzetes tűz munkál e törekvések mélyén, s ez az átlelkességek egyes kutatók szerint a történelemben hullás/bukás kiváltó oka. A történelmi, kollektív tapasztalat veleje jut makacsul felszínre ezekben a deviáns szenvedélyekben, az általuk kielélt magatartásmintákban.

Az Andrić műveiben megfigyelt hangos narráció, élőbeszéd az *Elátkozott udvarban* szinte egyeduralomra jut. A beszéd beteges kényszer ebben a szövegösszefüggésben: halálraítéltek, halálfélelemben élők, az élettől búcsúzóknak görcsös ragaszkodása az evilágisághoz. Petar atya életének utolsó napjait tölti ki a hangos visszaemlékezés; Kamilt menthetetlenül sebezhetővé teszik és bukásra ítélik bevallott kényszerképzetei; Haim lázas beszédmániája szintén a kóros félelem visszafordíthatatlan pályáját vetíti ki. A beszéd a börtönbe került hősök számára maga az élet, ám az is kiderül, hogy épp szavaik juttatták őket rabsorsra. (A regény szövegében a „súlyos szó”, a „rettentő szó” kifejezések is jelzik a beszéd életveszélyes dimenzióját.)

E történetmondók alakja a legtisztábban jelzi az andrići művekben másutt is felismerhető Seherzádé-pozíciót, amelyben a megszólaló a halálközelségben előadott elbeszélés által küzdi ki az élet meghosszabbítását. Amíg beszél, addig él; s él, ha beszélhet. A beszéd mint létfeltétel fogalmazódik meg e szereplenyomatokban, amelyek végső soron magát az írói helyzetet tükrözik, az író ember válaszkérését a szavak általi megnyilatkozás mibenlétére. Andrić számára az elbeszélés a világ szellemi modellje. E hitét képezi le az ábrázolt tárgyiasságok világába, amikor hősei közt gyakran jelennek meg történetmondók, elbeszélők, narrátorok. A literarizmus ilyen fokú benyomulása a megjelenítendő valóságba vállalt szerzői illúziórombolás; egy sajtóságos elszürkítés, vértelenítés eszköze.

Különösen érvényes mindez az *Elátkozott udvarra*, ahol narrátorok adják egymásnak a stafétabotot. A keret narrátora egy fiatal szerzetes, aki közvetíti Petar atya elbeszélését, az szintén csupán továbbadja Haim beszámolóit, aki viszont Kamil beszédét továbbítja. A kvartett minden tagja verbocentrikus.

A történetmondásnak, a kommunikatív viszony keresésének hideglelős kényszerétől reszket az egyik és a másik hős is. Az egymásba torkolló szerepvariációk az egyhangúság veszélyét is megkockáztatva irányítják a figyelmet arra az emberi szituációra, amelyben valaki (el)beszél. Andrić ezúttal kisarkítva, kinagyítva vizsgálja narrátori szituációt, a beszédkényszer előzményeit és következményeit. Elmarad a krónikák izgalmas történeteibe feledkezés s mindegyre csak a verborébia tüneteit ütköztetik ki. E szenvedély rabjai kreatívan kezelik saját beszédanyagukat. A következő leírás az elbeszélés módját explikálja, részletes elemzést ad az idő, a lineáris szerkesztés, az oksági viszonyok, az ismétlés, a töredék és tükrözés kérdéséről:

„Erről a vizsgálati fogságban töltött sztambuli két hónapról Petar atya többet és szebben tudott mesélni, mint akármilyen másról. Megszakításokkal, töredékekben mesélt, ahogy egy súlyosan beteg ember tud mesélni, aki arra törekszik, hogy hallgatója ne vegye észre testi fájdalmait, sem pedig azt, hogy milyen gyakran gondol közelgő halálára. Ezek a töredékek nem kapcsolódtak mindig rendesen egymásba. Gyakran, miközben elbeszélését folytatta, megismételte azt, amit már egyszer elmondott, máskor meg előreszaladt, s átugrotta az idő jó részét, úgy beszélt, mint akinek szemében az időnek immár nincs jelentősége, s ezért másnak az életében sem tulajdonít sem az időnek, sem az idő természetes folyásának valami nagy fontosságot. Elbeszélése megszakadhatott, folytatódhatott, ismétlődhetett, egyes dolgokat előre elmondhatott, hogy aztán visszatérjen rájuk, sőt miután már befejeződött, ki lehetett egészíteni, magyarázni és bővíteni, tekintet nélkül helyre és időre, s tekintet nélkül az események valóságos és örök érvényű lefolyására.

Csak természetes, hogy az efféle mesélgetésben meglehetősen sok üres és homályos rész maradt...”

Poétikai érdekeltségű a börtönudvarban kialakuló beszélgetőkörök jellemzése is. A kör implicit, szerkezeti mozzanatként fontos szerepet játszik a regényszűzsé kialakításában. A felszíni cselekményvilágban explikálódva a körbezárt ember, a körbezárt beszéd párhuzamos szituációját villantja fel:

„Csendes vagy hangos körök alakulnak. Minden körnek megvan a maga középpontja [...] Minden reggel szűk kör alakul ki egy Zaim nevű ember körül. Ez a Zaim egy kicsiny, görnyedt, félénknék látszó emberke, aki halk, de biztos és lelkesült hangon beszél, s mindig saját magáról és csak nagy vonásokban. Mindig ugyanarról a dologról mesél, s annyira megnagyítja és kibővíti, hogy az embernek legalább százötven esztendeig kellene élnie, hogy mindezek az élményeken átéssék [...] Aztán némán néz maga elé, mintha valami noteszban keresgélne, a feljegyzései között, s úgy kezd bele az új mondatba, mintha ott folytatná, ahol félbeszakította.”

A narrátor szerepének explikálása Andrić egyéb műveiben is gyakori; az *Elátkozott udvarban* azonban az éppen aktuális narrátor anyagszervezése még inkább kiütöközik, a szakmai hozzáértés részletezését sem mellőzi. Ez az írói koncepció az elbeszélőt teszi meg az elbeszélés fő építőjének, „maximálisan önállósítja a narrátort”⁴.

Az előadásmódot részletező explicit metanarráció tizenkilenc szövegegységben bontakozik ki, ami a kisregény döntő hányadát képezi. Az ábrázolt világ értékviszonylataiban a fabula csak eszköz arra, hogy a megnyilatkozás módja, indítékai, körülményei szövegszerűen felszínre kerüljenek; nyomatékosan megfogalmazódjon a beszédaktus szellemi, érzelmi, filozófiai, esztétikai aurája. Ez az explicit metanyelvi vonulat azt bizonyítja, hogy hasonló narrátorok beszédmódjukat illetően is egymáshoz hasonulnak. Stílusuk szintetizálódik, a szövegszerűen hangsúlyozott stílusjegyek pedig árnyalatnyi módosulással mindegyik monológra érvényesek. A következő főbb meghatározások emelhetők ki a szövegből:

1. szépen mesélt;
2. sokat és gyakran mesélt;

⁴ Koljević, Nikola: *Na Drini ćuprija Ive Andrića. Zavod za udžbenike*. Beograd, 1982. 61. l.

3. megszakításokkal, töredékekben mesélt;
4. a töredékek nem kapcsolódtak mindig rendszeresen egymásba (ismétlések, átugrások, előrejelzések, visszatérések, kiegészítések, magyarázatok, bővítések, a tér- és időviszonylatok felbontása);
5. üres homályos részek;
6. szabadon mesél;
7. halk, de biztos és lelkesült hangon beszél, mindig saját magáról és csak nagy vonásokban; mindig ugyanarról a dologról mesél, s annyira megnagyítja és kibővíti;
8. álmodik és hazudik; a mániákus és a valóságot meghamisító meséje;
9. általános kiáltozás, zeng és visszhangzik a zajtól; minden, aminek hangja van, teljes erőből üvölt és ordít; eszeveszett zajongás harsog és csattog;
10. menet közben mondott monológ; különböző magasságokban és hanglejtésekkel kiejtett kurta felkiáltás; ismeretlen fordulatok; egyre hangosabb, egyre élénkebb monológ, őrült kiabálás; üvölt vagy sutto; Karagöz játéka sohasem ismétlődött, nem volt benne rutin, mindig új volt és saját magából fejlődött;
11. jelentéktelen szavak; semmit sem mondott végig, megállt a mondat közepén; megszakítás, folytatás; hosszabb, élénkebb, természetesebb beszélgetések;
12. gyorsan és sokat beszélt; mindenről, rögtön, bevezető nélkül; belső kényszerből, inkább a maga kedvéért beszél, mint a mondanivaló miatt vagy a hallgatósága kedvéért; beszédvágya mindennél nagyobb és erősebb, még nyomorúságánál és félelménél is; összevissza, töredékesen, kihagyásokkal, ismétlésekkel, tarkán, élénken, nem mindig világosan, mindenféle részletek tömegével; szenvedély, hogy mindent elmondjon és megmagyarázzon, hogy minden hibát és minden emberi gonosztettet leleplezzon, hogy a rosszat kipelengérezze s a jót elismertesse; nemcsak leírta azokat az embereket, hanem gondolataikba, vágyaikba is behatolt; ő szólt belőlük;
13. amit elmondanak, tökéletlen, személyes szenvedély vagy belső kényszer színezi, pontatlanul;
14. furcsa szóbeszéd járta, bizonytalan és homályos sepperegés;
15. hangja úgy csengett, mint egy keményebb és határozottabb hang visszaverődése, s néhány elhangzott szó után mindig suttozásba halkult;
16. új és ünnepélyes formában a két fivérrel szóló ősrégi történet ez; a történet svány, rövid váza; hosszabb, elevebb és értelmet adó előadás;
17. homályos, megmagyarázhatatlan részek; olyan aprólékossággal elmesélt részletek, mintha a saját szemével látta volna a történeteket;
18. beteges beszédkényszer („Megereszkedtek az abroncsok, folyik belőle minden oldalról. Vége van.”)
19. „senkim nincsen, akivel róla beszélgethetnék”; névtelen és jeltelen.

Ennek a metanyelvi vonulatnak az egyik csúcspontja a műalkotás mibenlétének közvetett meghatározása, miszerint: Karagöz produkciója önmagából kinövő, bonyolult, tervszerű és mindig új.

A metanarratív szólam másik nyilvánvaló tanulsága a történetmondás létbölcséleti jelentősége Andrić világában.

A történet elmondása mindig hangos, és egy befogadó jelenlétét feltételezi, mivel ez teszi lehetővé a vallomásszerű megnyilatkozást.

Petar atya a hallgatónak, a reális percepció képviselőjének, a jó publikumnak a szerepét tölti be, amikor a börtönudvar hol itt, hol ott kialakuló beszélgetőköröihez csapódik, vagy amikor Haimot és Kamilt hallgatja. A történetmondás köre mágikus erővel bír, szerves, élő anyagként képződik, amőbaként változtatja lakját és helyét.

A rabok egyetlen *szabad* tevékenységi formája a beszéd, a képzelgés, az elgondolás. A fellépő történetmondók személyiség szerkezetében azonban nemcsak ezért hatalmasodik kóros méretűvé a kimondott szó hatalma. Az ő domináns szenvedélyük egyébként is a beszéd, az élmény elbeszélés általi megszűrése/áttörése, a tudatból tudatba vetítés aktusa, a hiányzó világ helyettesítése és modellálása.

A beszédtevékenység mint a szabadság gyakorlása azonban még mélyebb értelmezést nyer: az önmagunktól való pillanatnyi magzababadulás mámorát jelenti. A történetmondók ugyanazon személyiségmodell kivételűsei, egymást csupán kissé korrigáló kópiák. A történet elbeszélése által tovább folyik ez az osztódás, mert a beszéd az énmegkettőzés játékát jelenti a megnyilatkozó számára. A megszólaló szenvedélyesen azonosul az általa ábrázolt hőssel, szinte belőle beszél.

„Olyan jeleneteket, amelyek két ember között, tanú nélkül játszódtak le, hihetetlenül részletesen és aprólékosan tudott elmondani. De nemcsak leírta azokat az embereket, akikről beszélt, hanem gondolataikba, vágyaikba is behatolt, éspedig gyakran olyanokba is, melyeknek azok maguk sem voltak tudatában, s amelyeket ő tárt fel. *Ő szólt belőlük.*” (A kiemelés tőlem. Cs. E.)

A történet csupán ürügy, alkalom a beszédre, a beszélő és hallgató közötti rituális viszony felállítására, amelyben a hangos szóbeli megnyilatkozás öncéllá válik: Petar atya megrengő mesélőkedve, Haim félelemtől átítatott kockázatvállalása, Kamil elszánt önleleplezése. Szóakciók – melyek mindig szaggatottak, konfúzak és végigmondatlanok, elsősorban önmagukra hatnak katartikus erővel. Beszédingerük ezért hatalmasodik el olyannyira, hogy egész lényük a megszólalás térségeibe vonul vissza, létük funkciója maga a beszéd. Elbeszélés-emberekké, „beszéd-emberekké”⁵ minősülnek át. A saját beszéd által kiváltott transzállapot ez. Az elátkozott udvar narrátorai esetében a samanisztikus extázisra emlékeztet, mikor is a sámán elhagyja önnön testét, önmagán kívül van s a Nem-látott Látottá válik.⁶ A történetmondás ambivalens kényszerének mint a regénygondolat központi magvának a megelé-
se Andrić részéről olyan előremutató esztétikai mozzanat, amely a jelenkori prózaművekkel kapcsolatos reflexiókkal is rímeltethető. Az *Elátkozott udvar* beszélő embereiből a beszéd úgy szakad ki, mint a félelem gyakorlása, ám a minden egyébtől megtisztított/megfosztott létállapot fagyos kietlenségében a történet elmondása a végső kockázatos menedék. „Elmondani egy történetet – önmagam beszédét – így hát mindig is botrányt és ünnepet hozott. A prózai epika története, mely az egyes szám első személy elemi gesztusával kezdődik, nem más, mint az elbeszélő történetek mindenkori botrány- és ünnepfűzére. Az elbeszélés, a történet, amit elmondok valakinek, bármennyire egyes számú is, mindig párbeszéd egyúttal, valaminek, önmagamnak a megosztása, átadása, feltárása, s ha ez így van, akkor minden történet – tét. Nem is akármilyen súlyú.”⁷ Ezt a *tétet* szituálja Andrić a börtön és az elítéltség, a halálközelség cselekményszintű mozzanataival.

⁵ Todorov, Tzvetan: *Poétique de la prose*. Paris, 1971. 82. l.

⁶ Džadžić, Petar: *Hrastova greda u kamenoj kapiji. Mitsko u Andrićevom delu*. Beograd: Narodna knjiga, 1983.

⁷ Balassa Péter: *Észjárások és formák*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1990. 262. l

A beszéd ebben a viszonylatrendszerben paradox módon – és csak bizonyos értelemben – kizárja a dialógust, a beszélő nem párbeszédet folytat, csupán a befogadó néma, passzív jelenlétére van szüksége mint ösztönző háttérre. Petar atya ilyen értelemben jelenléttelen, ám a mások lényéből „kibeszélő” történetmondó énje is semlegessé s áttetszővé válik. A megkettőződés, a személyiségvesztés, a kölcsönvett tudat, a kettősség, sőt többszörösség lenyűgöző méreteket ölt. A személyisegsokszorosítás minden narrátor esetében az önelvesztés, a jelenléttelenség többé-kevésbé eksztatikus állapotával jár együtt.

Az énbén felnyíló szakadék – amely hasonmásokon át az archetipikus mélységekig hatol – a mögöttes jelentések, a duplázódások, a szüntelenül kiürített keretek, a megelőzőre és az ősi-re való emlékeztetés (a fiatalember hangja úgy csengett, mint „egy keményebb és határozottabb hang visszaverődése”) a látvány mélyebb értelmére utal.

„A sokszorosított monologikus struktúrának”⁸ azonban nemcsak a narrátorok a cselekvő alanyai. A kimondott szó, a beszéd nagyjelenetei képezik az élet eksztatikus pillanatait a börtön főnöke, Karagöz számára is. A színészi alakoskodás, a pszichológus kísérleti játéka és a szóművész virtuozitása ötvöződik abban a produkcióban, melynek célja szintén a szavak felfedése: a vallomás kicsikarása. Karagöz játéka mindenkor kreatív, „nem volt benne rutin, mindig új volt, és saját magából fejlődött”. A börtönigazgató módszerének leírása az öntörvényű művészi alkotás természetének lényegi alapsajátosságait leplezi le, és egészében a művész és anyaga közti küzdelem metaforájává válik, hasonlóan a verbofóbia és verbománia ellentétes erői közt égő Haim életreszóló vitájához, melyet a világgal és az emberekkel folytat.

A kéttényezős ismétlődésmechanizmus

A hasonmás narrátorok egymás variációiként fogható fel. Az igazság variánsok általi körüljárása, nyomatékosítása ez, miközben a variációk az egymásutániség effektusa mellé az egymás melletti viszony, a párhuzamos létezés általánosító erejét mellékelik. A „tárgy többszörös, konkurens modellálásai” (N. Koljević) a tárgynak az egyedi fölé emelt általános érvényét sugallják.

Az egymást keretező narrátorhősöket a mitikus egyetemesség légköre burkolja. A variálás, az ismétlés technikája Andrićnál az archetipikus imagináció, az őstudatműködés formai kivetülése. Az ismétlés filozófiája mély összhangban van a neomitikus próza világképével, hisz a mítosz az eredendőség, a teremtésrituálé víziója, s ez az ősi szertartás ismétlődik különböző szinteken minden kreatív tevékenység alkalmával. Miként az emberi psziché elemi kétségességét a mögöttes, a mélyebb, titokzatos jelentések létezése formálja, úgy a beszéd, a szöveg természetes velejárója az utalásosság, a párhuzamosság, egyfajta ismétlésség.

A hasonlóság szelektív elve alapján létrejövő ismétlődésben Roman Jakobson a poetizáltság kritériumát látja.

A műalkotásnak mint rendszernek a felfogása is implikálja az ismétlődést mint első számú alapkövetelményt.

Az ismétlés andrići koncepciója keretében lételméleti, természeti-történelmi és strukturális elvek működnek.

⁸ Džadžić, Petar: *O proketoj avliji*. Beograd: SKZ, 1992.

A szakirodalom⁹ az ismétlődés összetettebb formáiként tartja számon a folytonosság és a megszakítottság eszközeit: a változatot, a sorszerűséget és a ritmust. A művészi ismétlődés majdnem mindig változat. A jelkép egyszeres ismétlődéssel teremt hasonmást.

A történeses műnemekben a jellem hasonmása elvonatkoztatott és fantasztikus formákban is megfogalmazódhat, ugyanakkor szerkezeti elvvé is válhat, s ez a nézőponttechnikák változatos kimunkálását teszi lehetővé.

Szegedy-Maszák Mihály arra is felhívja a figyelmet, hogy „az epikában a hasonmás nem kizárólag a történet, a jelleme, hanem az elbeszélés szintjén is előfordul [...] Minden elbeszélés valamely történetről [...], egyszersmind önmagáról szól, mindig két beszéd egymásra játszását jelenti: a látszólagos beszéd mögött rejtett beszédet foglal magában [...] Az önmagát tükröző elbeszélés a belső idézés és a hasonmás szerkezet ötvöződése.”

Az *Elátkozott udvarban* az egymást keretező hasonmások/történetmondó hősök a pár pozíciójába kerülnek: a beszélő és a hallgató szerepköre ez, ahol a kísérő, az útítárs úgy egészíti ki a történet előadóját, hogy biztosítja az akusztikát, a visszhangot, az ismétlés, a továbbmondás lehetőségét.

A hasonmás kialakításához szükséges sokszorosítást nemcsak a narrátorok körforgása hordozza, hanem Kamil kényszerképzeete is, miszerint ő maga történelmi személyiséggel, a néhai Dzsem szultánnal azonos. A halál–feltámadás viszonyának, a lélekvándorlásnak ez a mozzanata is az örökös körforgó ismétlődés példája.

A körkörös történelemszemlélet az egy helyben topogás képzetét azáltal fejezi ki, hogy benne mindvégig azonos a szituáció, csupán a megjelenített világba belépő narrátorok cserélődnek.

Ebben a képletben a variációs ismétlődés kéttényezős mechanizmusára ismerni, ahol az új (az ismeretlen) és a régi (ismert) elemek bizonyos egyensúlyára van szükség. A regény egymást keretező vallomástevői mint ismétlődő impulzusok jeleként rögzülnek, és lehetővé teszik az általánosítást.

Az ismétlés olyan primer esztétikai tényező, amely oly módon segít a tagolásban, hogy általa a domináló elem a háttértől elkülöníthető lesz.

Az *Elátkozott udvar* az ismétlődés által elsősorban kereteket kap, melyek egyre szűkülnek.

Az állandó tag ebben a szerkezetben a vallomástevés szituációja, a változó pedig a szereplők személye. Ebből következően a változó háttér előtt kirajzolódó, általánosítható domináns elem magának a *beszélő embernek* a sziluettje.

Összhangban van mindezzel az a tény, hogy Andrić regényében – az elemi cselekményhez, az egyszerű cselekménystruktúrához hasonlóan – az aktus a domináns, s ehhez rendelődnek különböző alanyok. A naiv történetmondói pozícióból kiinduló andrići világképben oly erősen kísért az archetipikus látásmód, hogy az egyedi arcél elmosódik, egy bizonyos aktus-típus alá rendelődik. Nem az a fontos, hogy kivel történnek meg az események, hanem az, hogy a történelem váltakozó kulisszái között szüntelenül ismétlődnek, s ezáltal örökérvényűsége tesznek szert.

⁹ Szegedy-Maszák Mihály: *A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében*. In: *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Bonyhai Gábor, Budapest: Akadémiai, 1980. 128. l.

Az önelvesztés szerpentinszerű szerkezete

A kiténtetett elemek szövegszervező funkciója által különböző szerkezetípusok alakulnak ki. A láncszerű szerkezet mellett – ahol a láncolatvégi záró-visszautaló ismétlődő elem bekeretezi a szövegegységet – felismerhetővé válik a spirálszerű, avagy szerpentinszerű szerkezet. Ebben az ismétlődés közvetettebb formái vannak jelen.

Az „elbeszélés az elbeszélésben” módszerének érvényesítésével az *Elátkozott udvar* is bizonyos spirálszerűen mélyülő szerkezetet hoz létre. A hasonmások sorozata a felszínről indul a névtelen fiatalemberrel, akinek az identitása elmosódó, a befogadó szerepére szorítkozó. A recipiens átszellemültebb tulajdonságaival rendelkezik Petar atya, aki azonban nemcsak befogad, hanem ki is sugároz, mások élményszerű beszédét meghallgatja és ugyancsak élményszerűen továbbítja. Adó-vevő készülékként működik. Egy lépéssel beljebb haladva a mű spirálszerű lépcsőzetén Haim helyezkedik el, aki szintén a kommunikációs csatorna funkcióját tölti be, de alakja már az információszerzés és -továbbítás körösön együttrezgő alanyaként rajzolódik ki. Még nagyobb deviancia mutatkozik Kamil egyéniségében; ő már csupán a benne élő információk kisugárzására alkalmas, újak befogadására nem. Szellemi-érzelmi feltöltöttsége nem a külvilágból érkező impulzusokból származik, hanem történelmi olvasmányélményeiből. Nyitottsága befelé forduló. A hasonmások sora is benn, a képzelet világában folytatódik Dzsem szultán személyével. Ezzel jut el a mű a szerpentinszerű szerkezet mélypontjára, s fordul valószerűből fiktívbe a hasonmások menete.

„Bevezető vagy látható kapcsolat, időrend nélkül a fiatalember Dzsem fogságának derekáról vagy végéről kezdett időnként egy-egy jelenetet mesélni. Halkan, lesütött szemmel beszélt, nemigen ügyelve arra, hogy társa hallgatja-e vagy tudja-e követni. Petar atya igazában nem emlékezett rá, hogy mikor is kezdődött ez a vég nélküli zagyva mese. Ugyanígy valójában nem vette mindjárt észre azt a pillanatot, amikor Kamil mások sorsának közvetlen elbeszéléséből világosan és először tért át az egyéni vallomás hangjára, és első személyben kezdett szólni [...] Petar atya egyre növekvő tanácstalanság, szorongás és sajnálkozás közepette, s nehezen leplezett nyugtalansággal hallgatta továbbra is az elbeszélést [...] S mégis, ha másnap újra találkoztak, és a fiatalember megint szabadjára engedte beteges képzelgéseit, Petar atya tovább hallgatta, könnyed borzongással és részvétellel, s közben szüntelenül tétovázott, hogy közbevágjon, és magához térítse. Ha azonban, [...] megkísérelte, hogy a beszélgetést más tárgyra terelje, s mintegy véletlenül közbevetett megjegyzéssel elválassza a beszélő Kamilt a halott Dzsem szultántól, mindezt tétován és határozatlanul tette [...] S a dolog mindig azzal végződött, hogy a szerzetes végül is engedett, és némán, helyeslés nélkül, de hangos ellenkezés nélkül is, tovább hallgatta a fiatalember szenvedélyes suttogását. Az, ami nincs, ami nem lehet s aminek nem kell lennie, erősebb volt annál, ami van, ami létezik, nyilvánvaló, valóságos és egyedül lehetséges.”

Az áldozattá váló szultán személyiségével és sorsával azonosulva Kamil alakja egészen áttetszővé válik, s mint archetípus hordja magán a folyamatos létezés, az állandó, az öröktől meglévő jegyét. Álomszerű jelenlétén átsüt Dzsem története, aminek szintén megvan a maga előképe, kerete a két testvérrel szóló bibliai, ősi, mitikus konfliktusmagban.

A szöveg szerpentinje a hasonmások egyre áttetszőbb testén át a lenyomatokat követve az archetipikus mélységekig hatol, egészen addig, „ami nincs, ami nem lehet s aminek nem kell lennie”, de „erősebb [...] annál, ami van, ami létezik, nyilvánvaló, valóságos és egyedül lehetséges.”

A hasonló jelenség ismétlődése tehát egyben jelentésfokozás is, s nem annyira a periodikus visszatérés szabályosságának szépségeffektusát aknázza ki, hanem a témavariálás folyamatosan hengeredő súlyosságát. A jelentésképződés a nemlét lét fölötti győzelmébe torkollik.

Az ismétlődés által kiváltható sokféle esztétikai minőség (a szépség, a fenség, a rút-ság, a közönséges, a komikus, a tragikus, az elégikus, a tragikomikus, a groteszk) közül az *Elátkozott udvar* az elégikus hangokat erősíti fel.

A regényben az állandóan ismétlődő alkotóelem a beszédkényszer, s ezt az állandó aktust minősítik a hozzákapcsolt változó alanyok. Az ismétlődés ezáltal változatokat hoz létre. A visszatérő jelenség kisebb-nagyobb redundanciát gerjeszt, másrészt megszabja az új ismeretek adagolásának ütemét. A hasonmások újabbnál újabb árnyalatokkal bővítik az alapgondolatot, ám ugyanolyan mértékben szürkítik a művet mint egészet. Mivel az ismétlés jelen esetben egy bizonyos primer cselekmény (a beszéd, az elbeszélés) síkján jelenik meg, a kiemelt mozzanat formaszervező ereje is itt mérhető le.

A dialógus hiánya a szerkezetet mechanikusan váltakozó, egymás melletti viszonyokra helyezi.

A Petar atyához, a rabokhoz és Karagözhöz kötődő elbeszélésmotívumok csak bevezetőként szolgálnak ahhoz a fabulához, amelyet Kamil-Dzsem története jelent. Ez a történet pedig két, egymást váltogató megközelítésben tárul föl: egyrészt Kamil előadása bontakozik ki, másrészt Haim bővíti-keretezi az elbeszélést. Kamil esete ilyképp (a hasonmásmozzanat szerkezeti és nézőpontbeli következményeként) két párhuzamosan futó vonulat által válik ismeretté. Mechanikus kapocs köztük Petar atya, a vallomások meghallgatója.

A központi történet Kamil sorsáról szól, de ez a sors Dzsem szultán végzetéhez igazodik. Ez az egyetlen fix pont, amely nem tud elmozdulni, Dzsem nem tud másvalakivé áthasonulni. A regény hasonmás hősei között egyedül a szultán képtelen a szerepcserére, számára nem adatott meg a menekülésnek ez a lehetősége.

Kamil végzete, hogy olyan hasonmást választ, aki nem léphet ki önmagából, nem léphet tovább a történetmondás aktusa révén. Neve van, s ez a sugallat a regény csúcspontja. A „névtelen” kifejezés három gócpontban bukkan fel. Az első fejezetben az elveszettség szinonimája.

„A névtelen rab” és a „névtelen ember” névtelensége a szökés, a szabadulás esélyét, az élet meghosszabbítását biztosítja.

A név ezzel szemben az önazonosság büszke és megrendítő vállalásával az öntudat emberi fokát jelenti.

A mű zárószavai között megismétlődik a kifejezés, amely ezáltal kulcsfogalommá válik:

„S itt a történet vége. Több nincsen. Csak egy sír a szerzetes testvérek láthatatlan sírjai között, elveszve, mint a hópelyhek a magas hóban, amely úgy terül el, akár az óceán, s mindent névtelen és jeltelen, hideg pusztasággá változtat. Nincs többé sem mese, sem mesélgetés.”

Az Andrić-kutatás megállapítja, hogy ennek az írói világképnek az életiszony, az életundor (a „taedium vitae” kifejezés az *Elátkozott udvarban* meg is jelenik), az élettől való félelem képezi a kiindulópontját. Kamil és Haim nem csupán az élettől, de az életet jelentő szavaktól is fél. Életöszönük utolsó görcsével kapaszkodnak az elbeszélésbe, a beszéd földidézte imaginatív létezésbe, a másik ember történetébe és tudatába.

Andrić poétikája a fabula, a történetmondás, a beszéd általi megismerésre épül. A történetet mondva vagy hallgatva átláthatóbbá lesz valami lényeges, aminek addig neve sem volt ismeretes. „A Dzsem szultánról és szenvedéseiről, kalandjairól szóló elbeszélés kimeríthetetlennek látszott.” Az *Elátkozott udvar* a kimeríthetetlen történet spirálszerkezetét rajzolja meg.

A beszédaktusban konstituálódó történeteknek és magának a beszédtevékenységnek mint abszolúttá váló cselekvésmozzanatnak a totalitásértéke a regényösszefüggésben az esztétikum hordozójaként jelenik meg. Az ábrázolt tárgyiasságok síkján így a mindenkori műalkotás mibenlétéről szóló jelrendszer születik meg. A modern esztétika egyik fő témája ez a „kimeríthetlenség”, a művészi kifejezés totalitása, egyetemességfölfogása, kozmosztükröző érzése: „[...] A műalkotás tipikus jellemzője, hogy a tapasztalás kimeríthetetlen forrásaként tételeződik, amely tapasztalás a műalkotásra irányulva mindig újabb és újabb aspektusait tárja föl.”¹⁰

Ugyanezen a pályán mozogva mossák egybe a körfogó hasonmások az eltűnést és a keletkezést: az önmaga határai fölé növvő szubjektum szintén az egyetemesség vonzásában él. Ily módon válik az *Elátkozott udvar* minden tárgyasuló mozzanata a mű önreflexiójává.

Dzsem szultánál megáll a szédítő iram, az örök „vita”, az önelvesztés ciklikusan ismétlődő és zuhanó mechanizmusa.

10 Eco, Umberto: *A nyitott mű*. Budapest: Gondolat, 1976. 60. l.

4 Dada Suicides. Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Julien Torma, Jacques Vaché. Préface by Terry Hale, London: Atlas Press, 1995. 269 l.

Az Atlas Press *Anti-Classics* sorozata a nemzetközi avantgárd alkotásait kívánja megismertetni az angol közönséggel. A sorozat főszerkesztője Terry Hale irodalomtörténész és műfordító, a *British Centre for Literary Translation* igazgatója. Hale elsősorban a francia és belgiumi francia irodalom kutatója. Műfordításelmélettel, a romantikával és az avantgárral, illetve a detektívregénnyel foglalkozik. Részt vett Georges Rodenbach műveinek kritikai kiadásában.

A *4 Dada Suicides* címet az indokolja, hogy Vaché kábítószer-túladagolásban halt meg, Rigaut agyonlőtte magát, Cravan és Torma pedig egyszerűen eltűntek, sorsuk ma is rejtélyes. Az általános előszó után, amely a dada jellegzetességeit tárgyalja, Cravan, Rigaut, Torma és Vaché prózai szövegei következnek, fordítóik bevezetőjével. (Cravant R. L. Conover, Rigaut-t és Tormát Hale, Vachét pedig Paul Lenti tolmácsolta.) Mind a négy szerzőről egy-egy kortárs szemtanú és barát szövegét is közlik. Cravan és az amerikai dada kapcsolatáról Gabrielle Buffet-Picabia beszél, Rigaut-t J.-E. Blanche mint „a század fiatalemberét” jellemzi, Tormára Philippe Merlen emlékezik. Breton jól ismert szövege Vachéről eredetileg a *Les Pas Perdus*-ben jelent meg, 1924-ben. A kötetet illusztrációs anyag és gondos jegyzetek egészítik ki. Az utóbbiak elsősorban az angol közönségnek szólnak, de a magyarnak is hasznosak.

Az Atlas *Anti-Classics* sorozatában korábban már két francia kötet jelent meg, mindkettő Hale bevezetőjével és részben fordításában: Robert Desnos: *Liberty or Love* (1993) és *The Automatic Muse. Surrealist novels by Robert Desnos, Georges Limbour, Michel Leiris, Benjamin Péret* (1994).

Desnos *La Liberté ou l'Amour* című regénye eredetileg 1927-ben jelent meg. Desnos pontosabb értelmezése okából Hale Rimbaud franciaországi fogadtatásának változásairól is beszél, ugyanis Desnos kedvenc költője Rimbaud volt, és regényét is egy Rimbaud-parafrazissal vezette be. Az *Automatic Muse*-ban közölt Desnos-szöveg címe *Mourning for Mourning (Deuil pour deuil, 1923)*. Az *Automatic Muse* bevezetőjében Hale kiemeli, hogy noha a szövegek a Breton vezette csoport hipnózist alkalmazó szeánszain kifejlesztett analitikus írás módszerével készültek, szerkezetük mégis egységesebb, mint feltételezni lehetne. Hale szerint az a tény, hogy az 1919-ben létrejött *Littérature* című folyóirat írói (Breton, Aragon, Soupault) 1920-ban csatlakoztak a dadaista mozgalomhoz, néhány évvel késleltette az automatikus írás módszerének elismerését.

Tóth Szilvia

Widerstehen im Wort. Studien zu den Dichtungen Gertrud Kolmars. Herausgegeben von Karin Lorenz-Lindemann. Göttingen: Wallstein Verlag, 1996. 184 l.

Gertrud Kolmar (eredeti nevén Gertrud Sara Chodziesner, 1894–1943) másokhoz hasonlóan az elfeledett, és ilyen módon teljesen ismeretlenül maradt német írók közé sorolható. Irodalmi alkotása csak néhány kiadásban és kis példányszámban jelent meg, a művei jelentőségének megfelelő tudományos magyarázat pedig még várat magára.

Meglepő, hogy Gertrud Kolmar a széles olvasóréteg számára ismeretlen maradt, ugyanakkor azt is figyelembe kell venni, hogy kétségkívül olyan ismert és elismert írók foglalkoztak műveivel, mint Nelly Sachs, Elke Lasker-Schüler, Hermann Kasack és Johannes Bobrowski. De az említett pártolók, illetve csodálók erőfeszítései ellenére is kevés modern kiadása létezik az író műveinek, aki írói nevét 1917-ben, lírájának első közléte után vette fel.

Nem meglepő az a tény, hogy őt, illetve kevés megjelent művét a náciak betiltották, de annál szomorúbb és elgondolkodtatóbb, hogy 1945 után alig jelentek meg új kiadások. Sajnálatos módon az újrakiadás ellen gyakran azt az érvet hozták fel, hogy Kolmar nem elfeledett és ismeretlen szerző, hiszen két kötete is – a *Porosz címerek* (1934) és *Az aszszony és az állatok* (1938) – megjelent Berlinben, noha kétségkívül Gertrud Chodziesner néven.

Mindezek ismeretében kell tehát megvizsgálni a kötet megjelenését: *Ellenállás a szavakban. Tanulmányok Gertrud Kolmar költészetéhez*. Ez nem pusztán tanulmánykötet, amely különböző szerzők szabadon választott témáit ábrázolja, hanem Karin Lorenz-Lindemann – a kiadó – segítségével a germanisztika több évtizedes tartozását segít leróni.

Bár létezik Kolmarral kapcsolatos kutatás, de ez csak kevés tanulmánykötetből és cikkből áll; a filológiával való összevetés, mely más 20. századi írókkal foglalkozik, csak sejtésekben létezik.

Ez a kötet tehát kiegészítésül szolgál az eddigi kutatómunkához, és egyben ellensúlya is az elsősorban bibliográfia-orientált kutatásoknak, melyek a bibliográfiai adatok túlsúlya miatt csak erre korlátozódnak.

A *Bevezetés*ben a kötet kiadója rávilágít arra, hogy a Kolmarral foglalkozó nemzetközi kutatás sok tekintetben a feminista és pszichoanalitikailag orientált irodalomkritikához kapcsolódik, és így nem mindig kerüli el annak veszélyét, hogy meg nem engedett egyszerűsítéseket eszközöljön. A Kolmar életéhez kapcsolódó bizonyos tényeket és félígazságokat nem megfelelő szemszögből vizsgálva olykor tévesen értelmezték.

Beatrice Eichmann-Leutenegger azzal a kérdéssel foglalkozik *Finkenbug. Gertrud Kolmar német-zsidó író nő egyik élőhelye* című munkájában, hogy Kolmar munkássága milyen életkörülmények között keletkezett a Weimari Köztársaság ideje alatt. A Spandau alatt elterülő Finkenbug az író számára sok tekintetben fontos állomás volt, míg 1941. október 23-án kényszerből el nem kellett adnia. Menedékként szolgált a náci barbár cselekedetei elől, de a Palesztinába való áttelepülés előgyakorlataként is szolgált, amire sajnos már nem kerülhetett sor.

Újítás és hagyomány Gertrud Kolmar Mese című költeménye nyomán – így hangzik Tuvia Rübnens cikkének címe, melynek középpontjában annak a kérdésnek a megvizsgálása áll, hogy miként kapcsolódik össze és járja át egymást a tradíció és az újítás az 1943-ban gázkamrában meggyilkolt költő *Mese* című versében. A vizsgálat eredménye valami egészen új, amit nem lehet egy hagyományos sémára leegyszerűsíteni. A vers beható

elemzése nemcsak rendkívül finoman árnyalt, hanem azért, hogy rávilágít a nyitva hagyott kérdésekre és értelmezési lehetőségekre, sokkal nagyobb segítséget nyújt az interpretációk tekintetében, mint ha az egyértelműség kedvéért egy százszázalékos kikövetkeztethetőség benyomását keltené.

Ingeborg Fiala-Fürst *A némák szava* című versciklussal foglalkozik és rámutat arra, hogy a költemények sorrendje nem véletlenszerű, hanem a Kolmar költészetére különben nem jellemző politikai agitáció, mely a koncentrációs táborokban elkövetett szörnyűségek teljes tudatáról tesz tanúbizonyosságot, a ciklus közepén helyezkedik el. Ez úgy is felfogható, hogy a nyomatékosítás, illetve az elrejtés miatt került ide. A ciklus címe megvilágítja azt a paradox tényt, hogy a versekben (*Örök zsidó, A meggyötört, Anno Domini 1933*), melyek különösen egyértelműen a „némákat”, azaz az oltalom nélkülieket és a rezsimnek kiszolgáltatottakat veszik oltalmukba, a leginkább megfigyelhető a nyelvi-poétikai eszközök redukálása.

Itt „a némák szavát” hallhatjuk.

Gerhard Saudner Gertrud Kolmar *Címer-verseivel* foglalkozik. Ezek olyan költemények, melyeket Gertrud Kolmar bátyjának gyűjtőszennvedéye ihletett. Georg Chodziesner kisgyermekként címeres bélyegeket gyűjtött, melyeket a Kaffee HAG hozott forgalomba mint reklámbélyegeket. A bélyegeken német városok, falvak címeri voltak láthatók. Gertrud Kolmar nem minden címerről írt verset, hanem előnyben részesítette az olyanokat, melyeken állatok vagy növények, illetve épületábrázolások, Nap, Hold, vagy csillagok voltak láthatók.

Máig is probléma a *Címer-versek* vizsgálatánál, hogy a kinyomtatott példányok nem egyeznek meg az eredeti változattal. De annyit megállapíthatunk, hogy a legtöbb költemény valójában szerelmes vers, és a krízis és vesztély felismerésének ellenére is a halál utáni átváltozás erejébe vetett remény fontos szerepet tölt be bennük.

A *Világok* című versciklus alapján egy-két gondolat található a kötet kiadójának, Karin Lorenz-Lindemannak *Gertrud Kolmar költészetéhez és a történelem megértéséhez* című írásában. Ezt a versciklust nagyon szerette a költőnő, mindig visszatart rá, ezért érdemes ezt a ciklust, ennek gondolatait és művészi eljárás módját behatóbban megvizsgálni, hogy bepillantást nyerhessünk a költői-poétikai eljárásba és Kolmar fő témáiba egyaránt. 17 költeményt ölel fel a ciklus; az eredeti elrendezés szerint középpontjában az *Ázsia* című költemény áll. A cikk nemcsak a természet és történelem viszonyát és Ázsiával kapcsolatos elképzeléseit vázolja, hanem egy sor konkrét utalás alapján az írónő zsidó örökségével való kapcsolatát is mutatja.

Jakob Hessing *„Végül volt az ige” : Gertrud Kolmar Átváltozásaihoz* címmel ír a témáról. Itt Kolmar életéről esik szó, valamint ennek tükröződéséről a művekben, illetve arról a kérdésről, hogy a művészet teremthet-e életet számára.

Ebben az a meglepő tény, hogy már a *Tudom* című versben (1917) önnön szerencsétlenségéből, megszakadt terhességéből kiindulva, nemcsak saját szomorúságát ábrázolja költőien, hanem mindezt általánosságban vetíti ki saját kilátástalan helyzetére, melyet a kor Németországában zsidóként kénytelen élni.

Abraham Huss *Robespierre ábrázolása Gertrud Kolmarnál* című írása szerint ez az ábrázolás sokkal kifejezőbb, mint ahogy ez egy politikával látszólag nem foglalkozó költőnőtől elvárható lenne. Forrásai egy esszé és néhány vers, továbbá egy versciklus, amelyek a náci uralom idején keletkeztek; ezekből látható, hogy Robespierre a költőnő számára

ra az identifikáció tárgyát képezi. Részben a megváltó vonásaival ruhazza fel, aki a megváltást a szeretet alapjaira helyezi, ezért ezek a versek vallásos művekként is értelmezhetők, melyhez az is hozzájárul, hogy a ciklusban három mottót a Bibliából merít.

Elisabeth Hoffmann a *Mi különbözteti meg ezt az asszonyt a többiőtől. Nőiesség, zsidóság és társadalom az Egy zsidó anya című elbeszélésben* címmel ír a novella változatos sorsáról.

A regény egy asszony történetét meséli el, akinek a gyermeke – miután házassága a gyerek apjával törésben végződött – szexuális bűncselekmény áldozatává válik.

Az anya megöli a testileg, lelkileg teljesen megtört, gyógyíthatatlan gyermeket, és a tettes keresésére indul, akit úgy tekint, mintha ő volna a valódi gyilkos. Az egyre elkeseredettebbé váló keresés eredménytelen marad, végül – sok sikertelen kísérlet után – az asszony öngyilkosságot követ el.

A szöveg sok egyéni tapasztalatot, elképzelést és vágyat tartalmaz, amelyek 1931-ben – ekkor keletkezett a szöveg – Kolmar egyéni helyzetéből adódóan nem tették lehetővé a közzétételt, mivel a megjelenített gondolatok és vágyak – szexualitás, nőiesség, zsidó öntudat, anya-gyermek kapcsolat – ellentétben álltak azzal, amit az ember egy „rendes” zsidó lánytól elvárhatott.

Lucia Hubig és Reiner Max *A zsidó önmegbizonyulás a nemzeti szocialista üldözések alatt* témájával foglalkozik a *Susanna* című elbeszélés alapján. Az elbeszélés ezidáig nem jelent meg a Marbachban található nyomtatott kézirat szerint. Minden közzétételben/kiadásban nyilvánvaló változtatásokat eszközöltek a szövegben.

Ez a tanulmány aprólékosan utánajár az eredeti szöveg alapján, hogy a műnek milyen, a zsidó hagyományhoz fűződő számos kapcsolódási lehetősége létezik.

Anne Heitschmit *Lantok, melyek még szólnak* című cikkében Gertrud Kolmar *Párbeszéd a Bibliával* című művével foglalkozik, melyet négy költemény alapján rajzol újra. Impozánsan, mély benyomásokat keltve jelennek meg a vonatkozások és kapcsolódások a héber Bibliával kapcsolatban, melyet Kolmar költészetében újra lefest.

Végül Christiane Auras *A hívek a közties világból* című munkájával Gertrud Kolmar életrajzi oldalához fordul, a *Levelek Hildének* (1938–1943) című művel kapcsolatban. A levelek nemcsak hétköznapi életére világítanak rá, hanem ékesszóló bizonyítékai poétikai elképzeléseinek, céljainak, sőt saját interpretációjának elemeit is tartalmazzák.

Gertrud Kolmar személye, valamint irodalmi munkásságának sorsa elgondolkodásra kell, hogy ösztönözzön minket. Gertrud Sara Chodziesnerként családi nevében Chodziesen nevet viselte, amely Posen porosz tartományban található. Ebben a névben kifejeződik a német-zsidó szimbiózis kísérlete is. Írói neve, amelyet használt, nem más, mint ugyanezen kisváros német neve. Nem szabad figyelmen kívül hagyni az ehhez a névhez való ragaszkodást. Az író sorsának ismeretében bizonyára csak nehezen lehetséges műveit hűvös tárgyilagossággal szemlélni, hiszen már életrajzára gondolva is megrendülhet az olvasó. De Kolmar életművének minőségét tekintve az elkerülhetetlen döbbenet bizonyos szempontból megakadályozható: azok a potenciális olvasók, akik még egyetlen művét sem ismerik, ama hamis benyomás áldozatává válhatnak, hogy itt az író életrajza igazolja a műveivel való foglalkozást. Kolmar műveinek tanulmányozása után világossá válik, hogy nem erről van szó.

Ez a kötet mindkét veszélyforrást elkerüli – egyrészt a túlságosan az életrajz által meghatározott, másrészt a hűvös és elvont elemzést; és nemcsak fontos adaléku szolgál a

Kolmarhoz kapcsolódó kutatásokhoz, hanem érdekes és tanulságos olvasmány is egyben, melyet sok olvasónak ajánlhatunk. Mindemellett – és ez tünteti ki a kötetet – mind Kolmar életművének ismerői, mind azon olvasók számára, akik csak most fedezik fel ezt az irodalmi univerzumot, nagy és megbízható segítséget jelenthet. És mi mást lehetne elvárni egy tanulmánykötettől?

Keszthelyi Mónika

S. P. Rosenbaum: *A Bloomsbury Group Reader*. Oxford U. K., Cambridge USA: Blackwell, 1993.

A Gordon Square soha nem tartozott London Bloomsbury negyedének romantikus helyei közé. A prosperáló középosztály viktoriánus ízlése nyomta rá bélyegét. Mégis, az 1904-ben odaköltöző Stephen lányoknak, Virginiának és Vanessának a világ legizgalmasabb, legvonzóbb helyének tűnt. Végre senki nem őrködött felettük, senki nem bírálta őket. A vörös plüssborítást leszédték a falakról az unalmas képekkel együtt, s Virginia elkezdett írni, Vanessa pedig festeni.

A Gordon Square 46 csakhamar egy jól körülhatárolható, a külön Angliában is különnek számító csoport szellemiségének jelképévé vált. 1904-ben Thoby Stephen meghívta cambridge-i barátait, s a csütörtök esti találkozók rendszeressé váltak.

Virginia Stephen később Virginia Woolf néven, a regény műfajának megújítójaként vált ismert íróvá, Vanessa feleségül ment a művészetkritikus Clive Bellhez, s az angliai posztimpreszionizmus egyik jelentős alakja lett, Lytton Strachey megteremtette a modern életrajzi regény műfaját, John Maynard Keynes a modern közgazdaságtan megalapozásában szerzett érdemeket. 1912-ben Roger Fry, a híres művészettörténész, a New York-i Metropolitan Museum igazgatója, a posztimpreszionizmus névadója és angliai propagálója csatlakozott a baráti körhöz. A névsor a szocializmus eszméjéhez vonzódó, politikus és író Leonard Woolf, a színikritikus Desmond MacCarthy és a szépfő E. M. Forster nével egészíthető ki.

A *Bloomsbury Group Reader* című kötet a kör tagjainak rövidebb írásaiból ad bő válogatást. Az S. P. Rosenbaum szerkesztésében megjelenő szöveggyűjtemény nem közöl kommentárokat, sem a csoportot bemutató tanulmányt; csupán a szövegértést megkönnyítő jegyzetekkel látja el az egyes írásokat, melyeket műfajuk szerint sorol fejezetekbe. A szerkesztő célja, hogy a magánéletükről, konvenciókkal szakító szabad életstílusukról ismert csoportot műveiken keresztül mutassa be. Műfajilag és tematikailag egyaránt nagyon változatosak a kötetben található szövegek: olvashatunk életrajzokat, esszéket, útirajzokat, cikkeket és kritikákat, előszókat és utószókat. Az érintett témák is sokszínűek: az impresszionizmus és a posztimpreszionizmus, feminizmus, tudatregény, az új életrajz, Freud és Ibsen, a művészi forma és a művészet autonómiájának kérdése, milyen ember volt valójában Herbert Spencer vagy éppen Newton – jellegzetesen az individuum önmagában vett jelentőségét és a művészet autonómiáját valló Bloomsbury-kör kérdései.

A kör tagjainak nagyobb lélegzetű írásai, regényeik és életrajzi regényeik mindig is középpontban álltak. A magyar olvasó is könnyűszerrel elérheti Virginia Woolf, Lytton Strachey vagy E. M. Forster műveit. A kötet hozzáférhetővé teszi a kör tagjainak rövidebb

írásait is, s a legjobb alkalom arra, hogy a nálunk kevésbé ismert Roger Fry, Clive Bell, Leonard Woolf és társaik gondolataival is megismerkedjen az olvasó. Tartalmaz a válogatás eladdig kiadatlan esszéket is, például Leonard Woolf Freud-kritikáját (*A mindennapi élet pszichopatológiájáról*), Virginia Woolf egy rövid életrajzát rokonáról, a híres, Viktória korabeli fotográfusról, Julia Margaret Cameronról, s az első posztimpreszionista kiállítás katalógusának előszavát Desmond MacCarthytól.

Az életrajz a kör tagjai számára meghatározó műfajjává vált. Egybekapcsolódott benne az egyéniség iránti szenvedélyes érdeklődésük, s a Viktória-kor iránti megvetésük. Lytton Strachey az individuum kiemelt jelentősége alapján újította meg az életrajzírást. A megújuló műfaj manifesztuma a nimbuszromboló *Eminent Victorians* előszava, mely természetesen szerepel a válogatásban. Az ebben megfogalmazott elvek: a szellemi rabszolgamunkává alacsonyodott műfaj művészi rangra emelése, az életrajzíró szellemi függetlensége, a szelekció, a jellemző részletek kiragadása, a köztiszteletre méltó viaszbáb helyett a valódi ember bemutatása, mindez finom szellemisséggel, enyhe frivolsággal s lélektani mélységgel szerves részévé vált a kör gondolkodásának. Majdnem mindegyikük megpróbálkozott az új, vonzó műfajjal. A kötetben is több remek életrajzi írás szerepel. Nagyon érdekes például Keynes *Newton*-életrajza. Ő is, akárcsak Strachey, elutasítja a 19. század képét hőseről, s megpróbálja feltárni személyiségének rejtett konstruáló elvét. Keynes tagadja, hogy Newton az újkori tudományos gondolkodás első tudósainak egyike lenne. Ellenkezőleg: az utolsó mágus, aki birtokában volt az évezredekben át felhalmozott okkult tudásnak. Véleményét Newton Cambridge-ben keletkezett óriási mennyiségű feltáratlan ezoterikus és teológiai írására alapozza. Newton gondolkodásmódját is okkultnak tartja: kísérletei nem megelőzték megállapításait, hanem csak utólagosan bizonyították azt, amit már úgyis tudott.

A 19. század öröksége Angliában különösen súlyos volt: a műalkotásokkal szemben erősebben érvényesültek erkölcsi elvárások, korlátozások. (Elég az *Ulysses*, a *Lady Chatterley's Lover* vagy a *Maurice* kiadásának történetére utalni.) A Viktória-kor után újra meg kellett fogalmazni az autonóm művészet igényét. Etikum és esztétikum szétválasztása, az olcsó érzelmesség és kiüresedett realizmus elvetése, a reprezentáció elvének elutasítása: visszatérő gondolatai a Bloomsbury művészetkritikusainak – Roger Fry-nak és Clive Bell-nek –, de szépíróinak munkáiban is. Lytton Strachey *Art and Indecency* című esszéje, mely a kör mesterének tekinthető G. E. Moore erkölcsfilozófiáján alapul, leszögezi, hogy a műalkotást kizárólag esztétikai szempontok alapján kell megítélni. Nem tagadja azonban azt sem, hogy a műalkotásnak létezik erkölcsi hatása is, ez azonban számtalan külső körülmény függvénye. Ha mégis etikai alapon ítélünk, akkor nem magát a műalkotást, hanem annak hatását értékeljük. Ha az etikai összetevők részei is a műalkotás egészének, azonban azt esztétikai egészként kell megítélnünk.

Clive Bell *Art* című művében alkotta meg a „significant form” fogalmát, melyet a műalkotás legfőbb sajátosságának tekintett. A műalkotás nem más, mint vonalak és formák kombinációja, illetve az ezek közt létrejövő viszonylatok rendszere. Ez csakis egy speciális érzelmekkel áll kapcsolatban, s ez az ún. „aesthetical emotion”, amit egyedül a művészet képes kifejezni, közvetíteni és felébreszteni. A kötetben szereplő *The Artistic Problem* című esszé ezt a gondolatmenetet építi tovább: a művészi probléma Bell szerint nem más, mint valamilyen tapasztalat, élmény és a művészi forma megfeleltetése. A kiüresedett realizmust azért nem tekinti művészetnek, mivel a pusztán reprezentációt szol-

gáló forma mögött nincs semmiféle magasabb rendű művészi tapasztalat, az automatikus írást pedig a forma hiánya miatt utasítja el.

Bell és Fry elméletüket az általuk propagált és nagyra tartott francia posztimpreszionista festészet alapján alkották meg. Roger Fry *Retrospect* című írásában esztétikai gondolkodásának fejlődését mutatja be; hogyan jutott el a tolsztoji művészeteszménytől a forma kizárólagosságának gondolatához. Művészetszervezői, gyakorlati tevékenységük számos dokumentuma található a kötetben: így például a nagy botrányt kavarázó első posztimpreszionista kiállítás katalógusának előszava Desmond MacCarthytól, mely szakértőn mutatja be az impresszionisták és Cézanne, Van Gogh, Gauguin festésze közötti különbséget; vagy Fry impresszionistákról írt előadása. Virginia Woolf róla szóló életrajzában elragadtatással emlékszik vissza, hogy mekkora sikert aratott az egykori barát diavetítéssel egybekapcsolt előadásaival. A briliáns műelemzések valóban lenyűgözhatték a közönséget; Fry Degas-interpretációja különösen kiemelkedő. Fry *Art and Socialism* című, a művészet, a társadalom és az üzlet összefüggéseit feltáró írása utópia egy olyan jövőről, ahol a művészet felszabadulna a pénz uralma alól. A művészek független egyesületekbe tömörülnének, s a művészet piacát nem a társadalmi státus, hanem a fejlettebb, függetlenebb ízlés alakítaná. Fry Omega Műhelyével, amely 1914 és 1919 között állt fenn, megpróbálta megvalósítani elképzeléseit. A képző-, de főleg iparművészeti műhelyben fiatal művészek kaptak érvényesülési lehetőséget.

A kötet egy jelentős fejezetét az emlékezők teszik ki. A kör tagjai 1920-ban alapították meg a Memoire Clubot, ahol csakis személyes élményekből fakadó emlékezőket olvastak fel. Egyik legérdekesebb darabja Virginia Woolf *Old Bloomsbury* című írása, amely felidézi a kör kialakulását, a korai beszélgetések hangulatát, amelyek mélyen befolyásolták mindannyiuk későbbi pályáját, gondolkodását.

A kör legkiemelkedőbb teljesítményei a regény, az életrajz és a művészeti gondolkodás megújítása terén születtek. Olvashatunk a kötetben kevésbé súlyos témájú, szórakoztató és olvasmányos írásokat is, azonban ezek egy esetben sem nélkülözik a Bloomsbury kötelező szellemi eleganciáját.

Az ismertetés befejezéséül E. M. Forster *What I Believe* című krédója kínálkozik, mely 1939-ben, két évvel Virginia Woolf öngyilkossága, és egyben a kör megszűnése előtt keletkezett. Forster semmiféle átfogó világmagyarázatban, meggyőződésben nem hisz. Egyedüli vezérével az egyéniség és a barátság. „[...] ha választanom kéne aközött, hogy eláruljam a hazámat, vagy eláruljam barátomat, remélem, elég bátor lennék ahhoz, hogy a hazámat áruljam el.” A demokrácia mellett mégis hitet tesz, mivel ezt tartja az egyedüli politikai berendezkedésnek, amely az individuum jelentőségén alapul, s amely megengedi a kritikát is. Az írás hű tükrö az individuum és a személyes kapcsolatok jelentőségén, a tolerancián, a kultúra és az alkotó élet fontosságán alapuló outsider Bloomsbury-értékrendnek.

Liptai Csilla

Györfly Miklós: A német irodalom rövid története. Budapest: Corvina, 1995. 236 l. (Egyetemi Könyvtár)

Györfly Miklós megkerülhetetlen és korszerű tankönyvet, segédkönyvet írt. A szerző bevallott célja is az volt, hogy a német irodalom rövid összefoglalását adja diákok és tanárok, valamint a művelt nagyközönség számára. Példaképpen Szerb Antal világirodalom-története állt előtte. Előszavában nem hagyja említetlenül Halász Előd német irodalomtörténetét sem, mely 1972-es megjelenése és 1987-es második kiadása óta van használatban. Györflyt nem az a cél vezérli, hogy túlhaladja vagy megtagadja ezt az alpmunkát, de leszögezi, hogy befolyásolta az ízlés és felfogás változása, és természetesen az irodalmi értékelésnél az azóta fejlődő germanisztikában sok helyütt máshova kerültek a hangsúlyok. Ennek a legekleatásabb példája az NDK irodalma. Ma már a kellő időbeli rálátás miatt biztonságosabban és politikai tiszteletkörök nélkül értékelhető a Németország keleti felében kibontakozott irodalmi fejlődés, az emigrációból hazatért és sokáig preferált idősebb kommunista írók, majd a fiatalabb, kritikus hangot is megütő írónemzedék sorsa (legtöbbször áttelepülés az NSZK-ba) és jelentősége.

Az egyetlen, amit hiányolunk, hogy a szerző nem merészkedik be a 80-as évek irodalmának elemzésébe, néhány korábban indult író (Grass, Walsér) ezekben az években írott műveit megemlíti ugyan, de hiába keressük például az osztrák Christoph Ransmayr nevét, aki pedig, úgy hisszük, már eddig is megítélhetően maradandót alkotott.

Előnye viszont, hogy a magyar vonatkozásokra mindig felhívja a figyelmet. Az ilyen megjegyzések legnagyobb része a fordításokra vonatkozik. Például, hogy Klopstock *Messias*ából Kazinczy fordított egyes részeket, hogy Hebbel és Grillparzer műveit egy-két kivétellel nem fordították le, vagy hogy Stiftertől alig olvasható magyarul valami. Aztán, hogy egy pozitív példát is említsünk, Gustav Fraytag *Soll und Haben* című, 1855-ben megjelent regényéből három magyar fordítás is készült, az első a német megjelenést nagyon frissen követve 1856-ban. Gyakran történik a német művészet más területeire is utalás az irodalommal kapcsolatban (pl. zene, filmművészet). Sőt, itt is akadnak magyar vonatkozások: Büchner *Wozzeck*jéből 1993-ban Szász János készített filmet, Hans Henny Jahn élettársa Kárász Judit magyar fotóművész volt. Györfly néhány szerző esetében megemlíti magyar tárgyú munkáikat is, ide sorolható például Stifter *Brigitta* című elbeszélése, vagy a részben magyar származású Ödön von Horváth *Ein Dorf ohne Männer* című színdarabja, mely Mikszáth *A szelistei asszonyokja* nyomán keletkezett.

Nem okoz semmilyen értelmezésbeli zavart, hogy nagyobb, több évtizedet átfogó írói, költői életműveket nem egybefüggően, hanem az egyes irodalmi irányzatokhoz kapcsolódva tárgyal (például Thomas Mann, vagy az expresszionistaként induló Werfel esetében). Goethe pályáját azonban korszakaira bontva, három egymást követő fejezetben tekinti át. Összehasonlítva Halász Előd olykor semmitmondó fejezetcímeivel, kiemelhetjük a mindig a lényegre kifejező fejezetcímeket, amelyekbe, ha szükséges, Györfly az irányzatok legjelentősebb képviselőinek nevét is belefoglalja.

A kötetet névmutató és átfogó, jól áttekinthetően tagolt ajánló bibliográfia teszi teljessé, amely elsősorban német szerzők tanulmányaira támaszkodik, a magyar kutatók közül csak Walkó György, Németh G. Béla és Széll Zsuzsa alapvető munkái szerepelnek benne. Ez az első magyarországi, nem marxista német irodalomtörténet rövidsége ellenére objektív, lényeglátó megfogalmazásaival valóban jó segédeszköz lehet a német irodalomról tájékozódni kívánók kezében.

Rózsa Mária

A *Peko* című szetu népeposz 1995-ös kritikai kiadásáról

A Snellman-Intézet gondozásában, első ízben jelenik meg a *Peko*, az észtség egy részének, a szetuknak népeposza – amint ez a kötet finn és észti nyelvű bevezetőjéből kiderül. A Snellman-Intézet A-sorozatában kiadnak szociológiai (*A finn függetlenség időszaka*), általános leíró (*Kolták, karélok, szetuk*) és nyelvészeti tárgyú műveket (*Az uráli nyelvek ma*). A mostani kötet irodalmi tárgyú: *Peko – szetu népeposz*.

A finn nyelvű bevezető kiemeli, hogy a szetu népeposz az észtek nemzeti eposzához, a *Kalevipoeghez* hasonlóan a finnországi Kuopióban jelent meg. A kuopioi finn–észti (szetu) kultúrtörténeti kapcsolat tehát tovább szövődött. A kiadás tervezésében a szavoi Osmo Hänninen működött közre.

Először jelenik meg a *Pekóról* szóló terjedelmes dalköltészet – írja a kiadást indokolva Seppo Suhonen. Paul Hagu szerint hiányt pótol a mintegy fél évszázaddal ezelőtt elkészült szetu nyelvű poéma nyomtatásban való megjelenése. Vajon nevezhető-e eposznak a *Peko*? – veti fel az észti nyelvű bevezető, nem elemzi viszont azt, miért nem jelent meg közel 65 éven át a mű, vajon miért hallgattak létezéséről, milyen volt az utolsó kézirat kritikai fogadtatása. Jelen kötetet a finn Seppo Suhonen és az észti (szetu) Paul Hagu népköltészet-kutató közösen adta ki, a szöveget Hagu rendezte sajtó alá. Hálából a szetuk Peko alkirályává választották.

A kötet szerkezete a következőképpen vázolható: a bevezetőket három fotó előzi meg, az eposz szerzőjé, Anne Vabarna szetu népénekese, az eposz elgondolójá, Pazlopiit Voolaine észti népköltészet- és nyelvjárásgyűjtő, illetve a jelenleg a tartui néprajzi múzeumban található *Peko* istenséget, az eposz főhősét ábrázoló faszobrocskáé. A tartalomjegyzék után a finn és az észti nyelvű bevezető tanulmány következik – erről részletesen később szólunk. A bevezető írások után, és a főszöveg előtt szerepel az eposz tartalmának részletes (énekenkénti) ismertetése finnül, angolul, franciául, majd oroszul. Az idegen nyelvű összefoglalókat követi a főszöveg, a szerkesztő Paul Hagu által negyvenegy énekre osztott, 7978 soros szetu nyelvű eposz. A főszöveg után a szetuk lakóhelyét ábrázoló három térkép található: *Szetuföld helye a Baltikumban*, *Szetu falvak*, *A szetuk lakóhelye egykor és ma*. A főszöveget tehát nem követik jegyzetek, sem közvetlen szövegkritikai magyarázatok. A filológiai apparátusból talán motívummutatóra és tárgymutatóra szükség lett volna, mert például a szetu népszokások az olvasó számára talán nem minden részletükben ismertek. Névmutatóra nincs szükség, mert kevés név szerepel a műben, és e nevek az olvasóközönség számára feltételezhetően ismertek: *Peko*, *Nabra*, a feleség, *Jorosk* és *Merosk*, a fiaik, *Essu* és *Maarja*, a bibliai *Jézus* és *Mária* alakja. Földrajzi mutató szintén nem szükséges, mert a főszöveg utáni térképeken szerepelnek a szövegben előforduló helységnevek. A kötet hátlapján három nyelven: a szerkesztők anyanyelvén, vagyis finnül és észtil, illetve egy világnyelven, angolul szerepel négy mondatnyi összefoglaló a műről és a keletkezéséről.

A bevezető esszéket mint a kritikai kiadás fontos alkotórészeit az alábbiakban részletesen ismertetem. A két bevezető tanulmány a két szerkesztő-kiadó tollából való: a finn nyelvűt Seppo Suhonen, az észti Paul Hagu írta. A finn bevezető jóval rövidebb, mint az észti. Mindkét tanulmányban szerepel a kiadott szöveg keletkezéstörténete, a források adatai. A finn nyelvű cikk megjelöli a kéziratok lelőhelyét (Kreutzwaldról nevezett Irodalmi Múzeum, Tartu), az észti nyelvű cikk a kéziratok pontos nyilvántartási adatait is közli (a kötet 35–36. lapján). Paul Hagu a bevezetőben az eposz két szövegvariánsából ad szöveg-

mutatványt, három szövegvariánsnak pedig a tartalmát is közli. A variánsokat mind tartalmi, mind esztétikai szempontból összeveti: az eposzi követelmények megvalósítását vizsgálva, bár érdekes és hasznos lett volna, mégis kimaradt a fellelhető kéziratok egy-egy lapja másolatának közlése. Elsősorban azért lett volna érdekes a másolatok közlése, mert a két legfontosabb szövegvariáns az eposz szerzőjének, Anne Vabarna két fiának tollából származik. Az írástudatlan énekes, Anne Vabarna 1927-ben tizenkilenc éves fiának, Ivónak diktálta le az eposzt, az eposz folytatását pedig szintén az énekes íratta le hallás után másik fiával, a tizenöt éves Mihkellel, 1929-ben. A bevezető tanulmányok nem szólnak arról, hogy csak egyszer írták-e le fiai az eposz szövegét, illetve, hogy létezik-e az ő kéziratuknak más tollából való másolata. Az eposz főszövegének alapját az időrendben utolsó variáns képezi.

A finn bevezetőből kiderül, hogy a *Peko* megéneklőjétől, Anne Vabarnától, a híres szetu népekekestől észti és finn gyűjtők összesen mintegy százötvenezer sort jegyeztek le, többet, mint bármely más énekestől a balti-finn nyelvterületen! Különösen sokat gyűjtött tőle a finn Armas Otto Väisänen, a kor ismert tudósa. Seppo Suhonen bevezető cikke sajnos nem ad választ arra a kérdésre, vajon Väisänen vagy más gyűjtő adott-e ki Anne Vabarnától gyűjtött népköltészeti szövegeket, holott ezen lehetséges források fontosak lehetnek az eposz keletkezéstörténetének vizsgálatában. Természetesen az eposzt bevezető esszének nem feladata a szakmai problémák kimerítő tárgyalása.¹

A főszöveg alapszövegét – a kéziratban meglévő szöveget – Paul Hagu újraserkesztette. A kiadási elvekről az észti bevezetőben értekeznek. Eszerint a nyolcezer soros (a főszöveg 7978 sor), tagolatlan szöveget túl hosszúnak és nehézkesnek találta, ezért a tartalom szerint énekekre osztotta (41), és ezeket címekkel látta el. A népköltési alkotások kritikai kiadásának szabályzata² szerint a műben eredetileg nem szereplő, a szerkesztő által betoldott címeket zárójelbe kellett volna tenni. Így az olvasó érzékelné, hogy ezek csak utólagos képződmények a szövegben. A címek így is elkülönülnek a szövegtől, bár nem grafikailag, hanem nyelvileg, ugyanis a szetu szöveggel ellentétben észti irodalmi nyelven kerültek megfogalmazásra. A szöveg sorszerkezetét – a könnyebb olvasás végett – szintén megváltoztatta a szerkesztő. Paul Hagu abból indult, hogy a szöveget az énekes nem énekelte, hanem diktálta fiának. A szöveg mondatokra bontása és központosítása szintén a szerkesztő műve, és a közérthetőséget szolgálja. A szöveg nyelvjárási szöveg, ezt Hagu próbálta teljes mértékben tiszteletben tartani. Az eredeti szöveget nyelvészetileg értelmezni kellett, az ortográfiát pedig szükséges volt ennek megfelelően egységesíteni és egyszerűsíteni. A lejegyző ugyanis fiatal laikus volt, és például a palatalizációt és a gégezárt különbözőképpen jelölte, és a szetura jellemző hátravetett tagadószócskát használta (ezt Hagu elhagyta). A főszöveg ortográfiája az észti irodalmi nyelvhez közelít. A szerkesztő kijavította a kézirat helyesírási hibáit. A hibákról azonban nem készített jegyzetet, pedig érdekes volna megvizsgálni a diktálás után író, tizenkilenc, illetve tizenöt éves Vabarna-fiúk jellegzetes tévedéseit. Másrészt a hibajegyzék ismeretében véleményt lehetne alkotni, vajon helyesen értelmezte-e Hagu a hibásnak tartott szövegrészeket.

Az eposz főhőse, Peko istenség mitológiai leírása és a Peko-ünnep leírása mindkét bevezetőben helyet kap. A Peko-leírás az észti bevezetőben – a logikai menetet kissé meg-

¹ A népköltési (folklor) alkotások kritikai kiadásának szabályzata. Budapest, 1974.

² Lásd ugyanott.

akasztva – az eposz keletkezéstörténetének közbevetéseként szerepel. Az eposz elgondolójáról, Paulopriit Voolaineról és a szöveg tulajdonképpeni alkotójáról, Anne Vabarnáról mindkét bevezető közöl életrajzi adatokat. A finn nyelvű tanulmányt bibliográfia zárja: tartalmazza az eposzt elindító 1922-es és 1924-es *Szetu olvasókönyv* adatait, Paulopriit Voolaine 1928-as és 1930-as, az eposz két különböző kézírata ismertetőjének lelőhelyét, illetve észti, finn és német nyelvű szakirodalmat a Peko-kultuszról, és egy 1965-ből való cikket a népénekes Anne Vabarnáról. A szakirodalom legújabb opusza az 1987-ből való Paul Hagu-cikk (finnül) Peko istenségről.

Dolgozatom második részében az eposz keletkezéstörténetét elemzem részletesebben, a kötet két bevezető esszéjére támaszkodva. Az észtségen belüli, szetu nyelvjárást beszélő, ortodox vallású népcsoportban már e század első éveitől élt a törekvés önálló irodalom, sőt önálló eposz megalkotására. A szetuk azért is akartak saját eposzt, mert a *Kalevipoeket* nem tartották eredeti népi alkotásnak. A szetu törekvésekkel párhuzamosan a *Kalevipoegről* éles kritika fogalmazódott meg a fiatal észti írónemzedékben – írja K. Leetberg 1911-es cikkében. Míg a *Kalevalát* ideálisan közelinek tartották a néphez, addig a *Kalevipoeket* inkább szép-irodalmi alkotásnak tekintették. A kritika nyomán két törekvés fogalmazódott meg: vagy átírni a *Kalevipoeket*, vagy új észti eposzt teremteni. Rutt Mirov *Eposz utáni vágy* című magiszteri dolgozatában (a keletkezés évét nem említi az észti bevezető) ez utóbbi törekvés megvalósulásait említi meg: H. Wuolijoki *Sõja laul* (Hősének) című poémáját 1914-ből, G. Suits *Lapse sünd* (Gyermek születik) című poémáját 1922-ből és V. Ridala *Toomas ja Mai* (Toomas és Mai) című poémáját 1924-ből. Mindhárom mű a szetu népeposz keletkezése előtt született. Mirov megemlíti még a *Pekónál* jóval később íródott, 1966-ból való *Lauluema Mari* (A népénekes Mari) című poémát, A. Annist művét. Kérdés, hogy a szetu eposz gondolatának szülője, Paulopriit Voolaine tudott-e ezekről a próbálkozásokról, és vajon ezek hatottak-e az általa elképzelt eposz terveire. A *Peko* bevezető tanulmányai e kérdéssel nem foglalkoznak, így eldöntése további vizsgálódás után lehetséges.

A. O. Väisänen, e század első felének híres finn népdalgyűjtője először 1914-ben juttott el fonográfjával Szetuföldre. Anne Vabarna szetu népénekestől – a *Peko* későbbi szerzőjétől – elsősorban a gyermekszülés szokásdalait jegyezte le, összesen 8500 sort gyűjtött tőle. Anne Vabarna a néphagyomány kiváló ismerője, tehetséges improvizátor volt. Összesen 150 000 sort jegyeztek fel tőle, ezzel a balti-finnek legnagyobb énekesé lett. A finnek körében közismert inkeri Larin Paraske a tőle lejegyzett 32 000 sorral jóval lemarad Vabarna mögött. Összehasonlításként megemlíteném néhány szetu énekes is: Miko Ode (Jevdokia Kanniste), akitől 24 000 sort, és Martina Író (Irina Luik), akitől 12 000 sort írtak le. Tehát a gyűjtő Väisänen jó érzékkel választotta ki Anne Vabarna személyében a legtöbb népdalt ismerő, tehetséges szetu énekest.

A szetu kultúra népszerűsítésében és a nyelvjárási népköltészet megjelentetésének támogatásában nagy szerepe volt az 1921-ben Petseriben megrendezett első szetu kongresszusnak. A kongresszus törekvését, az észtségen belül a szetu kultúra megszólaltatását a tartui Anyanyelvi Társaság vette szárnyai alá. A társaság, amelynek L. Kettunen is tagja volt, Pazlopriit Voolaine szetu nyelvjárás- (400 oldalnyi szöveget jegyzett le) és népköltészetgyűjtő és -kutató (1500 oldalnyi néprajzi feljegyzését ismerjük) kérte fel a szetu nyelvjárást és hagyományokat bemutató *Szetu olvasókönyv* megírására. Az olvasókönyv első része 1922-ben, egy évvel a kongresszus után megjelent az Akadémiai Anyanyelvi Társaság kiadásában. A kötet nagyrészt észti írók műveit tartalmazza szetu nyelvjárásban, ezenkívül

Paulopriit Voolaine néhány saját versét. Az olvasókönyv megjelenésének évében rendezték az első szetu dalosünnepet, ahol számos szetu dalénekes lépett fel, Anne Vabarna azonban nem. Az okokról nem szól sem Suhonen, sem Hagu cikke. Önálló énekesként először 1923-ban lépett fel Anne, tudós közönség előtt. A húszas évek elején Väisänen folyamatosan gyűjtött tőle, és 1923-ra elkészült a *Suurõ saja* című 5580 soros gyűjtemény.

1925-ben jelent meg Tartuban a *Szetu olvasókönyv* II. része. A kötet összeállításakor Paulopriit Voolaine arra törekedett, hogy a korábbi fordításkötettel szemben itt az eredeti szetu szövegek legyenek túlsúlyban. A szetuk körében finn-szetuként számontartott A. O. Väisänen írta a kötet bevezető tanulmányait a szetu népzeneről és a szetu énekesekről. Az énekesek között részletesen szól Anne Vabarnáról runo formában írt lírai-epikus kompozíciója, a *Szetu király*. Paulopriit Voolaine álma a szetu eposz megalkotása volt, ez a mű a *Peko*-eposz első variációjának nevezhető. Voolaine egységbe akarta fogni a szetu királyról szóló népköltészetet. Paul Hagu szerint a kísérlet eredménye töredékes, mégis logikailag összefüggő egység. Az eposz szerzője imitálja a runóköltészetet, úgy, amint a *Kalevipoeg* is. A *Szetu király* szókincese „édeskés”, romantikus, szentimentális stílust idéző, nehézkes, bár éneklésre alkalmas. Paul Hagu a *Peko* 1995-ös kiadásának bevezető cikkében közel egyoldalas szövegmutatványt közöl Paulopriit Voolaine első eposzkísérletéből, és ismerteti az eposz tartalmát is. Voolaine, az eposzkísérlet szerzője rájön, hogy bár a szetu népszokások és szóbeli kultúra avatott ismerője, mégsem képes egyedül az eposz megírására. Valószínűleg Väisänennek a *Szetu olvasókönyv* II. részében közölt, Anne Vabarnáról szóló tanulmánya készítette Paulopriit Voolainét arra, hogy a szetu eposz szerzőjéül egy népekekest keressen. Anne Vabarnával 1926-ban vagy 1927-ben találkozott személyesen, és felkérte az eposz társszerzőségére. Voolaine 1927 februárjában levélben elküldte Annénak az eposz tartalmi vázlatát. Voolaine ötlete volt a művet egységbe foglaló hős, a szetu király, Peko alakja. Az eposz vázlatát közlő levél megsemmisült, a mű azonban egy éven belül, 1927-ben elkészült.

Voolaine eposztervét, a levél tartalmát Paul Hagu a *Pekolanõ* alapján rekonstruálta, és közölte az 1995-ös *Peko*-kiadás bevezetőjében. A bevezetőben röviden össze is hasonlítja az 1925-ben a *Szetu olvasókönyv* II. részében megjelent *Szetu királyt* az 1927-es levél alapján készült *Pekolanõ*vel. Paul Hagu megállapítja, hogy a *Pekolanõ* szüzséje sokkal fejlettebb, egységesebb, egyszóval eposznak alkalmasabb. Ezzel együtt a főhős cselekedetei nem mindig emelkednek eposzi magasságokba. Hagu szerint Voolaine azt remélte, hogy Anne Vabarna maga talál ki a szetuk uralkodójához méltó tetteket, és az ő *Szetu királyánál* fényesebb, maradandóbb képet alkot Pekóról. Igaz, az észtek eposzában, a *Kalevipoegben* más eposzokhoz képest szintén nagyobb jelentőségűek a főhős mindennapi munkái, mint a hőstettek. Paulopriit Voolaine a szetuk földműves ideálja szerint formálta a király alakját. Peko, a király egyben a termékenység istene is, benne az emberek és a mítoszok világa találkozik.

Paul Hagu a *Peko* bevezető tanulmányában közölte mind a *Szetu király*, mind a *Pekolanõ* szüzséjét. Az ő összefoglalója alapján teszek a következőkben összehasonlító észrevételeket a két mű tartalmáról. *Pekolanõ* a főhős, Peko születésével kezdődik, míg a *Szetu király* a főhős, Seto király háborúból való visszatéréseivel. A továbbiakban a király nem aktív szereplő a műben. *Pekolanõ* viszont a főhős, Peko életútját követi nyomon: Peko és Nabra esküvőjét, fiaik, a harcos Jorosk és a kantelejátékos Merosk felnövekvését. A háborúba induló Peko barlangjában imádkozik Essuhoz, és meghagyja családjának, akkor indul-

janak utána, ha öt napja vérben van. Hasonló motívum található a *Szetu királyban*: a csata után Seto király barlangjában alszik, és csak akkor hajlandó felkelni, ha a vér már a csizmaszáráig ér. *Pekolanõben* a csatából hazatérõ és pihenõ Pekót elfogják, Joroskot, aki keresésére indul, megölik, Merosk pedig apja barlangjánál marad zenélni. A *Szetu királyban* Setonak csak egy fia van, a kantelézõ Vello. Amikor jön az ellenség, játékaival ébresztgeti apját, de õ nem kel fel, a fiút megölik és a kantelét összetörik. A mûben nem esik szó a király feleségérõl. Vellóról viszont hosszan ír a szerzõ, Vello Fûanya lányát kantelejátékával elbájolja, de Fûanya nem engedi hozzá feleségül, a lány mégis hozzámegy. *Pekolanõben* Peko fia, Merosk Annét kéri feleségül Essutól, és az engedélyt megkapja. A *Szetu királyban* nem szerepel Essu, a keresztény segítõ. Szerepel viszont Uku, aki a madarak seregébe felveszi Vello és Virje árvaságra jutott lányát, Tsirgot. Az árvát az Északi Satk, a Nap, a Hold is feleségül kéri. *Pekolanõben* Essu végig vezérli a cselekményt, Peko születésétõl kezdve. A harc végén Pekót a mezõ királyává koronázza, és földistenné teszi. A szetu néphit termékenységistenébõl, gabonaistenébõl az eposzban Essu szolgája lesz. A vallásuk szerint évszázadok óta ortodox keresztény szetukban feloldódik a pogányság és a kereszténység ellentéte. Hasonlóképpen történik ez, mint Szent Ilja viharistenné alakulása során az oroszokban, írja Paul Hagu.

Paul Hagu a *Kalevipoegbõl* vett motívumnak tartja, hogy Peko elsõ feladata a gazdálkodó királyhoz illõ, a népnek pedig hasznos tevékenység, az erdõk megtisztítása az elszaporodott vadállatoktól (a *Kalevipoegben* pedig a szántás). A vadászat részletes leírása szintén közös motívum a *Kalevipoeggel*. A munkához Peko a kovácstól remek kardot rendel; ennek a *Kalevipoegben* a finn kovács epizódja lehet a párhuzama. Összegzésként megállapítható, hogy a két eposz részletei között kevés a párhuzam.

Az 1927-es *Pekolanõ* – mint a fentiekben szerepelt – Paulopriit Voolaine Anne Vabarnának küldött levele alapján készülhetett. Anne szetu népénekes azonban írástudatlan volt, így feltétlenül közvetítõre volt szüksége, hogy a levélbõl megismerje az eposz szüzséjét. A *Peko* bevezetõ tanulmányai e kérdést nem tárgyalják. Feltételezem, hogy a közvetítõ, a felolvasó Anne Vabarna tizenkilencéves Ivo fia lehetett, mert Anne neki diktálta le a fejében megalkotott eposzt. A szerzõi hitelességhez tisztázni kellene, vajon hányszor diktálta le az eposzt Anne, és vajon Ivo javítgatott-e rajta. Anne Vabarna írástudatlan volt, de vajon tisztán csak a szóhagyományt ismerte-e, vagy például Ivo fia felolvasott neki a *Kalevipoegbõl* vagy más mûbõl? E kérdések megválaszolásához további adatgyûjtésre van szükség.

Javította-e a *Pekolanõt* az eposz elgondolója, Paulopriit Voolaine? 1928-ban az *Eesti Kirjandusban* megjelentette ismertétõjét a mû tartalmáról és keletkezésérõl, de nem javított bele, Vabarna saját alkotásának tekintette. Cikkében megjegyzi, hogy a fõhõst õ Pekonak nevezte, és Anne Vabarnánál is csak kétszer szerepel Pekolanõ. Bár Essu a Peko nevet adja a megszületett hõsnek, az eposz címe mégis *Pekolanõ* és a hadvezér neve is az. Ez a jelenség hasonlít az észti *Kalevipoegre*, aki egy a Kalevfik közül. Pekolanõ azt fejezi ki, hogy õ csak egy a szetuk közül, aki szolgálataiért lett király. Így nem szükséges Peko õseinek felemlítése. Ugyanígy az elsõ eposzkísérletben, a *Szetu királyban* a fõhõs Seto néven szerepel, ami nem személyre utal, hanem inkább egy törzsre. Késõbb született az az ötlet, hogy a szetuk egy csoportja által ismert gabonaisten, Peko lehetne a király, így a fõhõst át kellett értelmezni, hosszabban kifejteni életútját és utalni mitológiai hátterére is. Paulopriit Voolaine érezte, hogy a mitológiai rendszer felépítése erejét meghaladó feladat.

Ha Pekót főistennek akarta volna meghagyni, akkor egész sor, a szetuknál nem létező, tehát pszeudomitológiai alakot kellett volna kitalálnia, és ezt Anne Vabarna, a szetu népének sem fogadta volna el. A megoldás, a pogány Pekó alárendelése a keresztény Essunak, minden nehézséget áthidal. Az a tény, hogy a szetu legendák és énekek keresztény Essuja maga koronázza Pekót királlyá, gyengíti vagy eltünteti a pogány–keresztény ellentétet. Paulopriit Voolaine a *Pekolanō* ismertetőjében megjegyzi, hogy szerinte Essu Pekót halála után a mező istenévét tette, de nem koronázta királlyá. Anne Vabarna viszont a koronázást emeli ki. Paulopriit Voolaine nem változtatja meg a művet, amit Anne a fiával leíratott. Hiszen a mű megfelel az eposzi követelményeknek: a királyhoz illő hőstett, a külső ellenség felett aratott győzelem sem hiányzik belőle. Eposzi motívum még Peko élőhelyének Szetuföld fővárosába, Petseribe tétele, a barlangba temetkezés és az ortodox templom-építés. A barlangsír motívuma már a *Szetu királyban* is szerepel.

Anne Vabarnát folyamatosan foglalkoztatta a hosszú művek lejegyeztetése. Ötvenedik születésnapjára (1927) készült el runoregénye, a 11 000 soros *Ale*, amelynek szüzséje szintén Paulopriit Voolainétól származik. A lejegyző nevét Paul Hagu nem közli. Voolaine biztatására a népének Anne életében először, 1928-ban elhagyta Petserit. Első nyilvános fellépése Tartuban volt. Voolaine ösztönzésére Anne Vabarna tovább dolgozott a *Pekotémán*. 1929-re elkészült a *Peko* II. része, 4320 sorban. Ehhez a második részhez Paulopriit Voolaine nem adott részletes szüzsét. Csupán célkitűzését ismertette: annak megéneklését javasolta, hogyan választ népet, szolgáljat igazságot Peko hadvezér. Kiegészítésül az *Ilolaul* és *Imatütar* szetu mondákat ajánlotta.

A *Peko* II. részét Anne Vabarna tizenöt éves Mikhel fia írta le egy 388 oldalas vázlatfüzetbe. A versvariációkat nem különítette el. A kéziratot a tartui irodalmi múzeumban őrzik. Érdemes lenne megvizsgálni, vajon a 15 éves fiú mennyire pontosan volt képes egy ilyen nagyszabású művet diktálás után leírni. Vajon szolgálai módon írta-e le, vagy esetleg iskolai olvasmányai alapján értelmezve? Erről még nem jutottam információhoz. Paul Hagu azt írja a *Peko* bevezetőjében, hogy az alkotás az írástudatlan Anne fejében ment végbe. Néhányszor felolvastatott fiával, hogy emlékezetét felfrissítse. A tökéletesítés, az utólagos változtatás, ami az irodalmi művek alkotására jellemző – nem került szóba. Ebben az értelemben Paul Hagu szerint a *Pekolanō* tiszta népköltészet, eredetibb, mint a Lönnrot által összeállított *Kalevala*. Bár szerintem nem lehet a két művet ugyanazzal a mértékkel mérni, hiszen a *Pekolanō*t egy népdalénekes állította össze, míg a *Kalevala* hatalmas területek népdalénekeinek kincséből merít. A *Pekolanō* egy írástudatlan, szóbeli hagyományozással rendelkező szerző műve, a *Kalevala* pedig egy nagy műveltségű, az eposzokról hosszas előtanulmányokat folytatott szerző alkotása. Igaz, Paulopriit Voolaine, aki az énekes kezébe adta a szüzsét, szintén kutatója és gyűjtője volt a népköltészetnek.

Paul Hagu azt írja a bevezetőben, hogy a *Peko* magában hordozta a népi romantikus hőseposszá válás lehetőségét. Ám Anne Vabarna számára ez teljesen idegen világ lett volna. Egyszerű parasztasszony lévén Anne a szetu királyt nem tudta az eposz műfaji követelményei szerint ábrázolni. Pekónak mint hadvezérnek és az ellenséget legyőző hősnek az ábrázolása is nehézséget jelentett. A szetu lírai-epikus népdal nem alkalmas a hadi események leírására. Ezt tekintetbe véve Anne maga találta meg a formát, az orosz hősbilinákból (melyeket szájhagyományból ismerhetett) vett szópárbajokban. A háború ábrázolásának megítélésekor azt is figyelembe kell venni, hogy a szerző nő, ezért nem tudott azonosulni a királlyal és hadvezérrel. Ugyanakkor mesterien mutatta be a szetu hagyományokat, különö-

sen a nők mindennapjaiban. Részletesen írta le Peko születését, udvarlását, esküvőjét, Nabra és Essu viszonyát. Bevette művébe a Voolaine által javasolt *Iloalult*, *Ilmatütart*, *Tikelault*. A diktáláskor Anne olyan történésekre és érzésekre összpontosíthatott, amelyeket maga is jól ismert és átélt, például a világháborút, a szetuk Szipériába települését. Paul Hagu a dicséret mellett rávilágít azokra a pontokra, ahol a *Peko* nem felel meg az eposz műfaji követelményeinek. Szerinte a mű kompozíciója gyenge, a mű végére Peko mellékszeplővé válik, s a cselekmény eltér a fő vonaltól. A hősök jellemábrázolása hiányos. Peko mitológiai helye nem világos. E hiányosságok főként abból származnak, hogy az írástudatlan szerző nem ismerte, tehát nem használta az eposzi kellékeket, hanem csupán dalokat mondott egymás után, míg az eposzok – bár a 19. századig néphagyománynak tartották őket – rendszerint írástudók alkotásai, mint például a homéroszi eposzok.

Az észti nyelvű bevezető külön-külön közli a *Pekolanõ* 1927-es változatának (amit Ivo írt le) és a *Peko* II. részének (amit Mihkel írt le 1929-ben) tartalmát. A két mű jelentősen eltér egymástól. A *Pekolanõ* azzal fejeződik be, hogy a király örök álmokra hajtja fejét barlangjában, és utolsó kérése, hogy építsenek a barlang fölé kolostort. A *Peko* II. része ugyanezzel a jelenettel kezdődik, azzal kiegészítve, hogy az uralkodó összehívja a falu bölcs embereit, és megtanítja nekik, hogy hívják le az ő botjával az esőt a mezőre. A továbbiakban a *Peko* II. része arról szól, hogyan tér vissza a király, ha baj van. Majd megtörik a cselekmény időrendje, amikor Peko újra fiatalelként tűnik fel. Ilo és a lányok énekét hallgatja, és egy éneklő lányt akar feleségül venni. Ablakára repül Tirk, és csőrével leírja a lányok énekét. Az eposz első változatában, a *Szetu királyban* is szerepel az énekes Tsirgo, az árva, akit felvesznek a madarak rajába. A *Peko* II. részében Ilo elmondja Pekonak, hogy leendő felesége Nabra az almafa alatt várja. A *Pekolanõ*ben ugyanezt Peko anyja álomban látja. A *Peko* II. részében Ilmatütart az erdőben a gonoszok ellen Peko segíti, majd a Nap fia udvarol a lánynak – mint Tsergónak a *Szetu királyban*.

Dolgozatom tárgya az 1995-ös *Peko*-kiadás. Arra a kérdésre keresem a választ, vajon egyetlen kéziratot tükröz-e a kiadás fõszövege? Az 1995-ös *Peko* a cselekmény menetét tekintve az 1927-es *Pekolanõ*re épül: Peko születése, Nabra megismerése, az esküvõ, fiai története, a varázshot megtalálása, a szülõk halála, a harc, Peko elfogása, az új kard, a koronázás, az erdõ megtisztítása, a kolostorépítés, a tõlgyfa ültetése mind változatlanul megmarad. A cselekmény kiegészül például Anne, Merosk felesége Essutól kapott jegyajándékai felsorolásával: arany, ezüst, tehén, jó aratás. Az erdõ megtisztítása a vadállatoktól a *Peko* II. részében a csavargóktól való megtisztítással egészül ki. A *Pekolanõ*ben Peko tõlgyfát ültet, a jóslat csak a jelen – 1995-ben kiadott – szövegben hangzik el. A jóslat szerint ha a fa kizöldül, háború lesz. Az *Epilógus*, a jóslatok bevalása (háború, Szipériába telepítés) minden elõzõ szövegvariánsból hiányzik. Utólagos betoldás lehet. Paul Hagu bevezetõje nem tér ki az epilógus keletkezésére. Az 1995-ös *Peko* végén szerepel Essu elfogása és halála is, valamint utolsó cselekedetként a halászok megsegítése. Mellékepezõd az árva Luko égbevétele: ez a motívum ismét a *Szetu király*, azaz a legrégebbi variáns árva Tsirgójához nyúlik vissza. Az 1995-ös kiadás fõszövege tehát több szövegvariánsból áll össze.

Paul Hagu szerint az utolsó *Peko*-variáns az 1929-es kézirat. A mű utóéletérõl 1929-tõl a kiadás évéig (1995) keveset vél tudni a szerkesztõ-kiadó. A bevezetõ cikk említi, hogy Väisänen, Anne Vabarna tisztelõje és támogatója 1931-ben meghívta az énekest kórusával Helsinkiben a dalosünnepre. A finn újságok dicsérték a tehetséges énekest, de az

akkor kéziratban már meglevő szetu eposzról nem szólt a kritika, illetve a *Peko* bevezető tanulmányai erről nem írnak. A kérdés megválaszolásához a korabeli sajtó és levelezés mélyebb tanulmányozása lenne szükséges. Anne Vabarna 1947-ben eljutott Moszkvába is, a város fennállásának 900. évfordulóján rendezett ünnepen lépett fel. Sem az észet, sem a finn bevezető nem ír arról, miért nem adták ki mintegy hetven évig a szetu eposzt. Sem Hagu, sem Suhonen nem tesz kísérletet a kérdés megválaszolására.

Az eposz főhőséről, Peko termékenységinénről mind a finn, mind az észet bevezető tájékoztatja az olvasót. A finn tanulmány végén Seppo Suhonen német, észet és finn nyelvű szakirodalmat közöl a Peko-kultuszról. Dolgozatom utolsó részében dióhéjban ismertetem Peko szerepét a szetu néphitben. Rövid ismertetőmben Suhonen és Hagu bevezető cikkeire támaszkodom, más forrásból nem közlök adatokat. Termékenységinén már a múlt század végén sem volt mindenütt ismert Szetuföldön, hanem csak Mokroluga környékén, ahol néhány tucat faluban voltak tisztelői. A Peko név a finn Pekkövel azonos, a mező árpaivó istene Agricola *Zsoltárainak* bevezetőjében is szerepel. A név a régi északi germán termékenységinén, Freyr szolgájával függhet össze. Bár a finn Pekko név származhat a latin Petrusból (Petrus – Pietari – Pekka – Pekko), vagy a peikko 'manó' szóból. Uno Harva kutató szerint a finneknél Pekko nemcsak árpaisten volt, hanem az ének és költészet istene is, mint az ókori Bacchus. Pekót a szetuk a jégeső megtestesítőjének is mondják. Körülbelül tíz évvel a *Pekolanō* születése után, a harmincas években került az Észet Néprajzi Múzeumba a Pekót ábrázoló, fél méter magas fabábu. A szobrocska Krantsova faluból került elő, de ott már nem emlékeztek rá, miért kellene tisztelni. A Peko-ünnepet a népénekesekek dalaiból ismerjük. Kétszer volt egy évben, az első a vetés után, pünkösöd tájékán, a másik aratás után. Az előzőn együtt vettek részt házigazdák és háziasszonyok, az őszi ünnepen csak a férfiak vehettek részt. Ekkor választottak a következő évre házigazdát a Peko-bábnak. Az ünnep előestéjén összegyűltek a férfiak a gazda házában és kitétek az ajándékba hozott kenyereket. Az istenség áldását kérték a gabonára és a jószágra. Majd kiszaladtak az udvarra, birkózni kezdtek és átugráltak a kerítésen. Akinek a csetepatében először serkent ki a vére, az lett a következő évben Peko házigazdája. A fából vagy viaszból készült bábut a gazda a kerítésnél tartotta a gabona közt. Peko alakja bizonyosan a Krisztus előtti korból származik. Pellon Pekko néven a karjalai mitológiában is ismert, ott az árpa növekedését vigyázza. A vótoknál is szerepel gabonaistenként. Paul Hagu a bevezető cikkben megemlíti, hogy a Peko-kultuszhoz hasonló jelenség található a mordvin, votják, cseremisiz néphitben is. Pekóról mint finnugor termékenységinénről azonban nem beszél. A kutatás további feladata a pontos rokonnépi párhuzamok feltérképezése.

Kelemen Viktória

Péter Egri: *Modern Games with Renaissance Forms from Leonardo and Shakespeare to Warhol and Stoppard* (Modernista játékok reneszánsz formákkal Leonardótól és Shakespeare-től Warholig és Stoppardig). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996. 114 l.

A 20. század számos modern és posztmodern művésze ambiciózus elszántsággal formálja újjá és fogalmazza újra a korábbi idők mítoszait, témáit és egyes műveit. Egri Péter könyvének bevezetője szerint a folyamat kritikai szemléletből ered, s az átdolgozás több-

nyire olyan változtatásokkal rekonstruálja eredetijét, amelyek egyben értékrendszeri változásokról vallanak. Avagy, tehetjük hozzá Harold Bloom hatáselmélete nyomán, az utókor művésze netán megpróbálja tudatosan kommentálni s ugyanakkor kiegészíteni az őt izgató remekművet. S hogy mi izgatja leginkább, az alighanem korspecifikus: a modern/posztmodern kor destabilizáltságérzete a reneszánsz harmóniájában önmaga provokáló ellentétét látja, amelynek művészi dekonstruálása a keatsi negatív képesség feltámasztásával a kontinuitásra is utaló, nem ritkán önmegfogalmazási reakcióként értelmezhető.

Egri Péter értékelméletre alapozó, interdiszciplináris fogantatású kötete Leonardo és Shakespeare műveinek 20. századi átdolgozásait vizsgálja, a forma változ(tat)ásaiból a jelentés átalakulásait követve. Elsőként, a munka mintegy harmadában a *Mona Lisa* avantgarde, pop art és posztmodern rekonstrukcióit elemzi, s rámutat ezen változatok szubverzív és ironikus megközelítésére. A szürrealista Dali sajátosan egyéni vágyakat sejtető önarcképet alkot Leonardo művéből, Warhol pedig a művészetet is átható kommercializálás jegyében megsokszorozza a figurát. Rauschenberg *Pneumonia Lisa* (1982) című sorozata viszont sokatmondó példa arra, hogy a művészi dekonstrukció mennyire nyitottá formálja az eredetit, kétségtelenül termékenyítő hatással a közönség kritikai attitűdjére. A szerző gondolatébresztő elemzése hatalmas kutatási anyagra támaszkodnak; Egri Péter biztos kézzel vázolja fel a hátteret és az összefüggéseket, s utal néhány szóval életműrészletek tanulságaira.

A könyv kétharmada Shakespeare újrairásával és intertextualizálásával foglalkozik Stoppard drámáiban. Terjedelmi vonatkozásban az 1966-os *Rosencrantz és Guildenstern halott* kapja itt a legtöbb figyelmet, mint a *Hamlet* és egyúttal, hiszen Stoppard mindig többszörösen összetett, a *Godot* paródiája. Egri Péter részletesen elemzi a Stoppard-mű nézőpontváltásán keresztül megnyilvánuló világkép-váltást, s az egyféle valóságba vetett hit megbízhatatlanságának elhatározó élményét. Az értékválság jeleként beszél továbbá Hamlet monológjának stoppardi parodizálásáról: a stílus és a szerkesztés manipulációja döntő szerephez jut, amikor Ros mai prózanyelve készíti elő Hamlet sorainak ironikusan újrainterpretált, fragmentált változatát a drámában (60.). Stoppard intertextuális rétegei és referenciái természetesen módon igénylik a komparatív megközelítést, amellyel nem kecik ez a könyv sem. Rosencrantz és Guildenstern alakpárja Beckett mellett Gogol és Dürrenmatt hasonló párosait is vizsgálja mint az identitásválságra reflektáló dramaturgiai eszközt. Érdemes itt megemlíteni, hogy Stoppard egy interjú során Rosencrantz és Guildenstern dialógusát saját belső vitáihoz hasonlította. Vagyis többek között egymást kiegészítő figurák, akárcsak Vladimir és Estragon, s együttesük nemcsak egyéni jelentéktelenségüket hangsúlyozza. Mint Egri is utal rá, a hasonló kettőzések kérdésköre hatalmas, a 20. századi dráma párosai a legkülönbözőbb tartalmakat és feszültségeket hordozzák, megtalálhatók a lélektani, a feminista és a posztkoloniális drámában egyaránt.

Stoppard, akiről tulajdonképpen Egri Péter írja ezzel a könyvvel az első hosszabb lélegzetű tanulmányt Magyarországon, későbbi művei egy jelentős részét tekintve továbbra is Shakespeare vonzásában marad. A *Travesztiák* (1974) a 18. szonett dadaista változatával lepi meg a nézőt, egyszerre parodizálja a költő Shakespeare által képviselt reneszánsz plaszticitást és Tzara deklarált versíró módszerét. *Dogg Hamletje* (1976) és *Cahoot Macbeth-je* (1978) politikai fogantatású, a korabeli csehszlovák viszonyok karikatúráját nyújtó drámák. A könyv az utóbbi dráma elemzésével fejeződik be, amelynek szövege végén Egri szerint újraértékelődik a korábbi komikus átértékelés, mégpedig vissza a normális-

hoz, az autonóm egyéniség megújításának lehetőségéhez (91.). Így reagált az 1968 utáni csehszlovák rendszer „normalizáció”-nak nevezett elnyomására, nevezetesen a más perspektíva újradefiniálásával.

Stoppard ugyancsak kísérletező újabb drámája, az *Árkádia* (1993) csak a jegyzetekben kap helyet. „Irodalmi” darab a javából, de itt a posztmodern kor és a romantika keresztezik egymást. Mindenesetre tartalmaz újrakontextuált Shakespeare-idézetet és hozzá kapcsolódó szellemes, a *Travesztiákban* már megidézett Wilde-hoz méltó fordulatokat. A reneszánsz modern és posztmodern átformálásaiban és átirataiban Egri Péter mindvégig hangsúlyozza a játékoság elemét, amely kifordító kanyarolataival egyben újrainterpretál. Ugyanakkor a közönség szempontjából Stoppard szövege kétségtől írói szöveg, s mint ilyen, aktív olvasói újrainterpretálásra ösztönöz. Stopparddal ismerkedni mélyebbre csábító intellektuális kaland, s az Egri Péter koronként játékos költőiségű stílusban megírt könyvében felvetett és tárgyalt kérdések több irányba vezető ötletet, módszert adnak drámái, valamint az összehasonlító vizsgálódás iránt érdeklődőknek.

Kurdi Mária

Studia Germanica Universitatis Vesprimiensis. Hg. von Csaba Földes. Jg. 1 (1997). Veszprém: Universitätsverlag, Wien: Edition Praesens.

Új germanisztikai szaktudományos folyóirat indult *Studia Germanica Universitatis Vesprimiensis* címmel, melyet a Veszprémi Egyetem Német Nyelv és Irodalom Tanszéke és a bécsi Edition Praesens kiadó jelentet meg, évente két számmal. Recenzióm a folyóirat első – 1997-es – évfolyamának bemutató értékelésére vállalkozik.

Előrebocsátom, a folyóiratban publikált írások megvalósítják azt a célt, amelyet a főszerkesztő, Földes Csaba a bevezető szám előszavában megfogalmazott: a *Studia Germanica Universitatis Vesprimiensis* máris a tudományos párbeszéd nemzetközi és interkulturális színtere lett, a germanisztika valamennyi lényegi területéről (nyelvészet, irodalomtudomány, nyelvpedagógia, német kisebbség-kutatás) nívós írásokat közöl. Már az első két szám tartalmi összeállításából is kitűnik, hogy a főszerkesztő a német és a nem-német nyelvterületen folytatott germanisztikai kutatásoknak egyaránt nagy figyelmet szentel.

Az első számban tíz értékes írást: nyolc tanulmányt és két recenziót olvashatunk.

Wolfgang Bachofer szociolingvisztikai témájú dolgozata nyitja a sort, *Sprache und Sprechen im Alter – eine neue linguistische Fachrichtung* (Időskori nyelv és beszéd – egy új nyelvészeti szakirány) címmel (6–11. l.). A modern nyelvészetnek a strukturalizmustól a szocio- és pragmalingvisztikáig tartó fejlődése felvázolásával bemutatja a szerző azt a folyamatot, melynek eredményeként a nyelvészeti kutatások (az USA után) Németország több egyetemén is (mint Hamburg, Heidelberg, Mannheim) kiterjedtek az időskori nyelvhasználat vizsgálatára. Eközben Bachofer professzor bemutat három különböző, de egymással összefüggő nézetet arra vonatkozóan, hogyan lehet körülhatárolni az idősök csoportját. A tanulmány befejező részében a szerző – Margitta Lambert kutatásai alapján – részletes vizsgálat tárgyává teszi az idősök kommunikációjára leginkább jellemző formát: az ún. „small talk”-ot, s leírja, melyek azok a (kommunikációs) eszközök, melyekkel az idősök megpróbálják megvalósítani alapvető igényüket, az emberi közelséget.

A második írás Bogner Istváné, címe: „*Sonderfälle*” der germanischen Lautverschiebung (A germán hangeltolódás „kivételei”) (12–23. l.). A problémafelvetés meglehetősen újszerű, a tanulmány ugyanis arra vállalkozik, hogy bemutassa: a hangeltolódás azon jelenségei, melyeket a korábbi források egyszerűen a „kivételek és különleges változások” alpontban közöltek, valójában nem is kivételek, hanem a germán nyelv kialakulási folyamatában mutatkozó szabályszerű hangjelenségek. A szerző a zárhangok háromfázisú átalakulásáról szóló – Pudič nyomán ismertté vált – elmélet kritikája után kifejti, hogy az indogermán zárhangok nem ugyanúgy jelentek meg minden indogermán nyelvben, s hogy ez a differenciálódás megtörtént már a germán hangeltolódás előtt, aminek hatása egyébként sem egy időben jelentkezett minden érintett nyelvben. A szerző az *sp*, *st*, *sk*, *pt* és *kt*, valamint az *ft* és *a ht* hangcsoportok vizsgálatával kimutatja, hogy azok a zárhangok, melyek előtt egy spiráns áll, már nem egyszerű tenuiszok, ugyanis nem alakultak át spiránsszá (tehát nem „tolódtak el”), viszont nem is kivételek, melyeket a germán hangeltolódás nem érintett volna, hanem a spiráns hanggal spiránscsoportot képezve a germán nyelvben is továbbéltek, így az indogermán nyelv örökségeinek tekinthetők.

Ewa Drewnowska-Vargáné *Berichten und Besprechen als konstitutive Indikatoren der Informationsfunktion* (Elbeszélés és értekezés mint az információs szövegfunkció lényeges indikátorai) című tanulmánya (24–35. l.) bemutatja, hogyan lehet a szövegnyelvészeti kutatások eredményeit az idegennyelv-tanításban az íráskészség fejlesztésének szolgálatába állítani. A szerző Max Frisch *Homo Faber* című regénye egy részletének elemzésével bizonyítja, hogy egy szöveg a kommunikatív szövegfunkciónak jóval több indikátorát tartalmazza, mint ahogyan azt a hagyományos szövegnyelvészeti kutatások feltételezik. Mivel ezek feltárása csak a szövegstruktúra pontos (tehát a tartalmi és a grammatikai koherenciára is kiterjedő) elemzésével lehetséges, Ewa Drewnowska-Vargáné szükségesnek látta ötvözni a Brinker által képviselt szövegfunkcionális elméletet Weinrich igeidő-elméletével. Max Frisch szövegének alapos és meggyőző elemzése által arra a következtetésre jut, hogy a domináns kommunikatív funkciót tekintve az *elbeszélő* (praeteritum, plusquamperfectum) és *értekező* (praesens, perfectum) igeidők, valamint a történet elbeszélésének differenciált- és null-perspektívája közti váltás is jelentős indikátornak tekinthető. Az effajta vizsgálatok közben szerzett tapasztalatokat a szerző a szövegalkotás szempontjából is relevánsnak tartja.

Földes Csaba *Das Fach Deutsch als Fremdsprache und die auswärtige Sprach- und Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland. Anmerkungen aus einer „auslandsgermanistischen” Perspektive* (A német mint idegen nyelv szak Németország nemzetközi nyelv- és kultúrpolitikája tükrében. Egy „külföldi” germanista megjegyzései) című tanulmányában (37–48. l.) Németország nemzetközi nyelv- és kultúrpolitikájából kiindulva a németországi német mint idegen nyelv egyetemi szakkal foglalkozik, s körüljárja, milyen kvalifikáció szükséges a nemzetközi nyelv- és kultúrák közvetítő tevékenységhez. A cikk első részében azokról a szakmai vitákról olvashatunk, melyek a német mint idegen nyelv szak profiljának kijelöléséről folynak. Főként arról, milyen is legyen a képzés alapvető indíttatása: germanisztikai-nyelvészeti, irodalmi-művelődéstudományi, nyelvpedagógiai vagy neveléstudományi. A külföldön német nyelv- és kultúrák közvetítő szerepet betöltő szakemberek leggyakoribb tevékenységi területét és feladatait tekintve Földes professzor kidolgozza azokat az érveket, melyek a németországi német mint idegen nyelv szakos képzésnek elsősorban *germanisztikai-lingvisztikai* megalapozottsága mellett szólnak. Érvei között szerepel például az a tény, hogy a külföldi germanisztikai intézetek szakmai célki-

tűzéseikkel és germanisztikai konvenciókkal összhangban német lektoraiktól általában megkívánják a germanisztikai képzettséget. Témájával szoros összefüggésben Földes Csaba a továbbiakban kifejti, hogy a szóban forgó szakmai tevékenységi kör munkatársaitól egyértelműen elvárható a meggyőződésen alapuló, alapjaiban pozitív hozzáállás a német nyelvhez, kultúrához, a német nyelvű államokhoz. Hisz az is hivatásuk kell legyen, hogy külföldön felkeltsék az érdeklődést és táplálják a szimpátiát a német kultúra, a német nyelvű országok eredményei és általában a német nyelvű emberek iránt. Dolgozatát a szerző azzal a gondolattal zárja, hogy az eltérő mentalitással, gondolkodásmintákkal, politikai és közigazgatási struktúrákkal való professzionális érintkezéshez alapos felkészítés szükséges, ugyanis a már kialakult koncepcióknak, módszereknek, értékeknek sosem az új viszonyokra történő mechanikus átvetítése vezet eredményre, hanem csakis a sokoldalúan megalapozott *interkulturális kompetencia*.

A *Sprachspiele in der Werbung* (Nyelvi játékok a reklámban) című tanulmányban a szerzők: Forgács Erzsébet és Göndöcs Ágnes (49–70. l.) német nyelvű reklámszövegeket vizsgálnak, abból a feltevésből kiindulva, hogy a hatásos reklámstratégiák között fontos szerep jut a nyelvi játékoknak. A „nyelvi játék” terminust a tanulmány nem a szó wittgensteini értelmében használja, hanem „játékos nyelvhasználat”-ként. Jelentése nem azonos a szójátékéval, hisz előfordulhat, hogy egy a szónál nagyobb nyelvi szegmens a hordozója a normától eltérő, érdekes jelentésnek. A dolgozat célja az, hogy nyelvészeti szempontok szerint elemezze a mai német reklámok szövegében rejlő nyelvi játékokat, s hogy példák-alátámasztva hitelesen bemutassa, milyen formában jelennek meg azok a nyelvi fonetikai, grammatikai, szemantikai és grafikus/ortográfiai szintjein. A korpusz a szerzők által német újságokból, folyóiratokból, prospektusokból összegyűjtött száz példa. Figyelmet fordít a tanulmány a szólásokra, idiómákra, közmondásokra, szállóigékre is. A reklámszövegekben többnyire megváltozott formában vagy módosult jelentéssel találjuk ezeket, hisz a játékoság épp ebben rejlik: a normától eltérő használatukban. A dolgozat utolsó fejezete táblázatos formában foglalja össze a bemutatott nyelvi játék-típusokat aszerint, hogy milyen gyakorisággal fordulnak elő a mai német reklámyelvben.

Hans-Diether Grohmann *Übersetzungskritische Bemerkungen zu Matthias Claudius' französisch-deutschen Übertragungen* (Matthias Claudius francia–német fordításainak fordításkritikai elemzése) című cikke (71–87. l.) azokat az eredményeket közli, melyek Matthias Claudius 1777 és 1811 között elkészített négy francia–német fordításának elemzése során születtek. Kutatásának módszerét és szempontjait Grohmann egy egységes *fordításkritikai modellben* dolgozta ki, melynek lényege, hogy az eredeti szöveg elemzéséből indul ki, figyelembe véve annak nyelvfunkcionális, nyelvi-stilisztikai, formai, tartalmi és pragmatikai dimenzióit; majd megvizsgálja, hogy a megállapított lényeges jegyek hogyan realizálódnak a fordítás szövegében; végül értékeli a fordítói munkát. Mivel Claudius négy igen nagy terjedelmű művet (mintegy 3000 oldalnyi szöveget) fordított franciáról német nyelvre, Grohmann szükségesnek látta leszűkíteni vizsgálati anyagát: így az általa kidolgozott modellt teljes egészében csak az egyik Claudius-fordításra alkalmazta (amiben Andrew Michael Ramsay *Les voyages de Cyrus* című művét ültette át német nyelvbe), a másik három munkából csak bizonyos részeket vett figyelembe. Az eredeti szövegek és a fordítások makrostruktúrájának összehasonlítását a mikrostruktúrák elemzése követi, mely a grammatikai instrukciók területére irányul. Az átfogó összehasonlítás eredményei arról győzték meg Hans-Diether Grohmann, hogy bár kimutathatók eltérések a francia és a német válto-

zatok között, ezek a művek eredeti felépítését és tartalmát nem változtatják meg, csupán annak jelei, hogy Claudius élt fordítói szabadságával, s bizonyos kereteken belül önálló szövegalkotást is megengedett magának. Claudius fordítói tevékenysége – a cikkíró értékelése szerint – a 20. század végén is tiszteletet és elismerést érdemel.

Kerekes Gábor *Das Ungarnbild in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (A Magyarországról alkotott kép a századfordulónak és a 20. század első felének osztrák irodalmában) című dolgozatában (88–104. l.) a megjelölt korszak legjelentősebb osztrák íróinak irodalmi tevékenységét veszi górcső alá abból az aspektusból, milyen elképzelés élt bennük Magyarországgal és a magyarokkal kapcsolatban, s milyen okokra vezethető vissza az adott szemlélet kialakulása. A tanulmány szerzője szerint abból kell kiindulnunk, hogy az adott író a Monarchia melyik részéből származik. Jelentős különbség tapasztalható ugyanis azok között, akik Bécshez, illetve a Monarchia német nyelvű területéhez kötődnek (náluk jobbra udvarias közömbösség tapasztalható Magyarországgal szemben), valamint akik szláv nyelvű területeken nőttek fel. Az utóbbiak egyértelműen negatívan viszonyulnak Magyarországhoz, aminek alapja az a magyarellenesség, amely az 1867-es osztrák-magyar kiegyezésre való szláv reakcióként éledt fel. Kerekes Gábor meggyőződése szerint tehát az egyes osztrák írók Magyarországgal szemben érzett antipátiája nem művészi, nem is biológiai-genetikai indíttatású, hanem a politikában, a gazdasági és szociális körülményekben gyökerezik. Az irodalmi művekben ez a negatív hozzáállás a Magyarország-ábrázolás klisészerű vonásaiban fejeződik ki. Miután bemutatja Kerekes, hogyan alakulhatnak ki sztereotípiák a nemzetekkel kapcsolatban, felvázolja, miként értékeli Magyarországot és a magyarokat Stefan Zweig, Franz Werfel és Joseph Roth, kik közül Joseph Roth volt az egyetlen, aki a magyarok ábrázolására új motívumok és szimbólumok egész sorát dolgozta ki. A másik két említett író – ahogy azt Kerekes műveik elemzésével alátámasztja –, Magyarország, illetve a magyarok ábrázolásához motívumait nem maga alkotja, hanem már kidolgozott kliséket vesz át meglévő eszköztárakból.

A német kisebbség-kutatás a témája Georg Melika *Die Deutschen und der Deutschunterricht in der Karpaten-Ukraine. Vergangenheit und Gegenwart* (A németek és a német nyelvoktatás Kárpát-Ukrajnában. Múlt és jelen) című írásának (105–118. l.). A tanulmány arra vállalkozik, hogy bemutassa, hogy az iskolaügy, pontosabban a német nyelvoktatás szempontjából a 18. századtól kezdve milyen múltat tud maga mögött a kárpátaljai német kisebbség, s melyek a jelenét leginkább meghatározó tényezők. A szerző felvázolja, milyen erőfeszítések árán érték el a gazdagabb községek a 19. század második felére, hogy saját költségükön német iskolákat létesíthettek. Megtudhatjuk, milyen következményekkel járt a német nyelvű oktatásra nézve 1879-től az intenzív magyarosítási folyamat, s hogy milyen okokból változott kedvezően az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlása és a Felvidéknek 1919-ben Csehszlovákiához való csatolása után a terület oktatásügye. A szerző bemutatja, hogy 1939-től, miután a terület ismét Magyarországhoz tartozott, hanyatlás volt tapasztalható a német iskolahálózat alakulásában, s hogy 1945 – amikor a Szovjetunió bekebelezte Kárpátalját – sem hozott fejlődést. Csak a Szovjetunió szétesésével, a szuverén Ukrajnában bontakozhatott ki az érdeklődés más nyelvek iránt: a német nyelv szerepe is fellendülőben van. Melika beszámol a német filológiai képzés feltételeiről, utal a régió német nyelvjárásainak kutatásra, s arra is, hogy a Szovjetunió széthullása után az ország német származású lakói 1991-ben megalapították az „Újjászületés” („Wiedergeburt”) nevű kulturális közösségüket.

A folyóirat első recenziójában Wolfgang Biesterfeld *Von Fabel bis Fantasy. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur Erzählforschung, Jugendliteratur und Literaturdidaktik* című gyűjteményes kötetét Harmat Márta ismerteti (119–121. l.). Ezt követi Hans Gehl és Maria Purdela Sitaru *Interferenzen in den Sprachen und Dialekten Südosteuropas* című tanulmánykötetének bemutatása Lénárd Tibor és Valaczkai László tollából (122–126. l.).

A második szám tanulmányai tudományos színvonalukat tekintve az első szám által kijelölt úton haladnak.

Az első dolgozatban Wolfgang Bachofer irodalmi témáról ír: *Walthers von der Vogelweide Anteil an der Kreuzzugslyrik* (Walther von der Vogelweide szerepe a keresztes hadjáratok lírájában) című tanulmánya (5–13. l.) a középfelnémet irodalom legnagyobb lírikusa, Walther von der Vogelweide költészetét elemzi abból az aspektusból, hogyan vélekedett az a keresztes hadjáratok eszméjéről. Miután a szerző röviden felvázolja Walther költői műfajait, figyelmét a keresztes hadjáratok lírájára s Walther *Palesztina*-dalára veti. A vers elemzése folyamán két alapvető kérdés köré csoportosulnak Bachofer professzor gondolatai: vajon melyik keresztes harchoz kapcsolható a vers megszületése, s hogy Walther maga is volt-e Palesztinában.

Ewa Drewnowska-Vargáné *Die Grundzüge der Deixis von Klaus Sennholz unter dem Blickwinkel der Kontrastivität zwischen deutschen und ungarischen deiktischen Ausdrücken* (Klaus Sennholz *A deixis alapjai* című monográfiájáról, a német és a magyar deiktikus kifejezések összevetésének szempontjából) című írásában (15–26. l.) kettős célt tűzött maga elé: egyrészt átfogóan ismerteti és meggyőzően interpretálja a címben szereplő monográfiát, másrészt pedig ezt az írást alapul véve, ehhez szorosan kapcsolódva kontrasztív vizsgálat alá vesz egymásnak megfelelő német és magyar deiktikus kifejezéseket. Az elemzések arra a felismerésre vezettek, hogy a fennálló különbségek nem a deixis rendszerében keresendők, hanem vagy a két nyelv rendszerének különbözőségére, vagy pedig a kultúrák eltérő normáira vezethetők vissza.

Nyelvpedagógiai aspektusból elemzi az elzászi német kisebbség aktuális helyzetét Dominique Huck *Deutschunterricht für mundartsprechende Schüler im Elsaß: Wenn sprachpolitische, soziologische und soziolinguistische Entwicklungen zu didaktischen Problemen werden* (Németoktatás nyelvjárást beszélő tanulóknak Elzászban: amikor a nyelvpolitikai, szociológiai és szociolingvisztikai fejlemények didaktikai problémákká válnak) című munkája (27–47. l.). Első lépésben a szerző röviden felvázolja, hogyan változott Elzászban 1945 óta a standard német nyelv és az elzászi dialektus funkciója, státusa és jelentősége, majd részletesen elemzi a nyelvpolitika aktuális helyzetét, hogy ennek bázisán kimutassa, miként tükröződhetnek az oktatásügyben a nyelvpolitikai és szociolingvisztikai változások. Eközben rávilágít a német nyelvoktatás néhány olyan speciális kérdésére, melyek abban az esetben jelentkeznek, ha a célcsoportot német nyelvjárást beszélők alkotják.

A 18. századból örökölt titulusokat elemzi Elzbieta Kucharska *Was man an den Titulaturen alles ablesen kann. Eine Fallstudie über die Anreden an den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation* (Amit a megszólítás elárul. Esettanulmány a Német-Római Szent Birodalom császárához intézett megszólítási formákról) című dolgozata (49–62. l.). A szerző a legfontosabb világi személyhez, a császárhoz intézett megszólításokat alapul véve bemutatja, hogy a régi korok titulusai – klisészerűségük ellenére is – mennyire informatívak voltak. Jellemzik természetesen a címzettet, a szerző mégis inkább

(finom részletekbe menően) azt a kérdést vizsgálja, mit árulnak el a megszólító személyéről és a kommunikációs partnerek viszonyáról.

V. Szabó László *Von Zarathustra bis Siddhartha. Der Weg der Erkenntnis von der Icheinsamkeit zur Erleuchtung* (Zarathustrától Sziddhártáig. A megismerés útja az én magányosságától a megvilágosodásig) című tanulmánya (63–84. l.) arra vállalkozik, hogy Friedrich Nietzsche és Hermann Hesse gondolatvilágának összehasonlításával közvetítse az európai nihilizmus kérdéseit. V. Szabó László dolgozatát a két hős: Zarathustra és Sziddhárta alakjának összehasonlítására építi fel, melynek során a számtalan hasonlóság mellett inkább az eltéréseket emeli ki, feltárva ezáltal azokat a különbségeket, melyek Nietzsche és Hesse világnézete között jelentkeznek. Zarathustra lelkiállapotát V. Szabó az „én magányosságával” írja le, s szembeállítja ezzel Sziddhárta „megvilágosodását”. Konklúziója szerint Hesse filozófiája, melyet a Sziddhárta című műve végén fogalmaz meg, az én megszabadítását jelenti magányából, és ezáltal a nihilizmus legyőzését.

A mese műfajával foglalkozik Martin W. Wierschin a folyóiratot záró dolgozatában, melynek címe: *Das Märchen und Franz Kafkas Die Verwandlung* (A mese és Franz Kafka *Az átváltozás* című elbeszélése) (85–106. l.). Kiinduló gondolatai szerint – amennyiben Kafka művének elemzésekor támaszkodni akarunk annak mesei vonatkozásaira – túl kell lépünk a „mese” műfajának korábbi értelmezésein. Wierschin az általa kidolgozott definícióban a tematikus-funkcionális jegyeket emeli ki, s ezeknek alárendeli a formai-tartalmi jegyeket. Elemzésének eredménye szerint Kafka története egy a mese tematikájával és motívumkincsével megalkotott belső párbeszéd a tudatos és a nem tudatos lélekállapot között. S katarzis, melyet az író emberként él át művészeté révén, ahogyan azt Wierschin professzor a mű autobiografikus jegyeinek feltárásával igazolja.

Végezetül megállapítható: a *Studia Germanica Universitatis Vesprimiensis* általam bemutatott első évfolyama a germanisztikai kutatások meglehetősen széles skáláját fogja át. Mindkét szám tartalmilag gazdag, jól áttekinthető: tartalomjegyzékük és a tanulmányok szerzőiről készült ismertetőjük jól segíti a tájékozódást. A dolgozatok tudományos igényű, alapos kutatómunkák eredményeit teszik közzé, precíz forrásjegyzékkel, értékes bibliográfiával. Gondolataik számtalan esetben további elméleti kérdéseket hoznak felszínre, így hasznosak új utak keresésére való ösztönzésben is. A folyóirat – úgy hiszem – a germanisztikai tudományos élet rangos szereplője lett.

Szalai Tünde

Ára 360 Ft

TARTALOM

Tanulmányok

Egri Péter: Kettős képmás: Holbein és Shakespeare	1
Szabics Imre: Platonizmus és trubadúrköltészet	22
Fried István: A művelődési kapcsolatok kutatása Magyarországon	34
Domokos Johanna: A számi irodalom története rénszarvasnyomokban	42
Csányi Erzsébet: Hasonmás-narrátorok és hasonmás-szerkezetek	56

Szemle

4 Dada Suicides (Tóth Szilvia)	66
Karin Lorenz-Lindemann: Widerstehen im Wort (Keszthelyi Mónika)	67
S. P. Rosenbaum: A Bloomsbury Group Reader (Liptai Csilla)	70
Gyórfy Miklós: A német irodalom rövid története (Rózsa Mária)	73
A Peko című szetu népeposz 1995-ös kritikai kiadásáról (Kelemen Viktória)	74
Egri Péter: Modern Games with Renaissance Forms (Kurdi Mária)	81
Földes Csaba (szerk.): Studia Germanica Universitatis Vesprimiensis (Szalai Tünde)	83

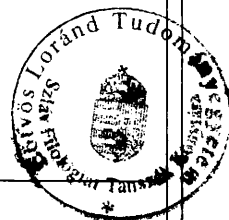
FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

1998

XLIV. ÉVF. 3-4. SZÁM



FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

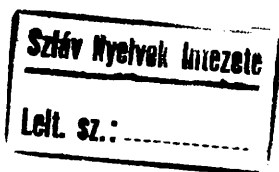
Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, KOVÁCS ÁRPÁD, MASÁT ANDRÁS,
PÁL JÓZSEF, SARBU ALADÁR, SZABICS IMRE, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE,
D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

A szerkesztőbizottság elnöke
DOMOKOS PÉTER

Főszerkesztő
KEREKES GÁBOR

Technikai szerkesztő
KESZTHELYI MÓNICA



Szerkesztőség

1146 Budapest, Ajtósi Dürer sor 19–21. ELTE Germanisztikai Intézet

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlap-előfizetési 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 *Stúdium* (Budapest, V., Váci u. 22. sz.), *Magiszter* (Budapest, V., Városház u. 1. sz.), és a Balassi Kiadó könyvesboltjában (Budapest, II., Margit u. 1.).

Előfizetési díj egy évre: 720 Ft

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó.

„Rettentő különös látásom volt”¹ Fuseli szentivánéji rémálma*

Árkai Márta

„Ó, szörnyű látvány! kísértet! csoda!” – kiált fel Vackor a *Szentivánéji álom* harmadik felvonásában, amikor megpillantja Zubolyt a számárfővel. Ijedtében elinal, majd mikor visszamerészkedik, rémülten rebegi: „Isten legyen irgalmas neked Zuboly! Téged kicseréltek.”²

Nem így Titánia. Oberon varázlata tökéletesen működik – amint Keats meséli majd *Lamia* című elbeszélő költeményében: „királyi jogara, / s gyöngy-harmat-kapsu köntös, korona” fölveri a „drüád-, s szatír-hadat / a káka, páfrány, kankalin alatt”³ –, s a megbabonázott tündérkirálynő, meghallván Zuboly számárbögését, máris sóhajtozva epekedik:

Kérlek, nemes halandó, énekelj:
Fülem szerelmes ígéző dalodba,
S erőtlet szép erényid ereje
Első látásra már bevallanom,
Esküdve, hogy szeretlek, angyalom!⁴

* Ez a tanulmány egy hosszabb, Fuseli Shakespeare-képeit elemző dolgozat bevezetőjének rövidített változata. A dolgozatban Fuseli Shakespeare-illusztrációinak segítségével kép és szöveg egyik lehetséges művészi kapcsolódási módját kísérelem meg leírni és értelmezni, s ezen keresztül a Shakespeare-irodalmat igyekszem – a szó szoros és átvitt értelmében is – néhány árnyalattal gazdagítani.

Az illusztrációkat egyaránt tekintem önálló műalkotásoknak és az egyes irodalmi szövegek sajátos, vizuális értelmezéseinek, kritikáinak, s mint ilyeneket nem pusztán a kortárs festészet, hanem az irodalom, de az irodalomkritika verbális megnyilatkozásaival is összevethetőnek tartom.

Fuseli a romantika Shakespeare-kultuszának különtségében is jellegzetes képviselője volt, akit kortársai már pályája elején a „Shakespeare festője” megüsztelő címmel illeltek. Nehezen értelmezhető, látomásos képei mindazonáltal sokáig nem arattak osztatlan elismerést, „újrafelfedezésére” tulajdonképpen csak századunkban került sor. Nem véletlenül mondta róla Blake, hogy korát legalább száz évvel meghaladta.

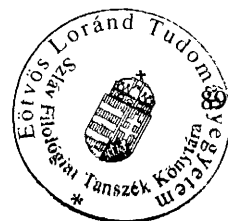
Fuseli meglepően modern alkotásai valóban nem csak a kortárs – úgynevezett „irodalmi” – festészetről szolgálnak új információval, hanem – amint a dolgozat további fejezeteiben bizonyítani fogom – „képet adnak” egy olyan irodalomértelmezési attitűd korai felbukkasásáról is, amely általánossá csak jóval később, a huszadik század elméletében válik majd. Fuseli Shakespeare-képei így annak is jellegzetes példái, hogy egy kulturális jelenség hogyan nyerhet jóval a verbális megfogalmazódás előtt – egy annál nem kisebb jelentőségű, csak más természetű – vizuális kifejezést.

¹ Shakespeare: *Szentivánéji álom*. 4.1. In: *Shakespeare összes művei*. Budapest: Európa, 1961. (A továbbiakban: *Szentivánéji álom*) III. kötet, 444.

² *Szentivánéji álom*. 3.1. 416–417.

³ *John Keats versei*. Budapest: Európa, 1975. (A továbbiakban: *Keats*.) 301.

⁴ *Szentivánéji álom*. 3.2. 418.



Előhívatván tündérképét Titánia megparancsolja, hogy s miként járjanak Zuboly kedvében, majd „nyelvért lekötven, halkan el vele!”⁵ Hogy ezután mi történik? Zubolynak – talán mert nyelve „lekötven”, talán másért – sehogy sem sikerül elmesélnie. „Rettentő különös látásom volt”, kezdi mégis nagy lendülettel a negyedik felvonás elején, de hamar elakad: „Azt álmodtam, hogy – ész legyen, aki megmondja, micsoda álmom volt az: az ember csupa sült szamárra, ha azt az álmod meg akarja fejteni. Úgy tetszik, mintha én, izé – nincs élő teremtés, aki megmondhassa, mi voltam én. Úgy tetszik, mintha [...] mintha nekem, izé – de az ember futóbolond, ha meg akarja mondani, mim volt nekem. Ember szeme nem hallott olyat, ember keze nem képes azt ízlelni, se nyelve felfogni, se szíve kimondani, milyet álmodtam én. Rábeszélem Vackort, csináljon egy nótát erről az álomról; e legyen a címe: Zuboly álma, mert még most is zubog a fülem belé [...]”⁶ Később újra megpróbálná szavakba önteni élményét: „Uraim, csodát beszélek”, kezdi, majd mindjárt visszakozik: „de ne kérdjétek, mit, mert ne legyek becsületes athéni ember, ha megmondom.” Azután megint: „Különben előadok mindent, úgy, ahogy történt.” Végül Vackor buzdítására – „Halljuk hát, kedves Zuboly!” – végképp meghátrál: „Tőlem ugyan egy szót se.”⁷

Pedig a szó, amivel megpróbálkozott, nem másról, mint Pál apostoltól származik, a Korinthusiakhoz írott első leveléből. Eredetileg így hangzik:

Amit szem nem látott, fül nem hallott, és ember szíve meg sem sejtett, azt készítette el az Isten az őt szeretőknek. Nekünk pedig kinyilatkoztatta Isten a Lélek által; mert a Lélek mindent megvizsgál, még Isten mélységeit is. Mert ki ismerheti meg az emberek közül azt, ami az emberben van? Egyedül az emberi lélek, amely benne lakik.⁸

Ismét Keats sorai jutnak eszünkbe:

Miért kacagtam éjjel? Nem felel,
nem szól az Úr, a Démon is konok –
Égből, Pokolból nem jó semmi jel,
ember-szívem, hát hozzád fordulok.⁹

A romantikusok, akik egyébként „megszállottan” igyekeztek „az Erzsébet-kor bizonyos jellegzetességeit reprodukálni”,¹⁰ így fordulnak befelé, az emberi szívhez és lélekhez, a kívülről szerintük már nem várható válaszáért, tudásért. A „belső ember” felé fordulásnak az európai gondolkodás történetében kimutatható előzményeiről M. H. Abrams írja:

[e jelenségnek] megvolt az előzménye a korai keresztények életében, amikor is, miután meghíusult minden bizonyosság Krisztusnak emberi mértékkel mérhető időn belül való második eljövételét illetően, a biblíamagyarázók Krisztusnak korábban szó szerint értelmezett ezeréves uralmát a bizonytalan jövőbe tolták ki, s a földi királyság eljövételéről szóló prófécákat metaforaként kezdték értelmezni, s egy, a korabeli hívő lelkében lejátszódó, kizárólagosan lelki megújulásra vonatkoztatták. Tizenhat évszázaddal később Milton, miu-

⁵ I. m. 4.1. 420.

⁶ I. m. 4.1. 444.

⁷ I. m. 4.2. 446.

⁸ *Pál első levele a korinthusiakhoz*, 2, 9–11. (A továbbiakban: 1Kor 2, 9–11). In: *Biblia*. Budapest: Református Zsinati Iroda, 1990. (A továbbiakban: *Biblia*.)

⁹ *Miért kacagtam éjjel?*, Keats, 255.

¹⁰ Praz, Mario: *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press, 1951. 190.

tán az a reménye, hogy a puritán forradalomból Isten valóságos földi birodalma fog megszületni, meghíusult, meghirdeti annak a lehetőségét, hogy a földi paradicsom a lét egy másik síkján valósítható meg: 'sokkal derűsebb Édent lelsz magadban'.¹¹ A romantikus irodalom azonban egy ponton eltér ezektől a teológiai előzményektől: az újjászületés egyik e világi lehetőségét egy másik e világi lehetőség váltja fel. Hogy drasztikusan leegyszerűsítsük a kérdést: az isteni kinyilatkoztatás által megígért apokalipszisbe vetett hitet felváltja a forradalmi úton megszülető apokalipszisbe vetett hit, majd az átadja helyét a képzelet, illetve a megismerés útján lejátszódó apokalipszisbe vetett hitnek. A romantikus gondolkodásban uralkodó kéttagú séma szerint az ember birtokában van annak az erőnek, mellyel, amennyiben felismeri ezt a képességét s élni is tud vele, a régi eget és földet szemlélve új eget és új földet teremthet magának, vagyis a megoldás a szemlélet forradalmi átalakulásában található. Mint tudjuk, ez a romantika fő témája, s nem véletlen, hogy a forradalmak korában alakult ki.¹²

Ha úgy tetszik, Shakespeare is a romantika egyik „fő témája” volt. Erre az időszakra tehető ugyanis az angliai Shakespeare-kultusz kialakulása.¹³ Shakespeare sokak szerinti „próteuszi” lényét¹⁴ a tizennyolcadik század mimetikus irodalomelméleti fogalmaival ugyanis nem lehetett megmagyarázni, így a Shakespeare-értelmezés problémája az új romantikus elmélet kialakításában középponti szerepet nyert Angliában.¹⁵

A romantikusok Shakespeare-t az emberi lélek talán legnagyobb ismerőjének tartották. A *Szentivánéji álom* mindazonáltal azt sugallja, hogy bizony az ember-szív sincs mindig tisztában azzal, „ami az emberben van”.¹⁶ Mert nézzük csak meg, micsoda „nagy zagyvalék lett a szerelemből” ebben a darabban. Igaz, nem abban az értelemben, ahogyan jó háromszáz évvel Shakespeare után D. H. Lawrence értette:

Abban a pillanatban, hogy ész avatkozik a szerelembé, akarat tapad rá,
a személyiség megkülönböztető jelnek véli vagy az én keríti hatalmába,
nem szerelem többé, csak zagyvalék.

És mi nagy zagyvalékot csináltunk a szerelemből:
ész-megrontott, akarat-megrontott, én-megrontott szerelmet.¹⁷

Shakespeare-nél bizony jószereivel minden megtörténik, ami észnek, akaratnak, vagy az egyes szereplők énjének ellentmond. „Nagy zagyvalék” az egész, „teljes és bestiális a zűrzavar”.¹⁸ Nem csoda, hogy Zuboly képtelen szavakba önteni szerelmi élményét – egy

¹¹ Milton, John: *Elveszett Paradicsom*, XII. In: *John Milton válogatott költői művei*. Budapest: Európa, 1978. 386.

¹² Abrams, M. H.: *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. London: Oxford University Press, 1971. 334. Ford. Péter Ágnes. (Vö. Péter Ágnes: *Roppant szívárvány. A romantikus látásmódról*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996. 10–11.)

¹³ Dávidházi Péter: „Isten másodszületője”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest: Gondolat, 1989. 31.

¹⁴ Vö. *The Romantics on Shakespeare*. Ed. by Jonathan Bate. London: Penguin, 1992. 1–256.

¹⁵ Vö. Péter Ágnes: *Roppant szívárvány. A romantikus látásmódról*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996. 159.

¹⁶ 1Kor 2, 9–11.

¹⁷ Lawrence, D. H.: *A szerelem zagyvaléka*. Ford. Tornai József. In: *Klasszikus angol költők*. Budapest: Európa, 1986. (A továbbiakban: *Klasszikus*). II. 657.

¹⁸ Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*. Budapest: Cserépfalvi, Szépirodalmi, 1991. (A továbbiakban: Géher) 128.

nálánál jóval agyafúrtaabb fickón is kifogja a feladat. Hiszen olyasmit „látott”, amit igazán csak nehéz szavakkal elbeszélni. Önnön legbensőbb lénye – ha úgy tetszik számársága – tártul fel előtte.

A lélek kivételes pillanatokban láthatja meg így önmagát, de a látvány ki nem mondható. Valahol bizonyosan határa van a kimondhatónak. Talán jobb ilyenkor elhallgatni. Wittgenstein erről gondolkodván azt mondta, hogy a világ tények határolt halmaza, a nyelv pedig kijelentések határolt halmaza, s „nyelvem határai világom határait jelentik”. Minden, amit ki tudunk mondani, a logika szerint építkezik; ami nem logikai természetű, azt nem is tudjuk kimondani. De nem tudjuk megmondani azt sem, hogy voltaképpen milyen is az a logikaiság, mert akkor a logikán kívülre kellene helyezkednünk ahhoz, hogy meghatározzuk. Magunk határán kellene túllépnünk ahhoz, hogy magunk meghatározzuk. „A szubjektum nem tartozik a világhoz, de ő a világ határa”, vagyis a szubjektumról nincsen szabatos, kimondható ismeretünk. Olyan ez, mondja Wittgenstein, mint a szem és a látás viszonya. A szem lát, de ő maga nincs benn a látótérben. Ha már látom a szemet, akkor ezt egy másik szem nézi, és egy másik látótérről van szó. A szubjektum nem része tehát a világnak, ezért kimondhatatlan. A kimondhatatlan olyan, ami immanensen nem érhető el, ami csak „megmutatkozik”. Wittgenstein válasza a megmutatkozóra a csend, a hallgatás: „amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”¹⁹

A „buksi” Zuboly²⁰ nem ilyen bonyolult elme, az ő nyelve bizony megered. De beletörök. „[...] egy szót sem”, végzi, s ettől kezdve, legalábbis ami az „álmot” illeti, csökönyösen hallgat. Talán sejti, amit majd jó két évszázaddal később Keats mond ki:

Csak a Költészet mondhatja el álmát,
mentheti szavak szép igézetével
képzeletüket a sötét varázstól,
némult révülettől.²¹

De Zubolynak, „némult révületében”, egy belső hang ezt súgja: „Te nem vagy költő; hallgass álmaidról.”²² S hogy ő mégis beszélne:

Mert a lélek, ha nem földhözragadt, már
látomásos; és szól ha szeretett, s ha
jól belétáplálták az anyanyelvét.²³

Lássuk csak. Zubolyba – Vackor szerint – bizonyosan „jól belétáplálták anyanyelvét”, hiszen „egész Athénban nincs ember, ki Pyramust eljátssza, csak ő”. „Úgy van”, erősíti meg Dudás is, „egyedül neki van legtöbb esze minden athéni kézműves közt.”²⁴ Márpedig az álmról Zuboly mégsem tud beszélni. Ha követjük Keats gondolatát, ez azért lehet, mert nem szeretett. Pedig valamit konyít a szerelemhez. Szamárféjében ott a tudás, hogy „Ész és

¹⁹ Wittgenstein, Ludwig: *Logikai-filozófiai értekezés*. (1922) Budapest: Akadémiai, 1963. 5.6, 5.61, 6.41, 6.4311, 6.44, 7. Vö. Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Budapest: Osiris, 1997. 137–138.

²⁰ *Szentivánéji álm.* 4.2. 445.

²¹ *Hyperion bukása. Keats.* 324.

²² Uo.

²³ Uo.

²⁴ *Szentivánéji álm.* 4.2. 445.

szerelmem mai napság ritkán tartanak együtt. Sajnos, hogy valamé'k szomszéd össze nem barátkoztatja őket." Igaz, hogy amint ezt kimondja, önmaga is megdöbben, és sietve – de alig titkolt büszkeséggel – hozzáteszi: „Lám, tudok én furcsát is mondani, ha kell.” Nem is marad el Titánia szerelmes dicsérete: „Te éppen oly bölcs vagy, aminő szép.”²⁵

Úgy tűnik, teljes a felfordulás, s nemcsak Zuboly lelkében, de Titánia fejében is, hogy a többieket most ne említsük. A romantikusok – akik bár egyrésztől kultikus tisztelettel fordulnak Shakespeare bölcsességéhez, azért maguk is szívesen tetszelegnek a lélek és szenvedély szakértőinek szerepében – egy ilyen álombéli esztelen, szertelen keveredés, az őrült szerelem és a „mindenki mindenkivel” lehetősége mögött mégis egy isteni rend szépségét remélik. Shelley például így fogalmazza meg *A szerelem filozófiáját*:

Forrás folyóba ömlik,
folyó az óceánba;
az egeknek folyton özönlik
vegyülő suhogása;
magány sehol; isteni jel
s rend, hogy minden tünemény
keveredjék valamivel – ²⁶

Ilyen „álom” reményében az éj korántsem „rettentő”, ellenkezőleg: „nap és nap között” várva várt „áldott határ” – amint Wordsworth vallja *Az álomhoz* című szonettjében:

Juhnyájra, mely egyenként ballag át
egy szűk hidon ... záporra, méherajra
és vízesésre ... szél és habmorajra ...
fehér sik égre ... síma tóra ... tág
mezőre ... mindre gondoltam – s tovább
fekszem – álmatlan; – s már hajnali zajra
gyúl a gyümölcsös, zeng a bokrok alja
s az első méla kakukszó kiált.
Igy tegnap éjjel és két éje már
nem nyerlek én, Óh Álom! Drága, lanyha ...
Ne kínozd azt, ki oly régóta vár!
Mi nélküled a reggel dús aranyja?
Jer, nap és nap között áldott határ,
friss gondolat s víg épség édesanyja!²⁷

Századunkban Gadamer egyenesen a művészi szépség lényegét találja majd meg, Heidegger nyomán, a „víg épség”, egy lehetséges ép rend felidézésében:

A szép [...] egy lehetséges ép rend felidézése. [...] a művészetből hozzánk szóló létbőséget vagy igazságot egyfelől a felfedés, a feltárás, a megnyilvánítás, másfelől meg az elrejtettség kettősségében tudjuk felfogni. Ezt a lehetőséget végső soron annak a gondol-

²⁵ Szentivánéji álom. 3.1. 418.

²⁶ Klasszikus. II. 187.

²⁷ Wordsworth és Coleridge versei. Budapest: Európa, 1982. (A továbbiakban: Wordsworth és Coleridge.) 126.

kodói lépésnek köszönhetjük, melyet Heidegger tett meg ebben a században. Kimutatta, hogy az el nem rejtettség, az *alétheia* görög fogalma csak egyik oldala az ember alapítványának a világban. A feltártság mellett és tőle elválaszthatatlanul ott áll az elleplezés és az elrejtés, mely az ember végességének része.²⁸

Feltártság és elleplezés dinamikus egyensúlyából születik tehát a szépség. Az emberi-művészi nagyság egyik ismérve, hogy az ember elfogadja az elleplezés megváltoztathatatlan tényét, azaz tudatában van önnön végességének. Keats írja egyik levelében:

[...] miközben egyik gondolat követte a másikat fejemben, hirtelen rájöttem, mi az a minőség, amely az igazán nagy teljesítményt megkülönbözteti a többitől – a *negatív képességre* gondolok, arra, hogy az ember képes kell legyen megmaradni a bizonytalanságok, rejtélyek, a kétségek között, anélkül, hogy bosszantómód azon igyekezne, hogy eljusson a tényekhez és az észhez. Coleridge például képes elszalasztani a misztérium szentélyében fel-felvillanó egyikét a szép, de nem összefüggő valószerűségeknek, csak azért, mert képtelen megelégedni féltudással. Ha köteteken át magyaráznám is, mire gondolok, akkor se jutnék tovább, mint hogy egy nagy költő esetében a Szép iránti érzék minden más megfontolást megelőz, sőt meg is semmisít minden más megfontolást.²⁹

A mindenáron rendszerre törekvő ész elnyomása, a kimondható és a kimondhatatlan ellentéte mögött húzódo rejtett egység belátása és elfogadása Keats szerint a művész célja. Azonban idáig csak akkor juthat el, ha önnön személyiségét teljesen elfojtja, s tökéletesen azonosul tárgyával. A személyiség ilyen megsemmisülését Schelling – Platónat idézve – a halálhoz hasonlítja:

Magát Istent is el kell hagynia annak, aki az igazán szabad filozófia kiindulópontját akarja választani. Arról van itt szó, hogy aki meg akarja tartani, elveszti azt, aki pedig elveszti, megtalálja azt. Csak az juthat el önmaga alapzatához, s csak az láthatja át az élet egész mélységét, aki egyszer az életben mindent elhagyott, s aki maga is mindentől elhagyottá vált, aki számára minden elsüllyedt, s aki egyedül a végtelenben ismerte fel önmagát. Ezt a nagy lépést Platón a halálhoz hasonlította.³⁰

Az alkotó folyamat fájdalmas paradoxona, feltárás és elrejtés kettős vonzása, így lesz a megismerés egyik legmélyebb formája. A paradoxon nagyrészt abból adódik, hogy a teljes önfeladás csak előzetes teljes érzelmi azonosulás „árán” érhető el, ahogy Keats is vallja, „Soha semmi nem lesz valóságos mindaddig, amíg csak át nem éljük”.³¹ Az igazán nagy költő – és minden nagy művész – ismérve ezért a lehetséges legnagyobb fokú személyesség, ugyanakkor a tárggyal való tökéletes azonosulás és önfeladás. A romantikusok számára ezt a költőtípust a leghitelesebben Shakespeare testesíti meg, amint ez Keats utalásából is sejthető:

Ami a költői jellemet illeti (a költőknek arra a fajtájára gondolok, amelyekhez én is, ha ugyan egyáltalán költő vagyok, tartozom, s melyet el kell különíteni a wordsworthitól, vagyis Wordsworth fenséges egoizmusától, amely persze jelenség s külön kategória), a

²⁸ Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins, 1994. 52, 54–55. Ford. Péter Ágnes.

²⁹ *The Letters of John Keats*. Ed. by Hyder E. Rollins, in 2 vols. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1958. II. 81–82. Ford. Péter Ágnes. (A továbbiakban: *Keats Letters*.)

³⁰ Idézi Heidegger, Martin: *Schelling Értekezése az emberi szabadság lényegéről*. Budapest: T-Twins, 1993. 23.

³¹ *Keats Letters*. II. 81–82.

költői jellem nem azonos önmagával, nincs sajátos lényege – egyszerre minden és semmi. Nincs karaktere – élvezi a fényt és élvezi az árnyékot, intenzitásban él, szemléli bármit, rútat vagy szépet, magasröptűt vagy alantast, gazdagot vagy szegényt, közönségest vagy emelkedettet. Ugyanolyan öröm számára egy Jágót megteremteni, mint egy Imogent. Ami az erényes filozófust megdöbbeníti, abban a kaméleon-költő nagy gyönyörűséget talál. Nem okoz több bajt azzal, hogy szenvedéllyel vonzódik a dolgok sötét oldalához, mint azzal, hogy a dolgok fényességét keresi, mert mindkettő végső soron elmelkedéssel végződik. A költő minden létező közül a legkevésbé költői, mert nincs identitása: szünet nélkül valami másban él, másban oszlik fel. A nap, a hold, a tenger, a férfiak és nők saját lényegükből fakadó indulataikban élnek, épp ezért költőiek, változatlan lényeggel rendelkeznek, a költő viszont nem, személyiségének nincs állandósága, Isten minden teremtménye közül ő a legköltőietlenebb. [...] Egy-egy vendégség után, ha csak nem képzeletem tárgyai kötik le figyelmemet, nem én vagyok, aki hazamegy: olyan nagy hatással van rám a társaság minden tagjának egyénisége, hogy hamarosan saját személyiségem teljesen megsemmisül – nemcsak felnőttek között, ugyanez történne velem gyerekek között is egy gyerekoszobában.³²

Éppen Keats ezen költői tulajdonsága vezeti el őt egy olyan témához is, amely sajátos módon kötődik Shakespeare világához. A *La Belle Dame sans Merci* című látomásos költeményében megjelenő femme fatale alakja elsősorban ugyan inkább a preraffaeliták – különösen Moreau egyes képei – és a szimbolisták – például Swinburne *Laus Veneris* című versének – hangulatát jósolja,³³ mégis, Keats az erotikus érzékenység egy olyan örök gondolatát fogalmazza meg, amely, látni fogjuk, Zuboly-Shakespeare „álmát” is egy kissé megfejthetőbbé teszi. Szenvédélyről, csábításról persze nem csak Keats beszél. Wordsworth például így kezdi a *Lucy*-ről írott versét:

Átélttem egy vad szenvédélyt,
most hadd meséljem el.
Aki szerelemhez nem ért,
bölcsőbb, ha nem figyel.

De késik a „vad” szenvédély, a költőt egy „szép álom” tartja édes fogságban:

Egy szép álom, melyért szívem,
Természet, téged áld,
ringatott, míg tekintetem
a bukó holdon állt.

Az áldó-áldott Természet-Édesanya ölén a költőnek a kedves halála után sem kell feladnia a reményt, hiszen, ha másképp nem, a Természet örök egységében majd egyesülhet szerelmével:

Lelkem álom béklyózta le;
nem féltettem, hisz ő

³² Keats *Letters*. I. 386-387.

³³ Praz, Mario: i. m. 203.

átváltozott, s nem bír vele
a romboló idő.

Testében nincs erő, se vágy;
vak, néma és süket;
forog a földdel, mint a fák,
a sziklák és kövek.³⁴

Mennyire másnak tűnik az az álom, amelyről Coleridge szól, amikor rémlátomásoktól üldözötten kínlódva hánykolódik:

... a kín
hangos imát csalt ajkamon ki,
próbálva látomásaim
gyötrő körén kívül kerülni.
Fakító fény, tipró tömeg,
gaztett, sosem torolva meg,
s csak mind nagyobb, kit megvetek!
Erőtlen bosszú, béna tett
– bár rejtve, fojtva – égetett!
Vonzottak szennyes, szörnyű tárgyak,
undorral vegyítve a vágyat.
Torz szenvedélyek, őrület!
S a szégyen mindenek felett!
Rejtendő tettek, leplezetlen,
hogy azt se tudtam már: velem
tették-e? Én voltam, ki tettem?
Mert minden bűn és félelem
– másé, enyém – egyként gyötör:
életet fojt meg, lelket öl!

A bűnbánat, a gyerekkor és a szeretetvágy síró képei azonban – ha megnyugvást nem hoznak is – a vers végére emberivé enyhítik a démoni képeket, és egy esetleges feloldozás halvány reményét sejtetik:

Így fulladt két éjszaka kínba,
a nappalt is elszomorítva.
S az álom nem áldás, hanem
a legnagyobb kín volt nekem.
S mikor álmom harmadik éjjel
saját sikoltásomra szállt el,
vad szenvedéstől elnyomottan
úgy sírtam, mint gyerekkoromban;
majd könnyeimtől megnyugodva
vált kedvem enyhébb állapotra.

³⁴ Wordsworth és Coleridge. 80–85.

„Íly büntetés méltó, ha sújtja”,
szóltam, „kinek legmélye romlott.”
Mert szívemben megint kigyúlva
éreztem tombolni a poklot.
Annak, ki vétkét látja, tudja,
utálja – s teszi mégis újra,
annak jár ilyen gyötrelem!
De jaj, miért, miért nekem?
Ki csak igaz szívet kerestem,
s nagyon szerettem, kit szerettem.³⁵

Keats feloldozásnak, szabadulásnak már semmiféle reményét nem kelti. A „torz szenvedélyek”, az „őrület” démoni tébolyából szabadulni képtelen lelkek véget nem érő vergődését sem önnön bűnös lelkük eltévelyedésének, hanem a kegyetlen szépség: *La Belle Dame sans Merci* bűbájának tudja be:

Sok királyt láttam, herceget.
Arcuk sápadt, szemük irígy,
s szóltak: „*La Belle Dame sans Merci*
bűvölt el így!”³⁶

Wordsworth, Coleridge és Keats költői „álom-képei” mind idéznek valamit – hol többet, hol kevesebbet – a Shakespeare által „kevert” örvénylő álom-egyvelegből.

Wordsworthnál a „tágas rét”, a „holdsugár” vagy a „telihold”, a „szép csillag” és „csillagsugár”, a „nyár rózsái” és az „ibolya”, az „ég íve”, a „mohos szirt”, a „bérc”, majd a „vad vihar” „mennykövei”³⁷ szinte ugyanazt a képi díszletet adják, mint a shakespeare-i álomban a hold „felvont ezüst íve”, a „letört rózsza” vagy a „friss ibolya”, a „pázsit nyoszolya” és a „liget”, majd a „jégeső” és a „zápor” képei mindjárt az első felvonásban.³⁸ A természet és a szerelem változásainak bevett metaforáiról van pusztán szó? Egyrészt igen. De arról is, hogy az ember természete része az őt körülvevő természetnek, attól sem erre, sem arra nem szabadulhat. Ez átka és ez üdvössége. A pokla, de a purgatóriuma is. Hogy a Shakespeare-darab ennél jóval többet mond? Természetesen. De erről is szól a *Szentivánéji álom*: hogy hiába hisszük, hogy értjük a „természetünket”, s hogy miféle „csodát beszélnek e szerelmesek”, hiszen mindaz csak „képzelet”, csak „szent őrület”. Nemhogy nem érthetjük, valójában el sem szabadna hinnünk, ahogyan Shakespeare-Theseus példázza:

... én nem hiszem
Ez agg meséket s tündér babonát.
Bolond s szerelmes oly fővő agyú
S ábrázó képzetű, hogy olyat is lát,
Mit józan ész felfogni képtelen.

³⁵ I. m. 280–281.

³⁶ *Keats*, 285.

³⁷ *Wordsworth és Coleridge*, 80–85.

³⁸ *Szentivánéji álom*, 385–397.

Az őrült, a szerelmes, a poéta
Mind csupa képzelet [...] ³⁹

Az ember, noha többre vágyik, nem több és nem kevesebb, mint egy kis darab természet, és a sorsa, mint Wordsworth is mondja, hogy „forog a földdel, mint a fák, / a sziklák és a kövek.” ⁴⁰

Coleridge már nem elégszik meg ember és természet végső egységének és egybeolvadásának a tudatával. A „sötét” természet aggasztja, marcangolja. „Szennyes, szörnyű tárgyak” kínozzák – vonzzák, „torz szenvedélyek”, amelyek ugyanúgy részei az emberi léleknek, mint a „Szeretet”, „bölcse és erő”. ⁴¹ Mint Shakespeare álmában. Mindjárt az elején négy, legalábbis „szennyes” „tárgyat” látunk: megtudjuk, hogy Theseus karddal és „bántalmakon” vette Hippolyta szerelmét, hogy Egeus a saját leányát kész megölni, ha nem ahhoz megy, akinek ő adná, s hogy Demetrius „szerelmi csábítással megnyeré”, majd rúttul elhagyta Helénát, aki ennek ellenére nem átalja most akár féltékeny árulás árán is őt visszaszerezni. Mindezen sok „torz szenvedély” mellett szinte eltörl a fő témának tűnő probléma: Hermia és Lysander erőszakosan elszakított szerelmes kapcsolata.

S a többi is „szörnyű víg tragédia”, ⁴² „igen siralmas komédia”. ⁴³ Oberon és Puck gonosz varázslata, s a nyomában kitörő teljes anarchia, „a csoportsex, a cserebere orgia” ⁴⁴ vonzó-riasztó gondolata, a „rejtendő tettek, leplezetlen”. ⁴⁵ A természet, a „természetes ösztön” ide is juttathat? Hogy Hermia így sikoltson föl:

Ne hagyj, Lysander! kígyó – istenem;
Hamar, hamar! ni hol csúsz, keblemen.
–, boldog isten, milyet álmodám!
Hogy reszketek belé most is; no lám.
Úgy tetszett, kígyó rágja szívemet,
És te mosolyogva nézted vesztemet. ⁴⁶

S akár folytathatná Coleridge szavaival: „[...] azt sem tudtam már: velem / tették-e? Én voltam, ki tettem?” ⁴⁷ Hiszen kétségbeesésében ő is így hebeg: „Nem Hermia vagyok? s te nem Lysander?” ⁴⁸ S hogy teljesen összekapcsolódjon Hermia és Coleridge: „Ó, jaj! mi dolog ez?” ⁴⁹ és „[...] miért, miért nekem? / Ki csak igaz szívet kerestem, / s nagyon szerettem, kit szerettem.” ⁵⁰

³⁹ Szentivánéji álom. 5.1. 447.

⁴⁰ Wordsworth és Coleridge. 85.

⁴¹ Uo. 280–281.

⁴² Szentivánéji álom. 5.1. 449.

⁴³ Uo. 1.2. 394.

⁴⁴ Géher. 128.

⁴⁵ Wordsworth és Coleridge. 280.

⁴⁶ Szentivánéji álom. 2.2. 411–412.

⁴⁷ Wordsworth és Coleridge. 280.

⁴⁸ Szentivánéji álom. 3.2. 429.

⁴⁹ Uo. 3.2. 429.

⁵⁰ Wordsworth és Coleridge. 281.

Shakespeare, amint Coleridge is, a darab végén látszólagos feloldozást nyújt: szabad kiszállni, az örült körtáncnak vége, mindenki haza- és nyugovóra térhet a párja oldalán. Reméljük, „[...] szent lesz a békeesség, a régi módon”,⁵¹ s megfér együtt a sok megférhetetlen. Mégis megmarad a szörnyű sejtés, hogy elég csak egy csepp az „égő szerelemből”,⁵² s máris újrakezdődik az örület.

Lehetséges, hogy az az álom, hogy valaha is véget ér az álom. Hogy akit egyszer elvarázsolnak, felébredhet a varázslatból és gondtalanul, józanul élhet tovább, mintha mi sem történt volna. Keats azt mutatja meg a „szépnél szebb” „tündérleány”⁵³ történetében, hogy a „Bíborszínű kis virág, / Melyet Ámor íve lőtt”⁵⁴ olyan végzetes hatalommal bír, hogy bűvöletéből szabadulni lehetetlen. A vers Heléna őrjöngő féltékenységét, Hermia reszkető sikolyát, Titánia émelegő undorát, Zuboly zavarodott hebegését mind egyesíti a fagyott szívvel bolyongó királyok, hercegek képében: „Arcuk sápadt, szemük irigy, / s szóltak: »*La Belle Dame sans Merci* büvölt el így!»”⁵⁵

Az álomból így válhat bármikor dermesztő rémálom, a szerelem önfeledt örömeiből (ön)gyilkos féltékenység, Shakespeare ünnepi játékból pedig örökkön a szemünk előtt lebegő rémkép, amely egyszerre vetíti elénk levegőig és pokol, a felhők és a sír birodalmát. Olyan kép, sőt képek sora, amelyeken Shakespeare valódiként és láthatóként mutatja meg mindazokat a képzeletbeli fantomokat, melyek – normális esetben? – az embert csak elfojtott, zavaros álmaiban kísértik.⁵⁶

Ilyen képeket „látott” Fuseli is, Wordsworth, Coleridge és Keats idézett verseinek születésével nagyjából egy időben. Fuseli, eredeti nevén Johann Heinrich Füssli, nem olyan régen élt még Shakespeare országában, amikor már „Shakespeare festője”-ként emlegették.⁵⁷ Összesen több mint kétszáz Shakespeare-képe létezik.⁵⁸ De a leghíresebb, számára elsőként nemzetközi hírnevet hozó *A rémálom* című festménye (angliai kiállítása a Királyi Akadémián volt, 1782-ben⁵⁹) is meglepő kapcsolódást mutat Shakespeare-rel, és éppen a *Szentivánéji álommal*.

Fuselit mindig is erősen foglalkoztatta az álmok és látomások világa, melyet – véleménye szerint – a művészet még igen kevésbé tárt csak fel.⁶⁰ Meglehetősen egyéni stílusa jelentősen eltér a korábbi álomábrázolások stílusától, elsősorban azáltal, hogy a képein nem, vagy nem csak azt mutatja meg, amit az álmodó lát, hanem legfőképpen azt, amit álom közben érez.

A rémálom esetében Fuseli lidércábrázolása érintkezik az összeurópai incubus- (succubus-) hiedelmekkel, az alvót szép nő alakjában megnyomó kísértet elképzelésével.⁶¹

⁵¹ *Szentivánéji álom*. 3.2. 433.

⁵² Uo. 2.1. 403.

⁵³ *Keats*. 286.

⁵⁴ *Szentivánéji álom*. 3.2. 423.

⁵⁵ *Keats*. 286.

⁵⁶ Powell, Nicolas: *The Nightmare*. London: Penguin, 1973. 435.

⁵⁷ Mason, E. C.: *The Mind of Henry Fuseli: Selections from His Writings with an Introductory Study*. London: Routledge and Kegan Paul, 1951. 69.

⁵⁸ Vö. Schiff, Gert: *Johann Heinrich Füssli 1741–1825. Text und Oeuvrekataloge*. Zürich und München: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1973. (A továbbiakban: Schiff.)

⁵⁹ A mű eredeti címe: *The Nightmare*. Royal Academy, 1782.

⁶⁰ Powell, Nicolas: i. m. 1.

⁶¹ Hoppál M., Jankovics M., Nagy A., Szemadám Gy.: *Jelképtár*. Budapest: Helikon, 1990. 143.

Az alakok elrendezésével és az anatómiai keretek végsőkéig való feszítésével azonban jóval többet ér el egy lidércnyomás általános bemutatásánál.

A kép három kompozíciós egységből áll: középen egy alvó nőalak, a hasán egy guggoló lidérccel, s az ablakon behajolva egy villámló tekintetű, vad ló nézi őket. A szinte természetellenesen hátrahanyatló, kitarukkozó női test, a súlyos, sötét drapériák, a felajzott, lobogó sörényű ló, és a kajánul vigyorgó lidérc látványa igen erős – egyaránt vonzó és taszító – erotikus töltetet kölcsönöz a képnek. Amikor Fuseli festette, már régóta foglalkoztatta Shakespeare. Így valószínűleg jó oka van annak, hogy ha az alakok megválasztásában nem is, de azok elrendezésében *A rémálom* határozottan emlékeztet arra a képre, amelyet Hermia „fest”, közvetlenül a saját rémálmából való ébredése után: „[...] kígyó – istenem; / [...] ni hol csúsz, keblemen. / [...] kígyó rágja szívemet, / És te mosolyogva nézted vesztemet.”⁶²

A kígyó a zsidó-keresztény hagyományban igen gazdag jelentésegyüttessel bír, leggyakrabban az emberi és isteni világrend egyik ellenségét, a világban lakó rossz egyik őskát szimbolizálja. „A Lélek világosan állítja”, írja Pál apostol, „hogy a végső időkben némelyek elpártolnak a hittől, megtevesztő szellemekre és sátáni tanításra hallgatnak”.⁶³ Ezek a szellemek lesznek a bűnösök pokolbéli kíznői. Ikonográfiajuk az ijesztő, torz külső hangsúlyozásán túl magába olvasztotta az antikvitás kori keveréklények (szirének, Pán-Faunus, Kerberosz) ábrázolási hagyományát, az alvilági hatalmak attribútumait, jellegzetes állatait (sötét, fekete szín, kutya, macska, béka, kecskebak alakja), valamint sok, negatív jelentéssel felruházott állat vonásait (denevér, patkány, disznó, vaddisznó, gyík; nagy orr, fark, szarv, kecskeláb).⁶⁴ Bosch *A Gyönyörök kertje* című triptichonjának *Pokol-táblája* lebilincselő sokaságukban és változatosságukban ábrázolja ezeket a lényeket. Shakespeare kígyója is egyrészt e hagyomány elemeként értendő, de erős állatias, fallikus jelentést is hordoz,⁶⁵ s így legfőképpen, mint Fuseli lidérce, egyértelmű erotikus asszociációkat ébreszt.

A rémálommal csaknem egyidőben Fuseli több *Szentivánéji álom*-illusztrációt készített, amelyek kiegészítik, de meg is erősítik a „lidérces” Fuseli-kép és a „Hermia-kép” közötti feltételezett kapcsolatot. Fuseli viszonylag későn kezdett a *Szentivánéji álommal* foglalkozni. Már túl volt számos Shakespeare-darabon. Megihlette a *Macbeth*, a *Hamlet*, *A vihar*, a *Lear király*, a *VI. Henrik*, a *III. Richárd*, a *János király*, a *IV. Henrik*, az *Athéni Timon*, az *Ahogy tetszik*, a *Windsori víg nők*, a *Vízkereszt*, az *V. Henrik*, a *VIII. Henrik*, a *Téli rege* és a *Sok hűhó semmiért*. Valamiért tehát sokáig nem fogott az álomhoz. Mások is az álomképek, mint a többi. Sokkal mozgalmasabbak, színesebbek – és látszólag sokkal jobban különböznek mind a Shakespeare-szövegtől, mind a korabeli színházi adaptációk stílusától.

Fuseli *Szentivánéji álom*-képein a fő téma a varázslat – a varázslók szintúgy, mint az elvarázsoltak –, az összes illusztráció Titániát, Zubolyt, Oberont és Puckot ábrázolja. Többnyire lidércek egész hada veszi őket körül, s mind valami mágikus, meghatározhatatlan, sötét háttér előtt, fent és lent elválaszthatatlanságában kavarnak. A mezítelen testek látványa, különösen ilyen mennyiségben, talán még ajzóbb és provokatívabb, mint *A rémálom* esetében.

⁶² *Szentivánéji álom*. 2.2. 411-2.

⁶³ 1Tim 4,1.

⁶⁴ *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Szerk. Pál József és Újvári Edit. Budapest: Balassi, 1997. 363.

⁶⁵ Uo.

Az egyik *Titánia*-kép leginkább ahhoz a Shakespeare-részhez kapcsolódik, amelyben a tündérr királynő a fekhelyére csalogatja a megigézett Zubolyt, és azt ígéri neki, hogy tündérei mindenben a kedvére tesznek majd.⁶⁶ Titánia felnyújtott karral, meztelenül áll a kép közepén, testének vakító fehérsége azonnal magára vonja a tekintetet. Felemelt kezében varázspálca, amellyel mintha a tündérek körtáncát vezényelné. A hatalmas, számárfejű Zuboly is a kép közepén látható, Titánia lába előtt kuporog. Vastag, izmos végtagjai herkulesi erőt sejtetnek, különösen a tündérek változó, de az emberalakokhoz képest mindenképpen kisebb méretéhez képest. Szamárfejét a bal öklére támasztva gondolkodni látszik, mint aki fel sem foghatja, mi ez az abnormális sokadalom az ő felettébb normális lénye körül. De az is lehet, hogy azt fontolgatja, hogyan tudná a helyzetet leginkább a maga javára – ha úgy tetszik: élvezetére – fordítani. Szamárszeme nem vehető ki tisztán, lehet, hogy csukva van, de valószínűbbnek látszik, hogy a maga elé tartott, felfelé fordított jobb tenyerén álló lényt szemléli.⁶⁷

Titánia kifogástalan teste és kecses tartása az olasz reneszánsz sokszor és sokak által megcsodált és utánzott alakját, Leonardo Lédáját idézi. A *Léda és a hattýú* azonban igen eltérő hangulatot áraszt, a természet jótékony hatalmát érezteti, „amely a nemi aktuson túl is virágot hajt” – hiszen Léda és a még mindig felé nyújtózó hattýú összefonódó párosa mellett ott van a tojásból kibújó két gyermek, Castor és Pollux is. S mindannyiukat körülveszi a „csodálatosan gazdag, páratlan szeretettel megfestett növényzet, a fák, virágok”.⁶⁸ Léda szája sarkában pedig ott bujkál a híres, titokzatos Gioconda-mosoly, biztató választ sejtetvén a kérdésre, melyet majd Yeats tesz fel:

ha már az ég nyers vére szállta meg,
erőt s tudást kapott-e, mielőtt még
a csőr elejtette közömbösen?⁶⁹

Titánia szelíd nyugalmán átsüt valami démoni erő és tudás, szinte érezhető, amint varázspálcája intésére az alakok egész csoportja körkörös mozgásba lendül. A tündérek púderezett báli kísérteteknek, mindenféle élvezetek démonainak tűnnek. Még Titánia kedves mosolya is nyugtalanító módon édeskés és mesterkél. Ilyen mosollyal csalogathatta La Belle Dame sans Merci a királyokat és hercegeket. De Wywyane-t is eszünkbe juttatja, aki a bölcs Merlintől kicsal egy varázslatot, amely által képtelenné teszi, hogy hozzá közeledjék, láthatatlan falak közé zárja, s egy föld alatti mélyedésben tartja örökre fogva.⁷⁰

A Zuboly tenyerén álló, mindkét karjával a számárfő felé nyújtózó emberalak, bár alig kivehető, fény sem igen esik rá, mégis fontos részlete a képnek. Mintha Zuboly önnön lényének, elvarázsolt ember-mivoltának visszatérő szelleme lenne, aki azért esdekel, hogy valahogyan kimenekülhessen, s Zubolyt is kimenthesse a színes pokolból, ahová jutottak. Vagy éppen ellenkezőleg, az is elképzelhető, hogy az ágaskodó alak Zuboly lelkének – és testének – pontosan az az elnyomott s éppen most felszabaduló része – hím-tagja? –, amely semmit sem kívánna jobban, mint aktív részese lenni a szaturnáliának.⁷¹ Talán nem is meg-

⁶⁶ *Szentivánéji álom*. 3.1.

⁶⁷ Vö. Schiff. 148–156.

⁶⁸ Friedenthal, Richard: *Leonardo. Életrajz képekben*. Budapest: Gondolat, 1980. 114.

⁶⁹ *Klasszikus*. 556.

⁷⁰ Vö. Schiff. 148–154.

⁷¹ Vö. a *számár* szó angol megfelelőjéről (ass) írottakat: *The Oxford English Dictionary*. Prep. by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner. Oxford: Clarendon, 1989. Vol. I. 699. és 654–655.

lepő, hogy erősen emlékeztet Goya *Szaturuszára*. Márpedig Goyának ez az egyik legsötétebb képe, még akkor is, ha lehetséges, hogy amit ábrázol, „csak álom”, melyben az áldozatot valamiféle „belső erő emészti fel, az rágja a lelkét, s mert képtelen kibékülni azzal, ami a legbelső énjében lakozik, azt a tőle idegen rettenetnek [egy őt felfaló óriásnak] tapasztalja”.⁷² De ahogyan Zuboly és a nyújtózó emberalak viszonya is kétséges, Goya képen sem teljesen egyértelmű, hogy végül is a két alak közül melyik inkább az áldozat.

Fuseli szentivánéji *rémálma*, láthatjuk, igen-igen eltér a szó szerinti Shakespeare-szövegtől, de két- vagy többértelműségeivel mégis Shakespeare bonyolult jelentés-együttesét adja vissza. A *Szentivánéji álom* ünnepi játék, egy konkrét alkalomra íródott darab. Ünnepélyes tehát a hangulat, mégis játék a javából. Játék, vagy leginkább körjáték, bolondító és bolonduló szerelmesek kavargó körtánca. S a látvány: képek – „pillanatfelvételek” – örvénylő sorozata, melyeken a szereplők folyton változó párosításban láthatók. Fuseli – ismét modern szóhasználattal élve – „megvágja” a képsort, jól össze is kavarja, de a „zagyvalékban” mégis az eredetire ismerünk. A festészet nyelvére fordítva egyetlen, robbanni kész pillanatba sűrítve képes újjáteremteni a dráma teljességét.

Játék, ünnep, kép. Gadamer majd éppen e három fogalom segítségével határozza meg a műalkotás lényegét, értelmét.⁷³ A *Szentivánéji álom* esetében Fuseli is nagyjából e fogalmakat körüljárva értelmezi a Shakespeare-műalkotás lényegét. De emellett érezhetően valami olyasmi is foglalkoztatja, ami egy ponton túl már nem engedi, hogy másra is tekintettel legyen, s ami végül a darab szövegszerintiségén, illetve egy konkrét színpadi adaptáció megjelenítésén való túllépésre kényszeríti. A *Titánia* szemlélésekor az az érzésünk támad, hogy nem pusztán az álmodók érzéseit, de önnön legbelső énjét sem leplezi; nem csak Titánia és Zuboly, hanem egyben saját legitimebb pillanataiba enged betekintést. Fuseli a téma legteljesebb átélését követően személyiségét elfojtja, s Shakespeare szereplőit tolja önmaga elé. Feltártság és elleplezettség sajátos viszonya alakul így ki. Úgy tűnik, mintha Shakespeare szereplőit lesné meg, de eközben magát leplezi le. A nézőt, akinek az általános leskelődés talán már egyre kellemetlenebbé válik, így duplán is cinkosává avatja. A látvány mégis riasztó, nem a témája, sokkal inkább ilyen mértékű leplezetlensége miatt.

Bármilyen bonyolultnak, kivehetetlennek, nehezen értelmezhetőnek tűnik is a kép, Fuseli valójában éppenséggel mindenféle körülményeskedésről, kerülőútról lemondott. Nagyvonalúan bánik a Shakespeare-szöveg jeleneteinek sorrendiségével, a negyedik felvonás első jelenetét tünteti fel mint illusztrált passzust, de kétségkívül erősen kapcsolódik a harmadik felvonás első színéhez. A húzódozó Zubolyhoz ott szól Titánia ilyen szerelmes-parancsolón:

Ó, e ligetből mért kívánczol?
Akarsz, nem: itt maradsz, nem távozol.
Szellem vagyok, de nem közrendbeli;
Országomat örök nyár kedveli
És én szeretlek; jőjj hát, jőjj velem;

⁷² Földényi F. László: *A lélek szakadéka. Goya Szaturuszára*. Pécs: Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1993. 51.

⁷³ Bókay Antal: i. m. 316.

Tündérim oldaladhoz rendelem,
Hogy hozzanak mélyből számodra gyöngyöt;
Virágágyon dalok szunnyasszon el;
S megfinomítom halandó göröngyöd,
Hogy szállni tudj a lég tündériverel.⁷⁴

És legott hívja is tündéreit, hogy megparancsolhassa:

Ez úrnak szépen udvarolni kell:
Ugrálni ösvényen, cikázva menni;
Szedret, barackot, epret néki szenni,
Szőlőt, fűgét, s bármit kívánjon enni.
Vadméhe sejtjét odvából kicsenni,
Viaszkos combjukat mécsül kivenni
– Egy fénybogár-szem fog gyujtója lenni –
Azzal kísérni ágyba majd, pihenni;
Ott egy-egy lepkeszárnyal megjelenni
S legyezve, a holdfényt szemére menni
Nem hagyni. Most egy bók, szépen köszönni.⁷⁵

Fuseli képén úgy látszik, az időbeliség sajátosan átalakul, a parancs – mint egy álomban – szinte már a kimondás pillanatában megvalósul. De minden hiába. Míg Shakespeare-nél Zuboly hol dalra fakad, hol élénken cseveg a tündéri szolgálókkal, s tud „furcsát is mondani, ha kell”,⁷⁶ olyannyira, hogy Titánia ki is jelenti: „Nyelvét lekötvé, halkan el vele!”⁷⁷ – a képen meglehetősen melankolikusan mered maga elé. Ezzel már a negyedik felvonás első jelenetét idézi, amikor is így kéri Titániát: „[...] kérem, hagyja meg a cselédinek, senki se háborgasson: nagy expozíciót érzek az alváásra.” S Titánia engedelmes varázspálcája lendül: „Aludj hát, én meg karjaimba fonlak. / Tündérim el, el mind! ki merre lát.”⁷⁸ Ezután mindketten elalusznak.

Shakespeare nem mondja ki, és Fuseli is csak sejteti, hogy álomra álom következik, s hogy ebben az álomban mi is esik meg, nem tudhatjuk. Ha semmi nem tudható, akkor minden elképzelhető. A képen Zuboly szeme szinte kivehetetlen, talán most alszik el, talán most ébred fel. Talán idáig álmodott, talán most kezd álmodni. Az elszántan felfelé nyúló, kapaszkodó alak talán önnön jobbik, talán rosszabbik énje. Ki mondja meg? Ha minden körkörösén egymásba ér – amint ezt az alakok elrendezése és Titánia rendezői pálcájának állása is sugallja –, mi a jó és mi a rossz, merre van a fenn és merre van a lenn, hol a kezdet és hol a vég?

Shakespeare nem ad választ, legfeljebb annyit, hogy „az ember sült szamár, ha azt az álmot meg akarja fejteni”.⁷⁹ Mert a szerelemről szóló beszéd „csekély”, „meddő” mese,

⁷⁴ *Szentivánéji álom*. 3.1. 418.

⁷⁵ Uo. 3.1. 419.

⁷⁶ Uo. 3.1. 418.

⁷⁷ Uo. 3.1. 420.

⁷⁸ Uo. 4.1. 438.

⁷⁹ Uo. 4.1. 444.

„csak álom, semmiség”.⁸⁰ Szörnyű-víg konklúzió, ennél azért jobbat remélnénk. Shakespeare végül mindent elrendez. De Fuseli szorongó, nyugtalanító képe nem ad megnyugvást. Nem is az a célja.

Fuseli, bár illusztrációival⁸¹ főként az úgynevezett „irodalmi festészet” angliai elfogadtatásán és elterjesztésén fáradozott, irodalmi tárgyú képeivel akarva-akaratlanul egy ősi meditációs műfajt idéz. Az irodalmi festmények és rajzok ugyanis sajátos módon ötvözik a képet az illusztrált tárggyal, azaz az írott szöveggel. A kép a címével – amely gyakran idézet a szövegből, de legalábbis konkrét utalás egy vagy több szöveghelyre –, és gyakran néhány soros szövegbéli idézettel, felirattal (inscriptio vagy subscriptio) együttesen hat; kép és szöveg közösen értelmezendők, sőt csak közösen értelmezhetőek. Az irodalmi tárgyú kép, ilyen jellegű „működése” alapján, így egyértelműen párhuzamba állítható a verbális és vizuális kifejezőmódokat hasonlóan ötvöző szintetikus művészi formával, az *ut pictura poesis* hagyományból táplálkozó embléma műfajával.

A párhuzam talán merésznek tűnik. De nézzük meg, hogyan vélekedtek az emblémáról nem sokkal Shakespeare halála után:

Az embléma művészi és erkölcsi szimbólum. Azáltal nevel és tanít bennünket, hogy az ábrázolást az érzékelésnek, a tanulságot pedig az értelemnek közvetíti. Bármilyen egyszerű is lehet egy kép, sokszor misztikus értelemmel rendelkezik; ám ha a kép homályosnak tűnik, akkor a szavak magyarázzák meg azokat, minekutána analógia és összefüggés fedezhető fel közöttük.⁸²

A kép a modern emblémaelmélet szerint sem pusztán külső díszítmény, hanem magát a képet is „olvasni” lehet és kell.⁸³ A kép így a szöveggel együtt valóságos meditációs objektummá válik. Nem egyértelmű, azonnal felfogható a jelentése, sokkal inkább szemlélődésre, meditációra készítet.

Pontosan ilyen a Fuseli-képek hatásmechanizmusa is. Az illusztrált Shakespeare-szöveget megjelölő cím és az esetleges – a képen vagy a kép alatt szereplő – idézet együtt „olvasandó”. Fuselit az különbözteti meg sok más illusztrátortól, hogy képei soha nem a szöveg, a színész, illetve egy színpadi adaptáció szolgai utánzatai, „leképezései”. A kép így bizonyos szempontból mindig „kevesebb” ugyan a szövegnél, vagy legalábbis erősen elüt tőle, ettől lesz azonban „több” is annál. Némi képzavarral azt mondhatjuk, hogy a festő a képen a saját, az irodalmi műről szóló olvasatát festi meg. A kép nézője – vagyis „olvasója” – ily módon az olvasat olvasatát alkotja meg, amikor a képet szemléli.

Fuseli Shakespeare-képei így válnak többszintű meditációs objektumokká, melyeknek nem az az elsődleges célja, hogy egy Shakespeare-darab egyetlen autentikusnak vélt értelmezését – ismét képzavarral élve: – „előírják”, hanem hogy a kép – és ezáltal a darab – nézőjét gondolkodásra készítessék és rávegyék: alkossa meg önnön olvasatát.

⁸⁰ Szentivánéji álom. 5.2. 462.

⁸¹ A számos, nemcsak Shakespeare, hanem Homérosz, Milton, Dante és mások műveihöz készített lapról lásd Schiff.

⁸² Fabinyi Tibor: *Rossz ízlés vagy művészi érték? Megjegyzések az embléma elméletéhez*. In: *Ikonológia és műértelmezés*. Szeged: JATE, 1984. 24–25.

⁸³ I. m. 25.

„Isten irgalma nem feledkezik meg a bűnösökről, ámde Isten igazsága nem barátja Érdem ellenségeinek” (A keresztény életeszmeny és a narratológiai szerkezet)*

Simon Éva

Blanquerna az erdőt járván nagyon szerette volna már, ha találhatna megfelelő helyet a vezeklésre. Miközben imígyen ballagott, egy ösvényre talált, melyen egy igen szegény öltözetű énekmondó jött feléje gyalogosan: külseje és viselkedése szegénységet és szívbeli szomorúságot mutatott. Blanquerna megkérdezte az énekmondót, vajon mely okból tükröz arca bánatot és keserűséget?

– Uram – szóla az énekmondó –, én egy oly udvarból jöttem, ahol egy környékbeli nemesúr volt lovag. Abban az udvarban az dicsekedett azzal, hogy érdemre¹ talált, ki új-fent reámadá szegényes öltözetemet és ki megfizetett nékem mindazon szidalmakért, melyeket én hosszú ideig mondtam vala azok ellen, kik érdemnek ellenségei, és mert azokat dicsértem vala, kik érdemnek vitézei ezen a világon. És abban az udvarban nem ada fizetséget sem az érdem, sem pediglen az ő szerelmesei közül egyik sem. Éppen ezért azon kezdék el gondolkodni, hogy is írnek egy új éneket, melyben rosszat szólnék az érdemről és követőről.

– Jó barátom – mondá Blanquerna –, legelőbb is, mielőtt az éneket megírnád, úgy helyes, hogy megismerjed az érdemet és azokat, kik őt szolgálják, mégpediglen azért, hogy szavaid igazat szóljanak.

– Uram – szóla az énekmondó –, hosszú ideje annak, hogy én ismerem az érdemet, és mindezen idő alatt keresve kerestem őt mindenfelé, és mégsem segített nékem szegénységemben, sem őáltala nem tudtam megszabadulni rossz emberek okozta szenvedéseimből.

– Barátom – mondá Blanquerna –, ha érdem az volna, mit te mondasz, szükségképpen úgy volna helyes, hogy téged megsegítsen, mert ha nem így cselekedne, nem volna érdem. Azonban meglehet, hogy az, mit te érdemnek nevezel, gyávaság, rosszakarat, gyengeség. Imígyen, ha rosszakarat, gonosz szóbeszéd, tudatlanság, gyávaság szegénységben járhatnak téged, tévesen állítod, hogy az érdem rosszat tett véled, és szükségedben téged elhagyott.

– Uram – szóla az énekmondó –, mivelhogy ily erősen véded az érdemet, kérlek, mondanád meg nékem, mi az érdem?

Blanquerna válaszolt, és azt mondá, hogy az érdem az erények győzelme a bűn felett, és érdem az, mely hasznos, és melynek segítségével megóvhatjuk magunkat a hazugságtól és a gyengeségtől.

Ezen érdem alá tartozik az igazság, a bőkezűség, a tanítás, az alázatosság, az önmérséklés,² a hűség, az istenfélelem, az ismeret és sok más erény, melyek a hit, a remény, a sze-

* A cikk az MHB „A Magyar Tudományért Alapítvány” támogatásával készült. Itt szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik kritikájukkal és szakmai tudásukkal segítettek munkámat. A cikk az MKM által biztosított barcelonai tanulmányi ösztöndíj eredményeként született.

¹ Katalánul: 'Valor'. A szövegrészek alapján 'érték' helyett a szó 'érdem' jelentését választottam. Sajnos a fordításban a 'valor' főnév jelentéseivel való állandó játékot lehetetlen visszaadni. A szó kis- és nagybetűs írásánál az eredeti szöveghez tartottam magam.

² Katalánul: 'mesura'. Magyarra 'mértékletesség'-ként fordítják, de ezt a Lull által később felsorolt sarkalatos erénynek, a 'Temperantia'-nak (katalánul: 'temprança') kell fenntartani.

retet, az igazságosság, az okosság, a lelki erősség, a mértékletesség gyermekei, amelyekből származik maga az érdem.³

Első látásra nincs semmi különös abban, hogy egy *joculator*nak az érdemet, az értéket, a példát kell megénekelnie. Az viszont különös, hogy a germán *Preisliedre* visszanyúló meghatározás Lullnál általánossá válik és egybeolvad egyrészt az udvari költészet lényegével és külső jellegzetességével – hiszen ez a *joculator* egy udvarban szolgált –, másrészt a hősi énekek (*Heldenlied*) hagyományával. Így Lull énekmondójának költészetében összekeveredik líra és epika, szabadság és szolgálat, egyetlen célnak, a példakép erényeinek dicséretével ábrázolt helyes viselkedésre való indíttatásnak alárendelve. Ezt a célt azonban nem a már virágzó udvari líra, hanem a *gesták* és prózai művek sora veszi át, vagyis egyértelműen az epika. Most a *Cid-énekek*⁴ kapcsolatban próbálok meg bemutatni, hogyan képezheti ez a tanítás a hősi énekek szerkezeti alapját, de – más-más formában és mértékben – a keresztény erények a többi hősi ének mélystruktúráját is egyértelműen meghatározzák, függetlenül a történelem, a mitológia és a legendák befolyásától, hiszen a hős *archetípusa* örök időktől fogva, elvont vagy konkrét formában, a cselekményen keresztül, mindig az erényeket példázta.⁵

Miért volt és van erre mindig szükség?⁶ A magyarázatot az Érdem allegóriája adja meg Lullnál, amikor Blanquerna Érdem énekesével és a császárral megérkezik Érdem palotájához:

Annak a tisztásnak a közepén egy szép, márványból faragott és épített palota emelkedék. A kapu felett ezek a szavak állottak: „Ez a palota az Érdem Asszonyáé. Ide nem léphet be senki, aki az érdem ellensége vagy üldözője. Ebben a palotában él Érdem, ki elbujdosott a világból és szerelmeseit elhagyta, mint ahogy az érdemtelenység szerelmeseit is. Érdem nap mint nap siratja rossz sorsát, és szeretné visszaszerezni becsületét, és olyan érdemes emberekre vár, kik visszavinnék őt a világba azért, hogy Isten becsülete mindenütt megsokszorozódjék. Érdem vigasztalan, mert megsokasodott a rosszakarát és a család. Érdem megalázásával kárt szenvedett minden ember. Ha az érdemtelenység érdem volna, Isten becsülete nagyobb volna a világon. Érdem várja azt, ki emlékezne rá és szívében szeretné őt, és ki siratná rossz sorsát és kívánná becsülete visszaszerzését.”⁷

³ Lull, Ramon: *Llibre d'Evast e Blanquerna*, Edicions 62 i »la Caixa«, Les millors obres de la literatura catalana, No. 82, Barcelona, 1982, 121–122., XLVIII. [De valor]. (A továbbiakban: *Blanquerna*, o., fejj.) Az idézeteket megpróbáltam a stílust megőrizve fordítani, bár nem mindig a legsikeresebben.

⁴ Az elemzéshez az anonim szerző művének Colin Smith által készített kritikai kiadását használtam (*Poema de Mio Cid*, ed. de Smith, C., Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 2^a ed., 1976). Ez a szövegkiadás abban tér el Ramón Menéndez Pidal kritikai kiadásától, hogy csak a 14. századi *Per Abat-kódex* szövegét adja közre, nem egészíti ki azt a mű előzményének tartott szituáció leírásával, amit Menéndez Pidal a *Hűsz király krónikájából* vett át.

⁵ Még az izlandi *sagákra* és a látszólag laza szerkezetű lovagregényekre is igaz ez.

⁶ A modernizmus és a 20. századi művek látszólag nem tartoznak ide, de ugyanúgy egy életszemléletet tükröznek, mint bármely más művészeti alkotás, és bár pl. a nihilizmus térhódításával az alkotók nem akartak senkit meggyőzni, csupán egy léthelyzetet ábrázolni, a pusztá ténnyel, hogy műveikben a Semmit tették főszereplővé, az Embernek csak az agresszor szerepe juthatott. Ez a paradox szerepkiosztás pedig megakadályozta az eredetileg kitűzött művészi cél megvalósítását, mert az agresszor szükségszerű bukásával, vagyis a Semmibe olvadásával a főszereplő állapot értéké, mégpedig szükségszerűen követendő értéké vált.

⁷ *Blanquerna*, 123., XLVIII.

Érdem bővebben is kifejti önként vállalt magányának okát Blanquernának, aki, a már ismert irodalmi hagyománynak megfelelően, a tisztaság jutalmaként egyedül 'érdemes' arra, hogy Érdem palotájába belépjen:

Csupán Blanquerna lépett be a palotába, ahol találkozott Érdemmel, ki ezen szavakkal fordult hozzá:

– Azért vagyok, hogy érdemet jelentsek, és megmutassam Teremtőm és Uram érdemét. Isten értéket ad a növényeknek, az állatoknak, a madaraknak, az egeknek, a csillagoknak, a négy elemnek, a fémeknek, hogy az embernek értéke legyen mindezen dolgok felett. És mivel az ember nem akarja ezt, kevesebbet ér, mint bármely más teremtmény, mivel az érdemteleniséget szereti, amit megszerezni akar, mintha érték volna. Címei és gazdagsága van sok embernek a világon, kikben érdemtelenység lakozik; lenézettek és szegények a világban az Érdem szerelmei. Sok könyv vagyon, amelyben leírják a Megtestesülés igazságát, Isten Fiának szenvedését, ami épülésünkre szolgál, de nem érnek semmit a könyvek a hitetleneknek, kiknek nincs, aki felfedje a Kinyilatkoztatás titkát. Sokak bírják az Anyaszentegyház javait, azért, hogy érdemben maradjanak, de ki akarja az Anyaszentegyházat magasztalni érdemben és becsületben, a becstelenség és a tévelygés és a hitelenség ellenében? Sok ember vagyon, ki azt akarja, hogy Istennek legyen érdeme, azért, hogy néki becsülete legyen; ámde kevesen vannak azok az emberek, kik az érdemet azért szeretik, hogy Istennek legyen becsülete. Ha nem okoztam sérelmet, sem hibát nem követtem el, miért veszítem el a becsületem? És ha az érdemtelenység nem szolgáltat igazságot, sem jutalmat nem ad, miért becsülik annyira?

Miközben Érdem ezeket a szavakat szólta és beszédét folytatta, szemei sírtak, és szíve szomorúságban és fájdalomban vergődött, és igen erősen siratta elvettetését.

Másnap reggelig volt Blanquerna Érdemnél, vigasztalva Érdemet, és reményt adva néki, ezen szavakkal:

– Erős az Isten minden hatalom felett, bölcsességének nincsen határa; a világ az ő alkotása. És ezért szükségszerű, hogy a világ beteljesedjék, és ez nem következhetne be, ha az érdemtelenység nem bukna el, és az érdem nem szerezne dicsőséget és nem térne vissza megbecsülésre. Isten irgalma nem feledkezik meg a bűnösről, ámde Isten igazsága nem barátja Érdem ellenségeinek.⁸

Az idézett részben megtaláljuk minden történet alapkonzfliktusának lényegét: a főhősök azok, „akik az érdemet azért szeretik, hogy Istennek legyen becsülete”, az agresszor⁹ pedig „az érdemteleniséget szereti, amit megszerezni akar, mintha érték volna”. Érdem és érdemtelenység, főhős és agresszor ellentéte örök, de az érdemtelenység elbukik és az agresszor megbűnhődik, míg az érdem visszakapja becsületét és dicsőség övezi, vagyis a főhős győzedelmeskedik, és visszaszerzi a történet elején elveszített érdemmel teljes állapotot.¹⁰ Ez egybeesik Claude Bremond megállapításával, miszerint a történetek lényege egy elvesztett passzív, kielégítően jó állapot helyreállítása.¹¹ Bremond megállapítását azonban pon-

⁸ *Blanquerna*, 124., XLVIII.

⁹ Az 'agresszor' megnevezést pontosabbnak tartom a narratológiai szerkezet felépítésének leírása szempontjából, mint az 'ellenfél' meghatározást (lásd Soproni András magyar fordítását: Propp, V. J.: *A mese morfológiája*, Osiris Könyvtár, Budapest: Osiris–Századvég, 1995, és az olasz fordítást: Propp, V. J.: *Morfologia della fiaba*, a cura di Bravo, G. L., G. Einaudi Ed., Nuova Biblioteca Scientifica Einaudi, 1966, valamint a spanyol fordítást: Propp, V. J.: *Morfología del cuento*, 21, Ed. Fundamentos, Madrid, 1992).

¹⁰ Ezek a kijelentések a modern művekre is érvényesek, mint már említettem, csak az 'érdem' jelentése önmaga ellentéte.

¹¹ Bremond, C.: *Logica del racconto*, trad. Grammatica, Ricardo, Studi Bompiani, 19, il campo semiotico a cura di Eco, Umberto, Milano: Bompiani, 1977, vö. főképpen 51–52.

tosítani kell: egyrészt a helyreállított állapot soha nem lesz azonos az eredeti kiinduló állapottal, másrészt az eredeti kielégítően jó állapot elvesztésének két fázison kell keresztül mennie, ami azt jelenti, hogy a hősnek mind a társadalmi, mind a magánélettel kapcsolatos kielégítően jó állapotot el kell veszítenie, és csak ekkor kezdődhet el a hős végleges felemelkedésének folyamata.

Főhős és agresszor nem csupán egy-egy személy vagy allegorikus megszemélyesítés, hanem egy egész csoport is lehet. Az eddigi irodalomkritika¹² szerint Cid ellenfelei a történetben a carrióni ifjak,¹³ illetve a háttérben Alfonz király, tehát az agresszor egyetlen személyben testesül meg.¹⁴ Ellenben csoportként értelmezte eddig az irodalomkritika a hős alakját, mivel Cid, a főhős, mindig csapatával együtt szerepelt.

Az alapos szövegszerkezeti vizsgálat azonban nem ezt támogatja alá.

Egyrészt nemcsak a felszíni, hanem a mélystruktúrát tekintve sem mutatható ki semmiféle összeütközés Cid és Alfonz király között, ugyanakkor a narratológiai elemzés rávilágít arra is, hogy Cid megbecsülésének visszaszerzése során folyamatosan egy egész társadalmi csoporttal kerül szembe. Ezt a társadalmi csoportot különböző szereplők testesítik meg, úgymint a Cid által ellenségekként említett (9. sor) intrikusok, Barcelona hercege, a carrióni ifjak: tehát a frankok.

Másrészt a Ciddel tartó csapatot minden kétséget kizáróan önálló szereplőként kell kezelni, mivel a főhőstől elkülöníthető a narratológiai szerepe: lehet adományozó (Propp), segítőtárs (Propp), önzetlen segítő-jobbító (Bremond), viszontszolgáltatást váró adományozó (Bremond), befolyásoló-közvetítő (Bremond)¹⁵, tudatos akadályozó (Bremond), agresszor (Propp), stb., és – egyetlen eset kivételével – mindig cselekvő (Greimas, Bremond).

A fentiek alapján tehát a *Cid-ének*ben az agresszort a frankok, vagyis egy társadalmi csoport testesíti meg, míg a hős csupán egyetlen személy.

A főhős változó funkciót betöltő csapatából kiválik, és ezért önálló szereplőként kell figyelembe venni Martín Antolínezt és Minaya Alvar Fáñezt. Ők mindig az önzetlen segítő-jobbító szerepét töltik be. Mivel Bremond nem választja szét az önzetlen segítő-jobbító és a viszontszolgáltatást váró adományozó szerepét,¹⁶ a kétféle magatartás egyértelmű meghatározására egy Llull-példát idéznék:

¹² A részletes felsorolás nem ide tartozik. Naprakész bibliográfiák találhatóak a *Cid-ének* legújabb spanyol nyelvű kiadásában: *Cantar de Mio Cid*, ed. de Montaner, A., Crítica, Bibl. Clásica, 1993; *Poema de Mio Cid*, ed., intr. y notas de Bustos Tovar, J. J. de, Madrid: Alianza, 1995, *Poema de Mio Cid*, versión métrica y prólogo de López Estrada, Fr., Madrid: Castalia, 1996; *Cantar de Mio Cid*, ed. de. Marcos Marín, Fr. A., Madrid: Clásicos de Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.

¹³ Spanyolul: '*infantes de Carrión*'. Az '*infantes*' szó jelentése ifjak, de a lassan kialakult gyakorlat szerint a király fiait is így hívják. Tehát a szó '*infáns, herceg*' jelentését sem lehet figyelmen kívül hagyni a carrióni ifjak említésekor, sőt a mű cselekményének értelmezésében fontos, hogy ismerjük a szónak ezt a másik jelentését is, hiszen a carrióni ifjak királyi származásának vallották magukat, ami egyébként a cselekményben konfliktusként jelentkezik.

¹⁴ A carrióni ifjak, mivel mindig együtt szerepelnek, és mindig azonos akaratról tesznek tanúságot, egyetlen személynek minősülnek.

¹⁵ A befolyásoló-közvetítő és az önzetlen segítő-jobbító vagy a viszontszolgáltatást váró adományozó szerepe az általam eddig vizsgált szövegekben kettéválk: míg az első semleges vagy a hős és az agresszor felé is jobbító szerepet tölt be, a másik kettő egyértelműen csak a hős irányában segítő funkciójú.

¹⁶ Lásd *Meillerauteur*.

Evast próbára teszi fiát, és egy történetbe ágyazott kérdést tesz fel neki: Egyszer egy vadász megsebesített egy szarvast, de az elmenekült, és a vadász nem találta meg többé. Hazafelé tartva találkozott egy fogadóssal, akinek a kezében a vadász nyila volt. A fogadós találta meg a szarvast, és eladta egy hentesnek. Vita támadt, hogy kit illet meg a szarvas ára.

Blanquerna véleménye ez:

– Apámuram – mondá Blanquerna –, kétfajta általános jog van a világon, melyből minden más egyéb jog származik: az egyik Isten szerint van, a másik a világ szerint. És az a fajta jog, melyet Isten határozott meg és rendezett el, szükségszerű, hogy több értelemmel és ismerettel bírjon, mint az a fajta jog, mely a világ szerint rendeztetett el és határozott meg. Tehát a két fentebb említett jog különbözősége miatt felismerhető, hogy a nemesebb és szükségesebb jog szerint a vadásznak alkalma van valamit a fogadósna adni munkája szerint, és az irgalom és a lelkiismeret és a felebaráti szeretet figyelembevételével, valamint a jólneveltség és az udvariasság szerint, a fukarság, az irigység és a sértés ellenében. Azonban azért, hogy a vadász szabadon cselekedhessen, szabad akarata szerint, hogy a fent említett eredményeket megszerezze azzal, hogy a fogadósna ad valamennyi részt a szarvas árából, úgy van elrendezve Isten rendelkezése és a földi jog szerint, hogy a vadásznak a földi jog szerint ne legyen kötelessége, hogy részt adjon a szarvas árából a fogadósna, mert ha ez így volna, nem következne belőle a szabadság, melyre szükség van az érdemhez, amivel az ember a fent említett eredményeket megszerezheti, valamint a földi jog nem volna alávétve az égi jognak, és ha ez így volna, akkor Isten megsértené a nemesebb jogot azért, hogy a kevésbé nemeset felemelje, ami nem helyes, és tagadandó.

Ekkor azt kérdezé Evast Blanquernától:

– Mondanád meg még fiam, követ-e el bűnt a vadász, ha nem ad semmit a fogadósna, amely bűnért a vadász pokolra jutna érdeme szerint?

Blanquerna pediglen válaszolt:

– Különbség van, apámuram, a halálos és a bocsánatos bűn között. És ha a fogadósna volt valamely joga arra, hogy részt kapjon a szarvas árából, a két fenti szabály rendelkezése az igazságosság és Isten ellen való volna, és ez lehetetlen: mely dolog lehetlensége miatt érthető és tudni lehet, hogy a vadász nem követ el halálos bűnt, ha semmit sem ad a fogadósna. Azonban, mivel nem alkalmazza sem az udvariasságot, sem az irgalmat, ahogy az lelkiismerete megtisztítása érdekében helyes, azért bocsánatos bűnt követ el, melyért nem örök kárhozatot, hanem kisebb dicsőséget érdemel.¹⁷

Eszerint tehát minden, a hőst segítő szereplő pozitív, de a hős sorsától függetlenül is pozitívnak minősül az önzetlen segítő-jobbító. Martín Antolínez saját magát és családját is veszélybe sodorja, amikor ennalót biztosít Cidnek és csapatának, ezért kell elhagynia otthonát (65–77. sor). Bár Cid kilátásba helyezi neki hálából, hogy megduplázza fizetségét, ha életben marad, de erre olyan kevés a remény, hogy üres ígéretnek hangzik. Ugyancsak Martín Antolínez segíti Cidet ahhoz a pénzhez, amivel fenn tudja tartani családját és csapatát (85–200. sor). Ezután azonban Martín Antolínez helyett a látszólag a közvetítő szerepét betöltő Mínya Alvar Fáñez lesz az önzetlen segítő-jobbító.

A látszat valóban az, hogy Mínya Alvar Fáñez Cid kérésére kezdi el újra a kapcsolatfelvételt Alfonz királlyal, de két esetben is nyilvánvaló önzetlen segítő-jobbító szerepe.

¹⁷ *Blanquerna*, 29–30., III. [De la questió que féu Evast a son fill Blanquerna]

Az első az a sokat idézett rész, amikor Cid állítólag eldönti, hogy a megszerzett nyereségből és hadisarcból ajándékot küld Alfonzknak (486–505. sor). Az eddigi irodalomkritikák nagy hangsúlyt fektetnek erre a szakaszra, mert Cid feltétlen királyhűségének bizonyítékát látják benne. Az igazság azonban az, hogy Minaya említi meg az ajándékozás lehetőségét Cidnek, aki nem siet az ötlet megvalósításával, előbb még beveszi Alcocert (540–793. sor). A második eset, amelyben megnyilvánul Minaya önzetlen segítő-jobbító szerepe, az, amikor az első ajándékozás alkalmával Minaya minden előzetes megbízás vagy felhatalmazás nélkül az uralkodó kegyelmét kéri Cid számára (810–819. és 870–898. sorok). Ekkor is Minaya a kezdeményező, mert Cid nem bocsánatért esedezik, hanem ahhoz a királyhoz küldi őt követségbe, aki őt megharagította (810–819. sor).

Az említett három rész, valamint az önzetlen segítő-jobbító szerepe, amíg a hős fel nem ismeri helyzetében az alkalmat elvesztett társadalmi státusa visszaszerzésére vagy jobbítására, nagyon fontos a cselekmény továbbvitele és a végkifejlet szempontjából. A hős ugyanis passzív, kielégítően jó állapotának elvesztésekor nem válik azonnal cselekvő hőssé, hanem a vele történt katasztrófa áldozataként bizonyos ideig passzív marad, és nem tör ki abból a rossz állapotból, amelybe került. Mielőtt cselekedne, különböző hatások érik még, villámcsapásszerű felismerések és segítőinek tanácsai vezetik rá, hogy helyzetét újra jóra fordíthatja. Ezalatt a passzív időszak alatt az önzetlen segítő-jobbítók veszik vállukra a felelősséget, és nemcsak befolyásolni próbálják a hőst, hogy az megkezdje feladata teljesítését, hanem helyette cselekszenek, és így ők kezdik el a hős rossz helyzetének átfordítását. Cid is csak a burgosi események után kezd el cselekedni, de még csak kényszerből és Martín Antolínez segítségével, majd csupán Alcocer bevétele és az első ajándékozás után ébred rá a helyzetében rejlő lehetőségekre.

Mielőtt azonban végképp rátérnének a fontos narratológiai csomópontok elemzésére, vizsgáljuk meg Alfonz király szerepét a történetben.

Már említettem, hogy Alfonz nem az agresszor szerepét tölti be a *Cid-énekben*. A tévedést, hogy őt vélik Cid igazi ellenségének, az okozza, hogy Cidet ő száműzi, mégpedig igazságtalanul – és törvényellenesen – kegyetlen feltételekkel (nem vihet magával semmit, nem vásárolhat élelmet, és nem szállhat meg sehol az alatt a nyolc nap alatt, amit Kasztília területének elhagyására kap). Maga a történet is, mely a krónikákon és így általában véve történelmi alapokon nyugszik, már az első pillanattól fogva sejteti, hogy Cidnek ártatlanul kell száműzetésbe mennie. Az irodalmi alkotás azonban, bármennyire valóság-hű is, önálló rendszerrel rendelkező külön világ. A *Cid-énekben* pedig, mint középkori műben, elsősorban a király hatalmában áll büntetni és megbocsátani. A valódi agresszorok tehát rá hárítják ezt a szerepet, és ezért tűnik Alfonz Cid valódi ellenfelének. A királynak mint lovagnak a legfontosabb feladata azonban az igazság kiderítése és a törvény betartatása.¹⁸ Amennyiben az igazság nyilvánvaló (vagy ezt gondolja – lásd a Cid ellen felhozott vád esetében), Llull szerint szabad választása van, ahogy ezt a következő részben kifejti, amikor az Irgalom kanonokja egy jogosan halálraítélt ember számára kér kegyelmet a királytól, mert az elítéltnak népes családja van:

– Uram, az irgalom és az igazságosság testvérek. Ebből következik, hogy ha téged azért választottak királlyá, hogy az igazságot szolgálj, és ha te soha nem hajlasz a bűnre, szüksé-

¹⁸ Ahogy ezt Ramon Llull is kifejti a *Lovagi rend könyvében*, II. fejelet. (*Llibre de l'Orde de Cavalleria*, a cura de Gust-, Marina, El garbell, I, Barcelona: Edicions 62, 6° ed., 1992).

ges, hogy az irgalom szolgája legyél, azért, hogy bocsánatot nyerj, és benned követőre találjon az Ige, amit Jézus Krisztus jelentett ki az Evangéliumok szerint az irgalmasokról, vagyis, hogy irgalomra találjak. Tehát, ha te nem vagy néha könyörületes, nem nyersz bocsánatot bűneidre. És mivel én az irgalom szószólója vagyok, ezért az igazságosság nevében azt követelem tőled, hogy könyörülj meg ezen az asszonyon, és add vissza néki a férjét.

Sokat gondolkodott a király azokon a szavakon, miket az irgalom kanonokja mondott néki, és félt, hogy nem lenne-e az igazságosság ellen való, ha engedelmeskedne a kanonoknak. Ezért a következőket mondta:

– Igazságosságnak becsületét meg kell védenem, és ha megbocsátok, félek, hogy megsértem az Igazságosságot. Ha nem bocsátok meg, félek, akkor is sérelmet szenved az Igazságosság, mert nem engedelmeskedem az Irgalomnak. Ezért nagy gondban vagyok, és nem tudok helyesen dönteni.

A kanonok válaszolt, és azt mondá, hogy mennél jobban hasonlít cselekedeteiben az ember Istenhez, annál jobb és nemesebb, és annál jobban megóvjá magát a rossztól. Tehát, ahogy Isten néha megbocsát, és néha elítél, és mivel a fejedelem azért van a földön, hogy Istent képviselje és Isten szolgálatában álljon, ezért szabad a földi előljárónak is néha megbocsátani, és néha ítélni.¹⁹

Alfonz király tehát elsősorban bíró, vagyis a hős-agresszor konfliktuson kívül áll. Nemcsak Cid, hanem később a carrióni ifjak esetében is a bűnös elítélését választja, értelmezése szerint tehát a legfontosabb mindenkor a jogrend fenntartása. Már csak azért is dönt a főhős kemény feltételekhez kötött száműzetése mellett, mert így kiderülhet az igazság. A száműzetés nemcsak azt mutathatja meg, vajon alattvalója hűséges-e hozzá, hanem azt is, hogy ártatlanul vádolták-e meg. Éppen ez magyarázza a kemény feltételeket: ha igaz, hogy Cid az utolsó megbízatásakor eltulajdonította a móroktól beszedett védelmi adót, akkor van elég pénze arra, hogy ellássa magát és embereit; ha nem így van, akkor segítőtársakra van szüksége, és állandó harccal kell biztosítania megélhetésüket. A műben sem a vád, sem a király gondolatmenete nincs kifejtve, mégis nyomon követhető, mert amikor Cid ráébred, hogy helyzete sokkal rosszabb annál, mint amit Burgosba indulása előtt gondolt, és senki sem segíthet rajta, éppen a vádat használja fel arra, hogy pénzt szerezzen. Ezt azonban nem kaphatja meg a király törvényes alattvalóitól, tehát a törvényen kívüliekhez, két zsidó kereskedőhöz fordul.²⁰ Az így szerzett összegből fenn tudja tartani magát és seregét az első harcban szerzett nyereségig, és – a szinte biztosítékként – Kasztíliában hagyott családjá számára szintén jó ellátást kérhet Sancho apától. A kereskedőtől kapott pénz ugyanakkor nem elég ahhoz, hogy Cid és serege harcok nélkül is fenntarthassa magát. A főhősnek attól sem kellett tartania, hogy a láda elzálogosítása²¹ a király tudomására jut, mivel a társadalmon kívül élőket nem kötötte a feudális jog a hűbérúrral szemben, róluk a társadalom teljes jogú tagjai tudomást sem vettek.²²

¹⁹ Blanquerna, 195., LXXIII. [De misericórdia]

²⁰ Vö. Salvador Miguel, Nicasio: *Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas en el Cantar de Mio Cid*, in: VIII. Congreso de la Sociéte Rencosvals, 15–24 de Agosto de 1978, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981, 431–449.

²¹ Cid, hogy pénzhez jusson, homokkal töltet meg egy nagy ládát, bársonnyal gazdagon beboríttatja, hogy úgy tűnjön, mintha a királytól ellopott kincsek lennének benne, és ezt ajánlja fel zálogként a két zsidó kereskedőnek.

²² Ez Kasztíliára és más hispán királyságra vonatkozó joggyakorlat. Magyarországi helyzetükre lásd IV. Béla 1251. évi Privilegiumait.

A száműzetés feltételeinek általam kifejtett értékelését az is alátámasztja, hogy Alfonz király örül Cid sikeres csatáinak. Ez az öröm szólhat természetesen a kapott ajándékoknak is, de az uralkodó nem számíthat további ajándékokra, hiszen Cidnek nincs semmiféle kötelezettsége vele szemben, száműzetésekor jogilag szabaddá vált. Alfonz meg is jegyzi, hogy Cid bárki másnál jobban szolgálja őt (1348–1349. sor), és ezt Valencia bevétele után mondja, amikor Cid már végképp a maga ura.

Térjünk most rá az igazi agresszorra vagy agresszorokra. Egészen eddig nyilvánvaló agresszornak, mint már említettem, csupán a carrióni ifjakat tartotta az irodalomkritika. Azonban ők csak megtestesítik a műben azt a társadalmi csoportot, amely Cidet támadja. A többi ellenfelet eddig epizódszereplőnek minősítették, ami Barcelona grófja esetében, mint azt látni fogjuk, igaz is.

Az első árulkodó nyom, hogy felfedezzük a valódi agresszort, az ellenségek említése (9. sor). A szerző azonban nem mutatja meg, ki rejlik az elnevezés mögött, mintha ilyen ellenségek csak a hős képzetében léteznének. Ezért lesz a száműzetéskor a nyilvánvaló ellenség Alfonz király.

A következő nyomot a mű első betétszekvenciájában²³ találjuk meg. Ez a betétszekvencia egy hosszú epizódláncból áll, és ezekben az epizódokban Cid ellenfele mindig más személy. A második epizód-ellenfél Barcelona grófja (960–1084. sor). A valódi agresszor meghatározásához azonban nem maga az összecsapás ténye, hanem a gróf támadásának oka²⁴ (961. sor) ad támpontot, mert a sérelem megemlékezésével az is kiderül, hogy régóta tartó gyűlöletről van szó. A sérelem megtorlása elmarad, mert Barcelona grófja elveszti a csatát Ciddel szemben, sőt kénytelen elfogadni annak kegyelmét – következőképpen a gyűlölet, vagyis a hős és Barcelona grófjának társadalmi csoportja közötti ellentét megmarad.

A szerző a valódi akadályozót csak jóval a betétszekvencia után vezeti be (1345–1349. sor), még mindig burkolt formában, Garcí Ordóñez személyében. Az agresszor akadályozó-befolyásoló cselekedete azonnal kudarcba fullad, mert a király szavai a hőst védik. Most már közbe kell lépnie az agresszornak, mert a hős elérte célját, és ezzel akaratlanul és öntudatlanul vádolja eddig még meg nem nevezett ellenfeleit, ezáltal megsérti eddigi passzív, kielégítően jó állapotukat, és cselekvésre kényszeríti őket. Ekkor lép fel a helyzetével elégedetlen testvérpár, a carrióni ifjak, akik magukra vállalják, kimondatlanul, az agresszor szerepét a Ciddel szemben álló egész csoport képviselőjében (1372–1390. sor). Ők vagyont és megbecsülést akarnak szerezni a Cid lányával kötött házassággal, de mivel a megbecsülés jellemhibáik miatt elmarad, az ellenséges viszony határozott formát ölt, és a mű végén lelepleződik. Az agresszió csúcspontja a corpesi tölgyesben elkövetett büntett (2712–2763. sor). Az igazi agresszor kilétét azonban még mindig homály fedi: a carrióni ifjak személyes sérelmeikért álltak bosszút, ok nélkül, mégpedig nem a főhősön, hanem hozzátartozóin, és ezért látjuk úgy, hogy ők Cid valódi ellenségei – ahogy az Alfonz király esetében történt –, de egyértelmű, hogy a carrióni ifjak nem okozhatták Cid száműzetését.

Csupán a Toledói Gyűlésen ismerjük fel az agresszort, amikor Cid lányai miatt jogorvoslásért folyamodik a királyhoz (3252–3391. sor), és Ansur González színre lép. Ezen a ponton válik csak nyilvánvalóvá, hogy az agresszor egy társadalmi csoport, amely jogait

²³ Ez a betétszekvencia maga a feladat, vagyis Cid felemelkedésének szekvenciája; 65–84. sor: a hős rádőbben valódi helyzetére, és megszületik a feladat végrehajtásának terve, majd a hős véghezviszi a feladatot: 85–1619. sor, és visszaállítja az eredeti passzív, kielégítően jó állapotot, sőt sokkal jobb helyzetbe kerül.

²⁴ Cid megsértette (megsebezte?) a gróf unokaöccsét annak udvarában.

sértve érzi egy kiváltságos személy, a hős miatt. A történet ezzel visszakanyarodik a legelső sorokhoz: most már tudjuk, kik voltak az intrikusok, vagyis Cid ellenségei.

A szerkezeti megoldás, hogy a hős ellenfelét csak az utolsó pillanatban ismerjük fel, egyúttal jellemzi is az agresszort, aki különböző személyek alakjában, különböző hamis funkciókat betöltve (befolyásoló-közvetítő, önzetlen segítő-jobbító, befolyásoló-akadályozó, sőt hős (!) tűnik fel rövid pillanatokra, vagyis nem szeretne megmutatkozni valójában soha, mert ezzel kiderülhetne álnoksága. Ezt a megállapítást támasztja alá az a tény is, hogy az esetleges későbbi büntetés elkerülésére a carrióni ifjak egy törvényen kívül eső, vagyis inkább két törvényes világ között álló területet, a corpesi tölgyest választják bosszújuk színhelyéül, ugyanazért, amiért a mű elején, feladata megkezdésekor Cid a törvényen kívülieket választotta első segítőtársul.

A törvényes világ maga a társadalom. Rajta kívül nem létezik semmi, nincs kommunikáció a társadalom és a törvényen kívüli világ között, ami azt eredményezi, hogy nincs jog és nincs büntetés sem. Már elmondtam, hogy Cidnek feladata teljesítése megkezdésekor miért volt fontos a törvényen kívüliek segítségére támaszkodnia. A törvényes és törvényen kívüli világ közötti kommunikáció hiánya azonban sokkal lényegesebb szempont a carrióni ifjak bosszúja esetében, mert a büntetlenség lehetőségét hordozza magában. Az ifjak házasságkötésükkor az Alfonz király alá tartozó törvényes világból Valenciába, a Cid alá tartozó törvényes világba kerültek. Alfonz Cidre bízta őket, tehát amikor az esküvői menet a királyi udvar és a Valencia közötti területen halad, már a Cid alá tartozó törvényes világban járnak a szereplők, nincs szakadék a két törvényes világ között. Amikor azonban a carrióni ifjak feleségeikkel elhagyják Valenciát, kilépnek a Cid alá tartozó törvényes világból (éppen ez a céljuk), és nem kerülnek azonnal az Alfonz alá tartozó törvényes világba. A köztes terület először viszonylagos jogbiztonságot nyújt Cid lányainak – Avengalvón fogadja őket Molinában (2647–2655. sor). A jogbiztonság azért viszonylagos, mert Avengalvón, bár Cid alattvalója, de mór, vagyis vallása miatt törvényen kívüli. Ezért merülhet fel a carrióni ifjakban Avengalvón kirablásának ötlete (2659–2665. sor): úgy gondolják, büntetlenül eljuthatnak Molinából Carriónba, ahol már nem Cid az úr, tehát nem történhet velük semmi. Ez az epizód magyarázza meg a corpesi tölgyesben bekövetkezett eseményeket: az ifjakban fel sem merül, hogy akár Cidnek, akár Alfonznak el kellene számolniuk feleségeik eltűnésével, pedig Cid lányainak unokatestvére, Félez Muñoz a kíséretükben van.

A társadalmon kívül eső terület tehát büntetlenséget biztosít a világi törvények szerint, de az isteni törvények mindenütt megkövetelik az igazságszolgáltatást. Ezt hagyták figyelmen kívül a carrióni ifjak.

Az agresszor viselkedését és a mű szerkezeti rendszeréből fakadó igazságszolgáltatás lényegét jól példázza egy újabb Lull-idézet:

Visszatérvén a takácsok az ebédezésből, ott találták a kanonokot és társait, amint éppen a műhelyek állványait verték széjjel. Nagy volt a viszály és a szitkozódás mindkét részről, és a kanonok és társai azt kiáltozták:

– Igazságot, igazságot! –, és a takácsok elmentek a tanácsba, és panaszt emeltek a kanonok és társai ellen. A város bírása és helytartója²⁵ igencsak kárhoztatták és megalázták a kanonokot és társait, és szidalmazták a kanonokot, mert ilyen rossz emberek társaságában járt.

²⁵ Az eredeti szövegben: 'Verguer': DCVB, X. kötet, 740.: Hivatalos személy, akinek egy pálca vagy bot volt a jelvénye, és a tanács tagjait kísérte, vagy azok parancsait teljesítette.

Azon a téren volt éppen az Irgalom kanonokja, aki segített társa igazát bizonyítani, és ezt mondá:

– A Vád kanonokja az igazságot szolgálja, ami azt követeli és parancsolja, hogy a napfényt, amit Isten adományoz a szemeknek, amelyekkel Isten azt akarja, hogy az ember lásson, ne lehessen kizárni a műhelyekből azok miatt a hamis takácsok miatt, kik becsapják az embereket, kik tőlük szövetet vásárolnak. A csalók és csavargók ne rejtsek el bűneiket, inkább mutassák meg azokat mindenkinek. A takácsok eltitkolják azt, miről a törvény azt parancsolja, hogy megmutassák, és azért a takácsok sokkal rosszabb emberek, mint a közönséges csalók, mivel sokkal inkább ellene vannak az igazságosságnak.²⁶

A szereplők meghatározása és cselekedeteik indoklása után térjünk rá magának a műnek az elemzésére.

A *Cid-ének in medias res* kezdődik, ezért nem ismerjük a száműzetés előzményét, csupán a hős viselkedését a váddal és az ítélettel szemben. Mivel a választott cselekvési irány a szereplő jellemzését is szolgálja,²⁷ álljon itt egy újabb Lull-idézet arról, milyen megoldást választhatott volna még Cid az isteni, ámde nem a feudális törvények szerint:

Abba a tanácsba érkezett egy püspök, akit a káptalan megvádolt. Ez a püspök igazságos és szent életű ember volt, és ezért, mivel igazságosan ítélte meg papjait, le akarták váltani, és azt szerették volna vezetőjüknek, ki engedékeny a hibáikkal szemben. Ez a püspök elment a bíborshoz, és tanácsot kért tőle, mi lenne számára jobb: hagyja magát megvádolni anélkül, hogy válaszolna a vádra, és viselje el azt türelemmel, alázattal, szegénységben, avagy védje meg magát és vádolja meg káptalanját, s vigye a vádat tanács elé, ahogyan azt a Jog lehetővé teszi. A bíboros és a püspök hosszasan beszéltek a fenti ügyről, és azt vizsgálták, hogy az említett kiindulópontok melyikéből fakadóan nyerhetne el a püspök nagyobb tökéletességet és több erényt. És úgy találták, hogy ami a püspököt illeti, jobb volna, ha nem védené meg magát, mivel ebből nagyobb türelem és lelki erősség és alázatosság következne. Ámde ami az igazságosságot és a szeretetet illeti, jó volna, ha megvédené magát és az igazság megmutatkozna, azért, hogy az igazságosság ne veszítse el érvényét káptalanjában. Ezért a bíboros felszabadítá a püspököt, hogy bármelyik megoldást választhassa, mert a fenti kiindulópontok bármelyike felhasználható érényesen és oly módon, hogy az Istennek tetsző legyen.²⁸

Cid tehát elfogadja a száműzetést – természetesen a feudális kötöttségek miatt. Ez az általunk ismert *Cid-ének* kiindulópontja. A történet így a károkozás funkcióval és, ezzel párhuzamosan, a hiány funkcióval kezdődik (Propp). A károkozás és a hiány feladatot jelent: a hiányt meg kell szüntetni, és ezáltal vissza kell állítani a hős becsületét. A feladat teljesítése azonban csak akkor kezdődhet meg, ha a hős szenvedőből cselekvővé válik (Greimas), vagyis Cid felismeri, hogy az események kényszerítik a feladat elvégzésére (Bremond). Ez a felismerés akkor következik be, amikor Burgosban a kislány elmondja Cidnek, hogy a város lakói nem tehetnek érte semmit, és megkéri, ne okozzon nekik kárt, mert abból Cidnek sem származna előnye (40–49. sor). Nemsokára megszületik a feladat megoldásának terve (Bremond), és a hős cselekszik (85–200. sor).

²⁶ *Blanquerna*, 203., LXXVI. [De persecució]

²⁷ Vö. Greimas, A. J.: *Elementi per una teoria dell'interpretazione del racconto mitico*, in: *L'analisi del racconto. Le strutture della narritività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*. Idee Nuove Vol. XLVIII, Milano: Bompiani, 1969. 89.

²⁸ *Blanquerna*, 259., XCII. [„Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis”]

Mivel a károkozás és a hiány elsősorban az anyagi javakra vonatkozik (Cid elveszti minden vagyonát a száműzetéskor, valamint fenn kell tartania magát, családját és társait), a feladat maga az anyagi javak megszerzése. Ezt írja le a Raquel és Vidas-epizóddal kezdődő betétszekvencia, ami egészen Valencia bevételéig tart (85–1619. sor). Valencia bevételére már nemcsak a gazdagság megszerzése miatt fontos, hanem Cid ekkor (1251–1269. sor) válik feudális urává mindazoknak, akik vele a harcban részt vettek, vagyis hatalmat szerez, és ezáltal Alfonzsal szinte egyenrangúvá válik.²⁹ Valencia urának meg kell erősítenie hatalmát,³⁰ ezért egy újabb betétszekvencia következik (Yúsef, 1620–1798. sor). Az anyagi javakra vonatkozó feladatot ezzel a hős végrehajtotta, és – különös módon – ekkor kezdődik csak el valójában a történet. A betétszekvencia és előzménye ugyanis a történet szekvenciáját tekintve csak a hős szenvedőből cselekvővé alakulását, a kiszabott feladat végrehajtását és sokszor téves szubjektív értékelése alapján megvalósuló cselekedeteit írja le, vagyis Valencia bevételének megerősítéséig a történet egyedüli szereplője Cid.³¹ A szubjektív értékelések fontosságát jelzi, hogy Castellónt azért hagyja el, mert Alfonz közel van, és üldözheti őket (531–532. sor), vagy az, hogy szintén elhagyja a birtokában lévő Alcocert, mert a követségben járó Minayától ellenségei (Alfonz) megtudhatják, hol van (829–835. és 838. sorok). Kasztília határán kívül azonban sem Alfonz, sem Cid egyetlen ellensége nem indult a hős üldözésére – minek is tették volna, hiszen ők a hős száműzetésével visszaállították azt a kielégítően jó állapotot, amelyet Cid jelenléte szerintük sértett. Nem volt tehát szükség arra, hogy bármilyen formában cselekedjenek, és tovább rontsanak a hős helyzetén, amely, mint már láttuk, amúgy sem lehetett rosszabb.

Térjünk még ki az ajándékozások szerepére. Ez azért is fontos, mert az ajándékozásokon keresztül bepillantathatunk a Cid–Alfonz kapcsolat minőségi változásába, amely a történet második és harmadik részében felmerülő konfliktusok megoldását is befolyásolja. Mint már említettem, az eddigi irodalomkritikák szerint a mind nagyobb ajándékok, amelyeket Cid a királynak küld, hűségét hivatottak bizonyítani. A szerkezeti elemzés azonban nem ezt mutatja.

Az ajándékozások csak az első részben fordulnak elő, mégpedig függetlenül a feudális háttértől, hiszen a száműzetésben lévő lovag már nem a király alattvalója. Összesen háromszor küld Cid ajándékot Alfonznak, és ezeknek nemcsak a mértéke, hanem a kapcsolatban betöltött szerepe is különböző.

Mint arra már rámutattam, Minaya javaslata vezeti be az ajándékozások sorát. Látványosan ez a javaslat mindhárom ajándékozásra, valójában azonban csak az elsőre vonatkozik. Minaya arra utal, amikor Castellónt beveszik, hogy a nyereség neki járó ötödreszéből a hős bőven kifizethetné azt az összeget, aminek eltulajdonításával megvádolták (494–495. sor). Ha Cid a feudális rend szerint nem védekezhetett a vád ellen, ekkor már, az isteni törvények szerint, szabadon dönthetett. Az ajándékozás melletti döntés nem azért rendkívüli, mert szokatlan az adott törvények szerint, hanem mert a hős nemcsak nem vé-

²⁹ Ezt a szerkezetiileg kimutatható megváltozott viszony bizonyítja, aminek elemzésére azonban itt nem térnek ki részletesebben.

³⁰ Bremond hármas tagolása: lehetőség–folyamat–megvalósulás, mindig kiegészül egy negyedik elemmel, a 'tudatosítás'-sal vagy 'megerősítés'-sel.

³¹ Ez világosan látszik abból is, amit már említettem, hogy Alfonz király nem ellenfele Cidnek, tehát ő ebben a részben ténylegesen nem szerepel (az ajándékok, amelyeket Cid küld neki, tulajdonképpen a szekvencia és a betétszekvencia kapcsolatát tartják fenn), az igazi agresszorok pedig nem lépnek fel eddig a pontig.

dekezik a vád ellen, hanem visszafizeti azt, amivel nem tartozik, és ezzel újra megteremti a párbeszéd lehetőségét a király és közte, mert amennyiben nincs tartozása, megszűnt az ok, amelyért száműzték, és a király megbocsáthat. Az első ajándékozásnak tehát pontosan ez a célja. Ezért válaszolja Minayának Alfonz, hogy túl korai lenne még megbocsátani, már csak azért is, mert a védelmi adó eltulajdonítása árulás, és ezt nem lehet helyrehozni csupán az összeg visszaszolgáltatásával. A párbeszédet azonban elfogadja a király, ezért engedí meg, hogy Minaya szabadon léphessen Kasztília területére (870–898. sor).

A második ajándékozás Valencia bevétele után történik. Cid már feudális úr, nincs szüksége arra, hogy visszatérjen Kasztíliába és Alfonz vazallusa legyen. A feladatot, hogy vagyont szerezzen, megoldotta, de a hiány, amelyet a kezdeti károkozás miatt kellett elszenvednie, még nem szűnt meg: Kasztíliában van a családja, mintegy biztosítékként arra, hogy nem támadja meg volt királyát.³² Ezért a második ajándékozás célja a család visszanyerése, vagyis funkcióját tekintve ez valóban a leendő adományozó tetteire való reagálás (Propp) megelőlegezése, aminek egyértelműen pozitív hatása van, és így Cid családja elhagyhatja Kasztíliát. Ezzel megszűnik a kezdeti hiány (Propp), és újra helyreáll a kezdeti passzív, kielégítően jó állapot, amit Yúsef legyőzése és Valencia megtartása még inkább megerősít.

A harmadik ajándékozás (1785–1791. és 1799–1815. sorok) már véglegesen Valencia feudális urától (de lehet, hogy uralkodójától) érkező köszönet és üzenet Alfonzknak, látzólag még vazallusként, valójában már vele egyenrangú félként. Ez abból is kitűnik, hogy Alfonz is egyenrangúnak tekinti Cidet, ezért fogadja meg, hogy egyszer még meghálálja neki ajándékokkal kifejezett figyelmességét (1831–1858. sor). Továbbá, amikor később a carrióni ifjak azt szeretnék, hogy kérje meg számukra Cid lányainak kezét, Alfonz válaszából kiderül, hogy a király számol Cid elutasításával, mert ő rosszat tett vele (1890–1893. sor). A harmadik ajándékozástól kezdve tehát Alfonz és Cid egymásnak kölcsönösen adósai, egyenrangúak.³³ Ezzel végleg megszűnt nemcsak a kezdeti hiány, hanem a kezdeti baj is (Propp), vagyis vége a mű első részének.³⁴

A második csomópont Cid lányainak házassága, ami már az első rész végén felmerül, és így egybeszövődik vele. Ebben a második részben lép fel először egyértelműen az ag-

³² Ez nincs kifejtve a szövegben, de általánosan elfogadott jogi szokás volt a középkorban, hogy valamilyen családtagot, általában az elsőszülött fiút (vagyis az örökös) a király 'gondjaira' bízta a bármely okból távozó lovag. Annál is inkább figyelembe kell vennünk ezt a háttérjelentést, mert ha nem lenne jelentősége, nem kelene engedélyt kérnie Cidnek a királytól arra, hogy felesége és lányai (tehát a társadalmilag kevésbé számító családtagok) elhagyhassák Kasztíliát, hiszen elvileg, ha Cidnek lett volna miből eltartania és lett volna hol biztonságban elhelyeznie családját Kasztílián kívül, amikor száműzetésbe ment, magával vihette volna családját. Ez azonban fel sem merült, sőt, Sancho apátot attól féltették, hogy bajba kerül, ha kiderül, hogy Cid családja ott van (és nem a király felügyelete alatt...). A család egyébként is, az akkori jog szerint felelősséggel tartozott a család bármely tagjának bűnéért. Ezért is érdekes, hogy Alfonz minden ellenvetés nélkül megengedi, hogy a család elhagyja Kasztíliát. (A jelentéktelennek tartott információkat egyébként a mű gazdálkodása (*économie*) elhagyja, vagy alig, mindössze epizódyszerűen tér ki rá, például: a zálogkölcsön visszafizetése Raquelnak és Vidasnak, Cid származásának bővebb magyarázata stb.)

³³ A házasság megkötése előtti Alfonz–Cid találkozás valóban a király és vazallusa találkozásaként értelmezhető. Vegyük azonban figyelembe, hogy egyrészt Cid még nem kapott kegyelmet, illetve Alfonz még nem ismerte el hivatalosan Cid ártatlanságát, másrészt Alfonz nagyobb hatalommal bíró uralkodó volt, mint a már uralkodónak tekintendő Cid, és a feudális rend szerint így is vazallusa volt Alfonzknak. Az üdvözlésnek tehát formálisan mindkét esetben azonos módon kellett végbemennie.

³⁴ A *Cid-éneket* eddig is három részre tagolták (száműzetés–Valencia bevétele–házasság), a szövegszerkezeti vizsgálatból adódó felosztás azonban eltér az eddiektől, mint az már most is kitűnik.

resszor. A tisztán látható szerkezeti határ miatt tartották a *Cid-éneket* két különböző szerző művének.³⁵ Ezt a felfogást azonban a mű narratológiai vizsgálata nem igazolja. A házasság funkciónak ugyan egy mű befejezését és a hős felmagasztalását kellene jelentenie (Propp), és ez azt mutatná, hogy Valencia bevételével és Cid lányainak házasságával vége egy történetnek, és elkezdődik egy újabb szekvencia, de a mű kimutathatóan egyetlen szekvenciából áll, vagyis a proppi esküvő funkció itt más értelmet nyer, mint az orosz népmesékben. Már más is rámutatott, más corpusban,³⁶ hogy az esküvő funkció helye és szerepe egy adott szekvencián belül, eltér a Propp által meghatározottól.³⁷ A kérdés az, hogy mi ennek az oka?

Az egyik ok valóban az lehet, hogy egy másik szerző folytatta a már kész művet, és ezért került a mű belsejébe a legutolsó proppi funkció. Azonban annak alapján, hogy a *Cid-ének* nemcsak a proppi funkcióelemzés, hanem más szerkezeti vizsgálatok (Bremond, Lévi-Strauss, Greimas, Todorov módszerei) szerint is egyetlen szekvenciából áll, ezt a lehetőséget el kell vetnünk.³⁸

A második lehetőség, mint arra már utaltam, a funkció társadalmi tartalmában keresendő. A házasság lehet egyrészt a hős dicsőségének megkoronázása – és valóban ez a szerepe a *Cid-ének* végén, amikor Navarra és Aragón hercegei megkérik Cid lányainak kezét, méghozzá az egész Toledói Gyűlés előtt. Tehát a *Cid-ének*ben is létezik az eredeti proppi értelemben vett befejező esküvő funkció. Az esküvő azonban felek közötti szerződés vagy megegyezés szerepét is betölti, ahogy ezt Cid lányainak a carrióni ifjakkal kötött házassága mutatja.

A társadalmi háttér szempontjából megint segítségünkre van egy Llull-idézet:

Egy napon az ördög nekilátott, és úgy intézte, hogy abban a városban egy takács megölt egy kereskedőt, kinek sok pénzzel tartozott azokért a szövetekért, melyeket tőle vásárolt. Annak a kereskedőnek két fia volt. Az egyik nagykorú volt már, és siratta apja halálát. És a város két nagy pártra szakadt az egymás ellen támadó két fél szerint. Senki sem tudta kibékíteni őket, így a város előljárói elmentek, hogy megkérjék Blanquerna püspököt, hogy ő, kinek szolgálata a békesség fenntartásában állt, érje el, hogy helyreálljon a béke a két fél között. A püspök elment annak az embernek a házába, a házába, ki apját siratta, és meg-

³⁵ A vita arról, hogy egy vagy két szerzője volt-e a *Cid-éneknek*, ma is folyik. A legutóbbi próbálkozás ennek meghatározására a mű számítógépes lexikai vizsgálata volt (Garcí-Gómez, M.: *Dos autores en el Cantar de Mio Cid. Aplicación de la informática*, Cáceres Universidad de Extremadura, 1993), melynek eredménye, miszerint az első két rész (a hagyományos felosztás szerint az első két ének, egészen Valencia bevételéig) lexikailag jelentősen eltér a harmadik résztől (hagyományos felosztás: harmadik ének), vagyis ebből arra lehet következtetni, hogy a műnek két szerzője volt. A következtetés azonban nem veszi figyelembe, hogy az első két részben a krónikákból is ismert elemek szerepelnek, míg a harmadik rész teljes egészében fikció, tehát semmi féleképpen nem lehet az előzőkkel megegyező lexikája.

³⁶ Todó i Vila, Lluís Maria: *Les estructures narratives als romans de Chrétien de Troyes*, Tesi presentada per aspirar al grau de doctor, Barcelona, 1981.

³⁷ Uo., 51.: „[...] nézzük, milyen mértékben találhatók meg Chrétien *romanjaiban* Propp funkciói. A legelső megállapítás: a befejező W [esküvő] funkció csupán a *Cligés*-ben található meg. A többi *romanban*, amikor van esküvő, egy a bonyodalom szívében elhelyezkedő funkcióról van szó, és lényegi részét képezi a bonyodalomnak. Az *Erceben* és az *Yvainben* az esküvő nagyon fontos szerepet játszik, de nem mint a kalandok csúcspontja, hanem mint konfliktus-csomópont, amely újabb kalandokat szül. Lehet, hogy volt esküvő a *Perceval* végén, de nem ismerjük a mű befejezését. Ami a *Lancelot*-t illeti, az esküvő – Guenièvre és Artur esküvője, természetesen – teljesen ellenkező szerepet játszik, mint amit Propp rendel hozzá könyvében: ez egy kezdeti és visszafordíthatatlan tény, amely meghatározza az egész cselekményt olyan szerkezeti vázak alapján, amelyeknek semmi köze a népmesékhez.”

³⁸ A fenti idézetben leírt alkotói módszer is ezt erősíti meg.

kérte, hogy szabadítsa fel néki öccsét, ki iskolába járt, mert ő kanonokká tenné, amikor felnő. A gyászoló testvér igen szívesen átengedte néki öccsét, és a püspök hetente többször is meghívta őt azért, hogy megerősödjön közöttük a barátság; és előljárójává tette ezt az embert, és mindenkor, amikor testvérével, a deákkal együtt jelent meg, a püspök nagy szeretetet mutatott öccse, a deák iránt, azért, hogy előljárója jobban szeresse őt. Amikor a püspök már elérte, hogy előljárója szeresse és félje őt – aminthogy a szeretet és a félelem együtt járnak –, a püspök nagy lakomát rendezett, ahová elment a város mindkét fele. Miután ettek és jól mulattak, a püspök mindannyiuk jelenlétében egy igen gazdag templomot adományozott a deáknak, és letérdelt előljárója előtt egy keresztet tartva kezében, s arra kérte őt a kereszt nevében, hogy bocsásson meg a takácsnak, aki nagyon bánta már a gyilkosságot, amit elkövetett. Minden előljáró és kanonok és az összes jelenlévő ember letérdelt, amint látta, hogy a püspök térdre borul. Így a takácsnak megbocsátatott, és a két párt között helyreállott az egyetértés és a barátság, és esküvőt rendeztek, melynek alkalmából a püspök ékszereket és pénzt adományozott abból a jövedelemből, mit azért kapott, hogy békét teremtsen az emberek között.³⁹

Az utolsó mondat a kibékülés örömeire rendezett esküvőről nagyon hasonló helyzetez ír le, mint amelynek a *Cid-énekben* tanúi vagyunk: Cid és a carrióni ifjak ellenségek, Cidnek a király megbocsát, és az ifjak megkérik Cid lányainak kezét. A helyzet ideális a két tábor kibékítésére, a házasság pedig biztosíték arra is, hogy az ellenségek ne csaphassanak újra össze, mert a családi összetartás mindennél előbbre való.

Ezt a társadalmi jelentéstartalmat támasztja alá az is, hogy a történet az esküvő és a corpesi tölgyes jelenetei között nem halad előre, csupán jelzéseket kapunk arra vonatkozólag, hogy valami történni fog, leginkább a szereplők jellemzésén és Cid környezetének viselkedésén keresztül. A valóságban a kibékülés az ellenséges társadalmi csoportok között nem következik be: egyrészt eleve tudjuk még az első részből, hogy a carrióni ifjak az esküvőben saját gazdagodásukat és Cid lányainak társadalmi elismertségét gondolták megvalósítani, viszont Cidnek az utóbbira nem volt szüksége, mert birtokai és jövedelme elegendő megbecsülést biztosítottak számára, és lányai még fiatalok voltak a házasságra. Cid éppen a társadalmi béke helyreállítása érdekében fogadja el a házasságot, de eleve biztosítékot kér arra, hogy ez meg is valósul, ezért lesz Alfonz király az, aki lányait kiházásítja.

Marad tehát az a tény, hogy a carrióni ifjak a nagyobb jólét megszerzése érdekében kötnek házasságot Cid lányával. Mivel azonban a házasság alapjelentése nem ez, az esküvő elnevezés alatt egy másik funkcióval van dolgunk, mégpedig a cselvetéssel (Propp). Cid elfogadja a házasságot, ezáltal a kézrejátás funkció (Propp) sem hiányzik a szekvenciából. Alfonz király pedig akaratlanul vállalja a károkozó (Bremond) szerepét Cid irányában. Ami a mű elején hiányzott a szekvenciából, azt most a szerző bevezeti...

A házasság miatt kialakult patthelyzet egészen a corpesi tölgyesben elkövetett büntetést tart (2120–2763. sor). Ennek a második résznek az a jellegzetessége, hogy a cselekménynek nincs a hagyományos értelemben vett hőse, jobban mondva, más-más szempontból nézve két hőse is van: a cselekmény funkcióit aszerint határozhatjuk meg, hogy az elbeszélő rész hősenek Cidet vagy a carrióni ifjakat tekintjük-e. Ezáltal az első rész eddig egységes funkciólánc két párhuzamos mikroszekvenciára bomlik. A hős kiléte a két ellenfélnek más-más helyzetekben adott pozitív, illetve negatív reakciója alapján dől el. Természetesen Cid marad a történet hőse, de a szereposztás elvileg egészen a carrióni ifjak bosszújáig megváltoz-

³⁹ *Blanquerna*, 201., LXXV. [De pau]

hatna. Éppen ezért ebben a részben nagyon fontos Cid környezetének magatartása. Ők a hős és antihős közötti befolyásoló-közvetítőként – amely váltakozva, egyik és másik fél irányában is az önzetlen segítő-jobbító és az akadályozó szerepében lép fel, minden esetben elfedve az igazságot – kikényszerítik Cid, illetve a carrióni ifjak szubjektív, a hamis információk miatt téves döntés alapján meghozott, hol pozitív, hol negatív hozzáállását. Így ebben a részben minden szereplő többarcú, aszerint, hogy az ábrázolt társadalmi kapcsolatok szövevényében éppen melyik szempont alapján cselekszik.

A harmadik részben (2764–3730. sor) a történet, a mű eredeti szekvenciájának megfelelően, újra egy egyszerű funkcióláncon folytatódik. Ez a ‘valódi’ esküvő funkciónak megfelelően, Cid lányai és Aragónia, valamint Navarra hercegeinek esküvőjével fejeződik be. Ebben az utolsó részben Cid és Alfonz király személye összeolvad, együtt büntetik meg az agresszort, akit éppen ezért értelemszerűen Alfonz, a bíró és a feudális rend védelmezője agresszorának is kell tekintenünk, mert vét a fennálló törvényes rend ellen.⁴⁰

A *Cid-ének* szerkezetének és a narratológiai csomópontok, valamint a szereplők döntéseinek hátterét vizsgálva még egy fontos megjegyzést kell tenni. A mű cselekménye során felfedezhető az a narratológiai szabály, amely meghatározó fontosságú a történet funkcióinak bekövetkezése és az aktánsok (Greimas) szerepeinek megoszlása szempontjából:⁴¹ minden szereplő a saját szemszögéből tekintve a saját passzív, kielégítően jó állapotát igyekszik elérni vagy visszaszerezni. Ha azonban ez az állapot fennáll és mégis jobbat akar, azt a narratológiai szabályok nem tűrik meg, következésképpen annak a szereplőnek el kell veszítenie a meglévő passzív, kielégítően jó állapotát. Cid lányai első házasságával olyan társadalmi előnyt ért el (bár akaratlanul), amely katasztrófához vezetett. A carrióni ifjak jogtalanul akarták anyagi helyzetüket javítani, és ez dönti el, hogy ők maradnak a történet negatív szereplői, büntetésükkel lehetőséget adva Cid – most már jogos – társadalmi felemelkedésére. Így a cselekmény narratológiai csomópontjaiban a szereplők által hozott döntés meghatározó jelentőségű a történet egységisége szempontjából.

A mű szerkezeti egyensúlyát meghatározó döntési mechanizmusok és konfliktusmegoldások tehát tökéletesen bemutatják a kor társadalmi konvencióinak lényegét és a társadalmi kötöttségek hatását, ugyanakkor a történet éppen a konfliktusok feloldásának módja szerint nem a korhoz kötött, hanem az egyetemes értékrendhez igazodik. Ezért használhattam fel a *Cid-ének* szerkezeti csomópontjainak és szereplőinek ábrázolása magyarázatára a Lull-idézeteket. Mind a *Cid-ének*, mind Lull *Blanquerna* című műve a 13. században keletkezett,⁴² tehát felfogásukban párhuzamba állíthatók. Lull példázatokon

⁴⁰ A corpesi tölgyesben elkövetett büntett minden szempontból a törvényes rend megsértését jelenti, de főképpen azért, mert a bosszút ok nélkül követték el, nem a törvényesnek ítélt úton (törvényszék előtt vagy párviadal formájában), és nem a valódi ellenfél fizetett meg a vélt sérelemért, hanem családtagjai. Éppen a király hozzáállása támasztja alá ezt az értelmezést, mert a mű párviadalokkal fejeződik be, amelyeknek bírója az uralkodó, ez pedig a szokásjog szerint csak az árulás vádjá esetén lezajló párviadaloknál fordult elő.

⁴¹ Mint ahogy arra Lluís M^a Todó i Vila is rámutatott a cselvetéssel kapcsolatban (i. m. 53.): „Egy funkció független a szereplőktől [...] De igenis fontos, kik egy funkció aktánsai (Greimas), mert ők határozzák meg a narratív egység irányát. Nyilvánvaló tehát, hogy nem mindegy, a hős áldozata vagy elkövetője-e a cselvetésnek, mert az aktánsoknak ez a felosztása olyan adat, amivel meghatározható egy egység funkcionalitása, márpedig éppen ezt akarjuk behatárolni.”

⁴² A *Cid-ének* datálása bizonytalan, folyik a vita, hogy a 12. század második felében (Menéndez Pidal) vagy 1207-ben (Colin Smith, a mű explicitijében megjelölt 1247-es évszám alapján) keletkezett. (Az ezzel kapcsolatos bibliográfiát lásd a 11. jegyzetben felsorolt kiadásokban.) Lull *Blanquerna* című művének keletkezési időpontja is bizonytalan, de feltehetően az 1274. és 1283. közötti periódusra tehető (lásd id. kiadás: Badia, Lola: Előszó, 9.)

és intelmeken alapuló regénye összefoglalja kora teológiai ismereteit, és ugyanezek az alapelvek vezérlik az őt megelőző vagy kortárs hősi énekekben fellépő hősök megítélését és a művekben kifejezett sorsát is. Ez a vezérelv azonban, mint láthattuk, nem elsősorban – vagy nem feltétlenül – a művek felszíni, hanem sokkal inkább a mélystruktúra elemzésén keresztül mutatható ki.

Felhasznált irodalom

(a lábjegyzetekben jelzett szövegkiadásokon és műveken kívül):

Kézikönyvek, szótárak

Colom Mateu, M.: *Glossari General Lullia*, Ed. Moll, Mallorca, 1982–1985.

Diccionari Català-Valencià-Balear (DCVB), obra iniciada per MN. Antoni M^a Alcover, redactat per Fr. De B. Moll, Palma de Mallorca, 1983.

Glossarium Mediae Latinitatis Cataloniae, Univ. de Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución Milá y Fontanals, Ab anno DCCC usque ad annum MC, Conditum ab M. Bassols de Climent, Barcelona, 1960–1985.

Metzler-Literaturlexikon, Stichwörter zur Weltliteratur, Herausgegeben von Günther u. Irmgard Schweikle, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1984.

Mediae Latinitatis Lexicon Minus, Comp. J. F. Niemeyer, E. J. Brill, Leiden, 1954–1958.

Tanulmányok

Bremond, C.: *Le message narratif*, in: *Structurelle Textanalyse-Analyse du Récit-Discourse Analysis*, Koch, W. A. ed., Georg Olms Verlag, 1971, 75–103.

Barthes, R.: *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in: *L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Idee Nuove Vol. XLVIII, Milano, 1969, 7–46.

Genette, G.: *Frontiere del racconto*, in: *ibidem*, 271–290.

Greimas, A. J.: *Elementi per una teoria dell'interpretazione del racconto mitico*, in: *ibidem*, 49–95.

Todorov, Tz.: *Le categorie del racconto letterario*, in: *ibidem*, 229–270.

Bremond, C.: *L'étude structurale du récit depuis V. Propp*, in: *A Semiotic Landscape/Panorama Sémiotique. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milan, June 1974, ed. by Chatman, S.–Eco, U.–Klinkenberg, J.-M., The Hague–Paris–New York: Mouton Publishers, 1979, 90–95.

Corti, M.: *Textes et macrotexte*, in: *ibidem*, 625–628.

L'opera come sistema di fattori correlati, estratto da: Tynjanov, J. N.: *Formalismo e storia letteraria*, Torino: Einaudi, 1973, 153–154.

Røder, V.: *Sémiotique du conte*, in: *Poetics*, 1972/6, 50–71.

Frappier, J.: *Réflexions sur les rapports des chansons de geste et de l'histoire*, in: ZRPh, LXXIII, 1957, 1–19.

Krauβ, H.: *La spéculation épique et le problème de l'histoire*, in: *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano. Atti del 1° Simposio Franco-Italiano* (Bad Homburg, 13–16 aprile 1987), a cura di Holtus, G.–Krauβ, H.–Wunderli, P., Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1989, 225–231.

Dessau, A.: *L'idée de la trahison au Moyen Âge et son rôle dans la motivation de quelques chansons de geste*, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1960/3, 23–26.

Peláez, M. J.: *El derecho privado germánico y romano en la canción de gesta española: nuevos planteamientos, viejas ideas y estado de la cuestión*, in: *Essor et Fortune de la Chanson de Geste dans l'Europe et l'Orient latin*, Actes du IX^e Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes, Padoue–Venise, 29 août – 4 septembre 1982, Modena: Mucchi Editore, 1984, Tome I., 349–362.

Reyes Tatinclaux, L.: *Ondra y Onor en el Cantar del Mio Cid*, in: *VIII. Congreso de la Société Rencesvals*, 15–24 de Agosto de 1978, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981, 513–519.

Rivera, I. J.: *Marriage and the Exchange of Power in the Poema de Mio Cid*, in: *Journal of Hispanic Philology*, t. XVII, No. 2–3, inv-prim. 1993, 129–153.

A *Naphimnusz* totalitása

Acél Zsuzsa

Szent Ferenc *Naphimnusza* iránt évszázadok óta kitüntetett figyelmet mutatnak a kutatók. Érdeklődésük a többféle megközelíthetőségből is fakad: szól a versnek mint alkotásnak, mint a vulgáris nyelv egyik első dokumentumának, mint rendtörténeti adaléknak és mint a rendalapító irodalmi igényű művének.¹

A *Cantico dell Creature* vagy *Centico di Frate Sole* létrejöttéről megemlékezik az ún. *Perugiai Legenda*² és a *Speculum Perfectionis*;³ mindkettő négy-négy helyen. Nem teljes az összhang a kutatók között annak kérdésében, mikor és hol írhatta, helyesebben diktálhatta Szent Ferenc a költeményt. Vitán felül áll, hogy életének utolsó éveiben, ám egyes vélemények szerint 1224-ben,⁴ mások szerint 1225 április–májusában alkotta meg az első részt.⁵ A megbocsátásra vonatkozó sorok 1225. júniusában kerültek volna a himnuszba a francia szövegkiadás bevezetője szerint, a halálról szóló passzus pedig 1226-ban. Az első bővítés akkor jött volna létre, amikor Szent Ferenc kibékítette egymással Assisi polgármesterét és püspökét, a második pedig akkor, amikor Buongiovanni d'Arezzo doktor felkészítette a közelgő halálra.

A *Perugiai Legenda* az első részlet keletkezéséről így emlékezik: Szent Ferenc már 50 napja képtelen volt elviselni a fényt egyre súlyosbodó szembaja miatt. Gyötrelmei közepeztette a San Damianóban Istenhez fohászkodott és kétségeire azt a választ kapta tőle, hogy az ő királyságához tartozik. Ekkor magához hívta társait, hogy Isten dicséretére, vigasztalásukra és felebarátaik épülésére új himnuszt énekeljenek.⁶

Bár a két *Legenda* és mellettük Tommaso da Celano *Vita Secundája* is a több fázisbani keletkezést támasztja alá, nem mondhatjuk ki teljes bizonyossággal, hogy így is történt. A 338. sz., Assisi Városi Könyvtárában található kódex és az avignoni kompiláció *Cantico*-szövege nem nyújthat támpontot, mivel mindkettő jóval későbbi keletkezésű, mint a teljes himnusz.⁷ Egyéb forrás, amelyben a *Cantico* szerepelne, eddigelé nem bukkant fel. A him-

¹ Bajetto, F.: *Un trentennio di studi sul Cantico di frate Sole*, in *L'Italia franc.* 49(1974) 5–62. – összefoglaló műként.

² Bigaroni, M.: „*Compilatio Assisiensis*” dagli *Scritti di fr. Leone e Compagni su S. Francesco d'Assisi*, I ed. integrale dal Ms. 1046 di Perugia... Assisi: Porziuncola, 1975. (Pubblicazioni della Biblioteca Francescana, Chiesa Nuova, Assisi, 2.)

³ *Speculum perfectionis seu S. Francisci Assisiensis Legenda Antiquissima auctore fratre Leone*, ed. P. Sabatier, Paris, 1898. (Collection de document pour l'histoire religieuse et littéraire du Moyen Age, I.)

⁴ Ferrari, M.: *Gli scritti di san Francesco d'Assisi in Francesco d'Assisi nell'ottavo centenario della nascita*, pres. di Lazzati, G. (Vita e Pensiero. Milano: Pubbl. Universite Cattolica, 1982.)

⁵ François d'Assisi: *Écrits. Texte latin de l'édition K. Esser, introduction, traduction, notes et index par Desbonnets, T., Matura, T., Godet J-F., Vorreux, D.* (Paris: Les Éditions du Cerf, 1981. Sources Chrésiennes, 285.) 45.

⁶ „...Unde volo ad laudem eius et ad nostram consolationem et ad hedificationem proximi facere novam laudem domini de suis Creaturis...” – Et sedens cepit meditari et postea dicere: „Altissimo, omnipotente, bon Signore”. – *Legenda Perusina* cap. 43. és *Speculum perfectionis* cap. 100.

⁷ Az Assisi 338. kódexet Esser a 13. sz. harmadik negyedére teszi (Die älteste Handschrift der Opuscula des hl. Franziscus [cod. 338. von Assisi] in *Studien zu den Opuscula des hl. Franziscus von Assisi*, hrsg. von Kurten, E. [I. Villapadierna, Roma, 1973. subsidia scientifica franciscalia] 4.); az avignoni kompilációt a francia kritikái kiadás a 14. sz. elejére – 10.

nusz formai felépítésének és belső struktúrájának vizsgálata azonban hozzásegíthet bennünket genezisének gazdagabb szemléletéhez.

Töretlen a *Cantico* irányultsága: *felülről lefelé és kívülről befelé* építkeznek.⁸ Az égi testektől (Nap, Hold, csillagok) a négy őselemen át az emberig sorakoztatja fel a teremtett dolgokat és lényeket. Mintául a *zsolnárokat* veszi,⁹ legközelebbi rokona a 148. zsolná (A menny és a föld dicsérje az Urat!). Nem tekinthető azonban a zsolná parafrázisának sem tartalmi, sem formai okokból.

A zsolná a *teljesség* igényével szólítja az Úr dicséretére a teremtményeket; teszi ezt úgy, hogy *mintát* vesz a földi jelenségekből és az élőlényekből. Ugyanúgy az égi szférától halad a földi felé, mint a *Cantico*: a teremtmények közül először az angyalokat, aztán a Napot, Holdat és a csillagokat hívja az Úr dicséretére. A jelenségek itt a földön nincsenek osztályozva hovatarozásuk szerint; előbb a tengeri szörnyek, aztán az óceán, majd a tűz és jég-eső, hó és köd említetik a sorban. Az előszámlálás teljességre törekszik és ennek a teljességnek a *látszatát* el is éri a bőven vett példák segítségével. Ám az az érzésünk, hogy inkább a teremtmények *sokaságát* vonultatja fel előttünk a zsolná, semmint az *univerzum totalitását*. A *Cantico* ezzel szemben képes eljutni a totalitáshoz, mivel korának bölcelete lehetővé tette, hogy *osztályozó megközelítést* válasszon.

Állításunknak ellentmondani látszik az tény, hogy a *Canticó*ban az élővilág egyáltalán nem szerepel. Számos bizonyítékot szolgáltatnak Szent Ferenc legendái arra nézvést, hogy nem egyszerűen jó barátként közeledett az állatokhoz, hanem testvéreinek tekintette őket. Ahogyan megszólítja a madarakat nekik szánt prédikációjában, ahogyan a gubbíói farkashoz beszél, ahogyan kiszabadítja a galambokat, ezek az epizódok sok egyéb mellett egyértelműen alátámasztják ezt a testvéri viszonyt; ezért is tekintjük őt az állatok védőszentjének, bár az igazság kedvéért el kell mondanunk, hogy a neki tulajdonított írásokban szinte semmi figyelmet nem szentel az állatoknak. Életének bizonyos pillanataiban viszont úgy fordulhatott feléjük, ahogyan életrajzai elbeszéli. Mégsem említ a *Cantico* növényt vagy állatot az Úr dicséretére hívottak között.

Ezt a hiányt éppen a világegyetem osztályozó felosztása okozza: a csillagok „quinta essenzá”-ja után a földi őselemek magukban foglalnak *mindent, ami világunkat alkotja*. Nincsen szükség az élőlényekre, mert alkotóelemeik a tűz, víz, föld és levegő megfelelő aránybani keveredéséből származnak és pusztulásuk után e négy elemmé bomlanak szét. A *Cantico* ugyan nem „levegő”-ről beszél, hanem „szél”-ről, de ezt a megoldást a hím-nőnem ritmikus változtatása miatt teszi (*vento – acqua – fuoco – terra*).

Az emberrel magával kivételt tesz; csakhogy az ember a *Cantico* világegyetemében *nem mint élőlény van jelen* (ez a tulajdonsága itt érdektelen), hanem mint *lélek*. Valami adatott neki, aminek a többi élő híján van.

A felsoroltak és megnyilvánulásaik: a négy őselem, az ötödik, örök és romolhatatlan, és a lélek. Belőlük áll az univerzum, *más minőség nincs benne*, csak a Teremtő, aki létrehozta. Ezért nem tér ki a *Cantico* az angyalokra sem: az angyal is lélek, fizikai jellemzők nélkül – az embernek megadatott a lehetőség, hogy elérje vagy legalábbis megközelítse az ő tökéletességét.

⁸ Az első szemponthoz vö. *Francesco d'Assisi. Gli scritti e la leggenda nella cura di Petrocchi, G.*, Milano: Rusconi, 1983. A második szempontra utalást nem találtam.

⁹ Vö. *Poeti del Duecento, nella cura di Contini, G.*, Milano–Napoli: Ricciardi, 1960 – Contini bevezetője Assisi Szent Ferenc *Naphimnuszához*.

A belső szerkezet után vegyük szemügyre a formát. A szöveg osztásában kétféle módszert választhatunk: sorok vagy mondatok szerint bontjuk fel. A legtöbb szövegközlés a sorfelosztást választja, s e tekintetben ezek nem egységesek. Ritkábban ugyan, de találkozzunk 35 soros felosztással, gyakoribb a 33 soros. A francia kritikai kiadás mondatonkénti tagolásban publikálja a himnuszt – eszerint a *Cantico* 14 kijelentésből áll.

A 14 mondatról leválasztva a bevezető és a befejező két egységet, a megmaradt 12 részt a *Cantico* tematikus váltásainak megfelelően három azonos terjedelmű szakaszra választhatjuk szét. Világosan látszik, hogy ennek megfelelően a sorok szerinti közlésnél a 33 soros változatot tekinthetjük helyesnek, minthogy ily módon a *hármasság egység szimmetriája itt is megmarad* a 11-11 sorban. A pontosan szimmetrikus felosztás nehézségét a kijelentések szerinti közlésnél az okozza, hogy a második mondat vagy kijelentés funkciója *átvezetés* a megszólítás és a teremtmények felsorolása között. Mivel összeköti az invokációt és az első részt, mindkettőhöz tartozik, de mint bevezetést, az első egységhez kell számitanunk. 11 sor vagy 4 mondat szól az ötödik elemnek, 11 sor vagy 4 mondat a négy elemnek, s 11 sor vagy 4 mondat a léleknek. Ha azt állítjuk tehát, hogy a *Cantico* az univerzum tükörképe, egyrészt a gondolati tagolás, másrészt a *formai megjelenés* tanúbizonyságához folyamodhatunk.

A zsolttár szerepük, életkoruk és nemük szerint különbözteti meg az emberi lényeket. A földi királyok, nemzetek, vezérek és bírúk, fiatalok és öregek, ifjak és leányok szólítatnak Isten magasztalására, mert „Megnöveli népe hatalmát, / dicsővé teszi minden hívét”.¹⁰ Szent Ferenc emberének nincs hivatala, kora, hovatartozása, csak *lélekből fakadó cselekedetei* vannak. Semmiféle földi jutalmat, nagyságot, dicsőséget nem ígérnek neki, sőt, az ember nem is méltó rá, hogy Isten nevét szájára vegye – 4. sor – a többi antropomorfizált teremtménnyel ellentétben, éppen azért, mert lelke van.

A *lélek* nem csupán mint halhatatlan jelenik meg a *Canticó*ban – magába olvasztja a *tudatot* is. Szent Ferenc számára (lévén misztikus) Isten megközelítése nem mehet végbe *ráció* útján, az eleve kudarcra ítélt vállalkozás, hanem az *anima intellectiva* azon részének műve, amely a gondolatban, szavakban kifejezhetetlen kontempláció révén nyilvánul meg. A racionális összetevő alacsonyabb rendű: arra szolgál, hogy választani tudjunk Istennek tetsző és kárhozatos között, ám ily módon a parancs miéért nem foghatjuk fel, nem pillanthatunk bele az Egész titkaiba, nem juthatunk el Istenhez. A misztikus szemlélet szerint erre a *ráció* nem tesz képessé. Az a tény, hogy a *Naphimnus* az arisztotelészi világképet tükrözi, pusztán az *osztályozási módszer eredménye* és nem teológiai állásfoglalás. Az ember kijelölt feladatát megvilágító sorok – szemben a gondolkodással és a célratörő cselekvéssel – az alázatos elfogadásban láttatják megvalósulni a lélek küldetését.

Minden és mindenki dicsérheti Istent azzal, ami ő maga. A teremtett dolgok eleve szépek, jók tiszták; *puszta létük* dicséri Istent. Az embert létezése önmagában véve nem jogosítja fel erre, csakis *választott cselekedetei*. Ezek pedig a *Canticó*ban a *tűrésre* vonatkoznak: megbocsátás Isten szerelméért, betegségek és gyötrelmek békességes viselése. Az aktivitás sem alkotó, hanem hátrító: a halálos büntől való menekülés, hogy a második halál helyett az öröklét legyen az ember osztályrésze.

¹⁰ A Magyarországi Egyházak Ökumenikus Tanácsának Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottságának fordításában – 29–30.

A „betegségek és gyötrelmek” (infirmirate et tribulatione) különválasztandók és nem költői redundanciából fakadnak. Szent Ferenc nem írt könnyedén, sem véletlenül, sem többet a kelletténél.¹¹ Ha fontosnak érezte, hogy kétféleképpen nevezze meg a szenvedést, az egyik a testi, betegségekből fakadó fájdalomra, a másik a lelki gyötrelmekre, aggodásra, a nyomasztó gondokra vonatkozhatik.¹² A két legenda, amely foglalkozik a *Naphimnusz* genezisével, a polgármester és a püspök kibékítésének következményeként illeszti az eddigiekhez a megbocsátás és tűrés kitételét. Sokkal valószínűbb azonban, hogy Ferenc, ha egy végső látomásban egybe akarta ölelni a világegyetemet és a megelőző 22 sorban mindenütt saját képzeit ültette át a himnuszba, itt sem folyamodott alkalomszerű, mulékony epizódokhoz, amikor az emberről szólt, akiért az egész Teremtés létrejött. A polgármester és a püspök megegyezésébe különben sem fér bele a betegség kínja (infirmirate), sem a lelki gyötrelmek és megpróbáltatás (tribulatione).

Ha valóságos, történeti személy fájdalomról emlékezik meg a *Cantico*, az maga Szent Ferenc lehet, mint ahogy a legendák szerint a halálról szóló sorokat saját halálának közelisége íratta volna a versbe. De ez a magyarázat is túlságosan kisszerű, partikuláris a *Cantico* jelentőségéhez képest. A Nappal és a csillagokkal, a mindent betöltő elemekkel együtt csak az *emberiséget* nevezheti meg odaillő módon – természetesen a keresztény emberiséget, azaz a megváltott lelket. Aki nem hisz Krisztusban, azt a „második halál” eltörlí. Ember bár, de *nem az univerzum egyéni alkotórésze*; gondolkodó lény, de ez Ferenc előtt nem érdem, mert *nem képvisel más minőséget, mint a négy elem*: teste visszakerül a természet körforgásába, akár a meg nem említett állatoké, lelke pedig a második halál prédája lesz, kárhozatra jut.

Azokat szólítja a *Cantico*, akiknek megadatott a szabad választás lehetősége a halálos bűn és Isten szentséges akarata között. Nővérünk, a testi halál vezet bennünket az üdvözülésre, ezért nem tőle kell félnünk, hanem önmagunktól. Mi ítéljük magunkat kárhozatra, „halál nővérünk” pedig jószágos velünk szemben, hiszen az ő létezése figyelmeztet bennünket, hogy a jó úton járunk. És ehhez semmit nem fűz hozzá a *Naphimnusz*; nem is kell, mert a parancsolatok, intelmek és tanácsok le vannak írva másutt.

Szent Ferenc utójára felfedezett másik vulgáris művében, amely a *Canto di esortazione di san Francesco per le „poverelle” di San Damiano* megjelölést kapta és akkortájt keletkezett, amikor a *Cantico*, egészen más hangnemet találunk.¹³ A klarisszáknak írott rövid lélegzetű vers – versnek kell tekintenünk, minthogy a perugiai legenda és a *Speculum Perfectionis* megemlíti, hogy a nővérek *énekelték*,¹⁴ de versként azonosítanánk a szöveget formája és rímes volta miatt is – kifejezetten *tanácsokat ad* a klarisszáknak. Éljenek mindig igazságban, hogy engedelmességben halhassanak meg; ne kívülről nézzék az életet, mert a belső, a lélek (spiritio! – egyben a Spiritio Santo is) jobbítja meg azt; ne tulajdonuként, hanem mértékletességgel (discrezione) bánjanak az alamiznával, amelyet az Úr juttat nekik. Békességgel viseljék el a betegségeket és az egymásért való fáradalmakat, mert egyszer majd drága kincsük lesz mindez: mindegyiküket királynővé koronázzák az Égben.

¹¹ Ferrari, M. i. m. 34.

¹² „[...] Diabolus rapit animam suam de corpore eius cum tanta angustia et tribulatione [...]” – San Francesco d’Assisi: *Epistola ad Fideles*, rec. prior II. 15. Kiemelés tőlem.

¹³ A szöveg felfedezése és első közlése: Lainati, C. A.: *Scritti e fonti biografiche di chiara d’Assisi*, Intr. in Fonti Francescane, col. II. ed. Assisi: Movimento Francescano, 1977.

¹⁴ „Similiter illis diebus et in eodem loco, postquam beatus Franciscus composuit laudes Domini de creaturis, fecit etiam quaedam sancta verba cum cantu pro maiori consolatione dominarum pauperum monasterii sancti Damiani [...]” – *Legenda Perusina* cap. 45.; *Speculum perfectionis* cap. 90.

Ezt az egyszerű kis dalt valószínűleg úgy tanulták meg a klarisszák, hogy a ferences barátok előénekeltek nekik és az ismétlések nyomán megmaradt emlékezetükben, mert leírt változata meglehetősen kései. Amikor énekeltek, mintegy egymást szólították fel az Istennek tetsző viselkedésre (az egész vers többes szám második személyű, felszólító igealakokra építkezik): miután Szent Ferenc *hozzájuk fordult*: „Audite, poverelle...”, egyszerű, ezután már *ők fordultak egymáshoz*. Énekelve ismételték, mire kell ügyelniük, és énekük végén újra meg újra felemelte őket az ígélet, hogy alázatosságukért mindőjük királynő lesz az égben Szűz Máriával és őáltala.

A *Canto di esortazione csak nekik szól*, a *Cantico csak Istennek*, mindenki nevében, aki beletartozik Szent Ferenc világába. Az előbbi irányít, tilt és ígér, az utóbbi embere bizonyos távolságtartással önmagára van bízva. Áldott és boldog, vagy büntetés várja, de Szent Ferenc csak azokat hívja, akik szenvednek és megbocsátanak; nem felszólítással, hanem egyszerű kijelentéssel.

Leo Spitzer abból kiindulva, hogy az ember áll a *Cantico* középpontjában, „antropocentrizmus”-ról beszél a himnusz két első részét elemezve, kettéválasztva a teremtet dolgok jellemzését önmagukban való és az ember szempontjából értékelt ismérvekre.¹⁵ A szétválasztás két okból sem tartható: a kor szemléletmódja és a rendelkezésre álló ismeretekre adott magyarázatok egyszerűen nem teszik lehetővé, hogy bármely jelenséget is önmagában vizsgáljon. Egyébként is megoldatlan és megoldhatatlan a „per” viszonyzó értelmezése az ismétlődő szenvedő szerkezetekben: a dicsérettel ... által” és a „dicsérettel ... miatt” (az ember által) kettősségét semmiféle fordítás nem képes külön-külön, de egyszerre visszaadni.

Természetes, hogy az ember áll a *Cantico* fókuszában, de nemcsak Szent Ferenc látta így, hanem akkoriban mindenki. Az ember esendő bűnös, földi féreg, de mégiscsak őérte teremtet Isten minden egyebet; az ember tehát amellet, hogy gyarló – és más nem is lehet gyarló, csak ő –, *több*, mint minden egyéb.

A másik ok kiviláglik a *Cantico* kifejezéseiből. A Nap szép és sugárzó, szépek a Hold és a csillagok is, és becsesek. A víz hasznos, alázatos, becses és tiszta. „Casta”, tehát ez a tisztaság *a szerzetesi makulátlansággal rokon*. A tűz újra csak szép, játékos, erős és hatalmas. Szent Ferenc nem is nézhette volna őket másképpen, mint lelkéből, irántuk való érzelmein át; nem is mondhatta volna őket testvéreinknek, ha nem emberi tulajdonságokkal felruházva avagy az emberhez való viszonyukban. A *Cantico* teremtményei *az embert szolgálva dicsérik Istent*. Önmagukban véve jók és tökéletesek. Semmit nem kell tenniük, csak megnyilvánulniok természetüknek megfelelően. Az ember, akit szolgálnak, épp ellenkezőleg, le kell, hogy győzze eredendő természetét. Ezért nem méltó, hogy Istent megnevezze: csak az őszinte imádság fogadtatik el, az őszinteség próbája pedig a dicsérettel konformis cselekedet.

Tudjuk, hogy a *Cantico* is *éneklésre szánt himnusz*.¹⁶ A 338-as kódex pedig, ha nem őrizte is meg a melódiát, de helyet hagyott számára.

¹⁵ *Nuove considerazioni sul Cantico* in *Convivium* III., 1955. 257–270.

¹⁶ „Et fecit cantum in ipsis et docuit socios suos ut dicerent. Nam spiritus eius erat tunc in tanta dulcedine et consolatione, quod volebat mittere pro fratre Pacifico, qui in seculo vocabatur rex versusum et fuit valde curialis doctor cantorum, et dare sibi aliquos fratres bonos et spirituales, ut irent per mundum predicando et laudando Deum. Nam volebat et dicebat, quod prius aliquis illorum predicaret populo, qui sciret predicare, et post predicationem cantarent laudes Domini tanquam ioculatores Domini.” – *Legenda Perusina* cap. 43.; *Speculum Perfectionis* cap. 100.

Mint hogy a *Cantico* három egyenlő részből áll, ezek három versszaknak tekinthetők, legfeljebb némi dallamvariációval. Ilyen hosszú szöveget eltérő dallamsorokkal akkora próbatételt jelent emlékezetben tartani, amelyre csak kitűnő zenei memóriával vállalkozhat bárki, ha sem a szöveg, sem a dallam nincs lejegyezve, vagy írásban nem hozzáférhető. A „ioculatores Domini” kifejezés szintén egyszerű ismétlődő dallamvezetésre utal. Ebben az esetben fenntartásokkal kell élnünk a harmadik rész több fázisbeli keletkezésével szemben. Az elképzelhető, hogy az egyes versszakok külön-külön születtek, de semmiképpen nem lehet dolgunk ötletszerű, két-háromsoros toldásokkal – vagy pedig a *Cantico* eredetileg nem úgy nézett ki, ahogyan most látjuk.

A *Naphimnusz* harminchárom sora magában foglalja a világegyetemet, azt a világegyetemet, amelyen Krisztus uralkodik, aki 33 évig ember volt köztünk. Három részből áll össze és ezzel a Szentháromságot jeleníti meg. Minden rész 11 soros, ami a Szentháromság egységének, Isten egyedülvalóságának *kijelentése és megerősítése*, továbbá a teremtett világ (10) és teremtőjének (1) összhangját példázza. Minden minőségről megemlékezik, ami csak van az univerzumban. Totalitás tehát, és mint ilyen, hiánytalan. A lélek-minőség képviselőjének, az embernek ugyanúgy 11 sort szentel, mint a többinek. Sem hozzátenni nem lehet, sem elvenni belőle.

A *Cantico* számos elemzője észrevette, hogy az utolsó 11 sorral *törés* következik be a versben. Az addigi derű és ragyogás elhomályosul, hogy csak az utolsó két sorban csilanjon fel visszfénye. Mivel a megelőző 22 sor kétszer annyi, mint ez a 11, az első két szakasz hangulata el tudta nyomni az utolsóét és a *Naphimnusz*t sokan az első reneszánsz műként, az áldás, dicséret és a zavartalan harmónia műveként értékelik. De ha az emberért van itt minden, az ember pedig – testvéreivel ellentétben: a Nappal, amely világít és melegít, a széllel, amely az esős és derűs idő váltakoztatásával eltartja a föld lakóit, magával a földdel, amely gyümölcsöt terem – nem hoz létre semmit, nem munkálkodik, nem prédikál, nem térít, nem él közösségben, ehelyett *mások* cselekedeteit és szavait bocsátja meg, a rá zúduló bajokat viseli és a halált várja, s mindabban, ami az ember osztályrésze, csakis ez számít, akkor nem szabad elfogadnunk ezt a beállítást. Nem használhatjuk a hangulati váltást a széttördelt keletkezés bizonyítékául: a vers egységes, kiforrott világlátás tükre, nem pedig véletlenszerű rácsodálkozásoké. Nem Assisi polgármesterének és püspökének viszálya adott mondanivalót az emberről Szent Ferencnek, és a halálra sem akkor gondolt először, amikor Buongiovanni d'Arezzo doktor felállította diagnózisát. Az volt mondanivalója az emberről – nem több, nem kevesebb – amit elmondott.

Közismert, mit tanított fráter Leónak a tökéletes boldogságról, tudjuk, hogy kitárt karral fogadta a szenvedést és volt benne része bőven. De ő nem fájdalmat, hanem örömet akart adni másoknak, és legendái megörökítik életének felhőtlenül boldog pillanatait is.

Hová lettek ezek a *Cantico* univerzumából? Két ígéret mindössze: a megbocsátóknak és hosszútűrőknek az igazság koronája (a méltó szent páli büszkeség nélkül), az igaz kereszténnyel szemben a második halál tehetetlensége. Egy szó sem az igaz élet könnyűségéről, arról, hogy szeretni *öröm*, és ez a legfőbb parancsolat.

Éppen ember és ember között hiányzik a kötelék a *Canticó*ból, amely minden teremtett dolgot összefűz az emberrel. Nemcsak döntése tekintetében, de individuumként is magára hagyja az embert: nemcsak szabad akarata bízott, de magányosságára is. Felebaráti szeretetre nincs utalás a *Cantico* soraiban. Aki üdvözül, magában üdvözül, aki elkárhozik, magában kárhozik el, hiába vált a szöveg a többes szám használatára éppen ott, ahol az embert veszi sorra.

Pedig a francia kritikái kiadás tematikus indexéből kiindulva a *Testamentum* szellemisége és a *Regula non Bullata* passzusai társíthatók leginkább a *Cantico* gondolatvilágához.¹⁷ Az emberi kapcsolatok tekintetében viszont természetesen nem a *Regula* vagy a *Testamentum* szelleme mutatkozik meg, hiszen fentiek a rend tagjainak együttélését segíteni hivatottak, hanem Szent Ferenc egy korábbi írása: az *Epistola ad Fideles*.

Két változatban ismerjük, datálása bizonytalan. Paul Sabatier a harmadrendi ferencesek *Reguláját* látta benne, levél formájában. Ám a megszólítás mindkét változatban az egész keresztény világhoz fordul.¹⁸ A későbbi változatban Szent Ferenc Jeremiás prófétát idézi: „Ecce animam et corpus meum et omnia mea pono in manibus vestris. Vere, iste homo est maledictus, qui confidit et exponit animam suam et corpus et omnia sua in talibus manibus [...] unde dominus per prophetam: *Maledictus homo qui confidit in homine.*”¹⁹

Szent Ferenc 1219 júniusának végén nagy álmát látta megvalósulni, amikor végre hajóra szállhatott Akko és Dumyat kikötői felé, és ugyanezen év őszén találkozhatott a szultánnal. A térítő prédikálás és az evangéliumi példamutatás együttese készítette a közösség megalapozására, az engedelmesség a rendalapításra. Ahová keresztes lovagként eljutni nem tudott, oda fegyvertelen szerzetesként ment el, hogy az Ige erejével vegye be a Szentföldet. Missziója nem járt sikerrel: a szultán megmaradt pogányságában. Mi több, Szent Ferenc távollétében felmerült rendi nehézségekről értesült, s ez olyannyira nyugtalanította, hogy 1220 nyara ismét Itáliában találta. Egészsége is megrendült, Keletről hozta magával egyre súlyosbodó szembaját, és részben ez lehetett az oka, hogy rendfőnöki tisztéről lemondott, Pietro di Cattani-t jelölve utódjául.

Az ezt megelőző időszakban írt vagy diktált két levelet, az *Epistola ad Clericost* (szintén két változatról tudunk) 1219 decembere és 1220 májusa között, valamint az *Epistola ad Custodest* – 1220 folyamán. Ezek az ún. „eukharisztikus levelek”, amelyekben a szentség kiszolgáltatásának legnagyobb tiszteletére hívja fel a figyelmet, továbbá arra, hogy senki sem üdvözülhet, csak Krisztus teste és vére által. Ahhoz, hogy éppen ekkor írta meg a két levelet, talán hozzájárult zarándoklata Jézus életének színhelyeire, s talán az is, hogy a szultán nem fogadta el a feltámadás és az átváltozás misztériumát. A legnagyobb küldetés vallott ezzel kudarcot, és Szent Ferenc szükségét érzi, hogy a keresztények lelkére kösse hitük alaptételeit.

A későbbi keletkezésű, hívekhez írott levél mindenesetre kimondja, hogy átkozott az ember, aki emberben bízik. Jeremiás a citátumot megelőző rész záró passzusában arról beszél, hogy a pogányok is megtérnek majd,²⁰ az idézett rész végén pedig könyörög Istenhez.²¹

Nem elképzelhetetlen, hogy Szent Ferenc előtt, amikor a prófétát idézte, a szövegkörnyezet szintúgy megjelent, sőt, esetleg a személyes körülményeivel egybevágó részle-

¹⁷ Pl.: senki nem képes Istent megnevezni – Reg. 23, 5.; a megbocsátásról – reg. 21, 4–6.; boldogok, akik penitenciát tartva halnak meg – Reg. 21, 3., 7–8.

¹⁸ „Omnes qui Dominum diligunt ex toto corde, ex tota anima et mente, ex toto virtute...” – Ep. ad fid. rec. prior I. I. és „Universis christianis religiosi, clericis et laicis, masculis et feminis, omnibus qui habitant in universo mundo...” – Ep. ad Fid. rec. post. I.

¹⁹ „Íme, lelkemet, testemet és mindenemet kezembe helyezem. Mert bizony átkozott az az ember, aki lelkét, testét és mindenét olyan kézre bízta és olyanba helyezi [...] ahogyan az Úr mondja a próféta által: *Átkozott az az ember, aki emberben bízik.*” Ep. ad Fid. rec. post. 74–75. és 76. Kiemelés tőlem; Jer 17,5.

²⁰ „Hozzád jönnek majd a nemzetek / a föld legszéléről is, és ezt mondják: / Bizony, hamis isteneik voltak elődeinknek [...]” – 16, 19–20.

²¹ „Gyógyíts meg Uram, akkor meggyógyulok, / szabadíts meg, akkor megszabadulok [...]” – 17,14.

tek hívták elő magát a citátumot, hiszen választhatott volna az Újszövetségből nemkülönben odaillő részletet, amely nem elítél, hanem megerősít.²²

Átkozott tehát az emberben bízó ember. Szent Ferenc romló egészségi állapotával magyarázható ugyan lemondása, de nagyon nehéz megérteni, hogyan hagyhatta magára az általa alapított közösséget a veszedelmek idején. Azért tért haza sietősen, hogy a fráterek bajait orvosolja, és éppen ekkor ruházta át tisztét másra. Összeállítja az első *Regulát*, majd – pápai felhívásra – a másodikát, utóbbit a Fonte Colombón. 1224 őszén Alverna vagy Verna hegyén megkapja a stigmákat, novemberben visszatér a Portiunculába, ahol legfeljebb 1-2 hetet tölthet, mert decemberben már prédikációs körútra indul. Ettől kezdve haláláig csupán egyszer tér vissza, ugyanilyen rövid időre, 1226 májusában vagy júniusában. A haláláig hátralévő időszakot több helyen tölti: a San Damianóban ápolják, a Rieti völgyében találkozik Ugolino bíborossal. Fonte Colombo és San Fabiano sikertelen orvosi kezeléseik színhelyei, majd Siena és Cortona következik, ahol lediktálja *Testamentumát*. 1226 július-augusztusát Bagnarában tölti, innen szállítják át Assisibe, a püspöki palotába. Halálát érezve szeptemberben kéri, hogy vigyék ismét a Portiunculába. Itt hal meg október 3-án.

Még a *Testamentum* megfogalmazása előtt diktál egy levelet (*Epistola toti Ordini*), amelyben legfőbb bűneként azt vallja meg, hogy a *Regulát* nem tartotta be tökéletesen.²³ Ugyanakkor arra kéri a rendfőnököt – „generalem dominum meum ministrum”,²⁴ hogy „[...] faciat regulam ab omnibus *inviolabiliter* observari [...]”.²⁵

A levélből ugyanazon aggodalom hangjai csendülnek ki, mint a két eukharisztikus levélből az Úr teste és vére kérdésében. Pietro di Cattani 1221 márciusában bekövetkezett halála után Elia da Cortona vikárius lesz; gyakorlatilag teljhatalmat kap minden rendi ügyben. Szent Ferenc szinte állandóan távol van a közösségtől.

Fráter Illés ellentmondásos egyénisége, mely nem volt híján a nagyságnak, ma is voltak forrása. Azt mindenesetre állíthatjuk, hogy becsvágyó vállalkozásai (például az impozáns bazilika megépíttetése) és a politikában játszott szerepe inkább elmélyítette a rendi ellentéteket az abszolút szegénység elvét vallók és a körülményekhez alkalmazkodni kívánók között, hogysem közelebb hozta volna egymáshoz a két tábor.

Akármilyen volt is, Szent Ferencnek ismernie kellett őt és látnia kellett a kiütköző ellentmondásokat. Tény marad, hogy rá ruházta a rend vezetését, legalábbis jóváhagyását adta hozzá, és ezután súlyos betegen végigvándorolt mindazokon a helyeken, amelyekre még el tudott jutni. A prédikációs utakon túl inkább vágyott Alverna hegyén a magányra vagy a cortonai remeteségbe, mint Assisibe, társai közé. Aggodalom töltötte el a *Regula* miatt, és azért vádolta magát annak megszegésével, hogy a testvérek és a rendfőnök ugyanolyan fontosnak érezzék a szabályzatot, mit ő. Tette ezt levélben, távolról, akkor, amikor vaksága,

²² A levélben testét-lelkét és minden javait rokonaira és barátaira bízó emberről van szó. Ide illett volna például: „[...] senki sincsen olyan, aki elhagyta házát vagy feleségét, testvéreit, szüleit vagy gyermekeit az Isten országáért, hogy ne kapná vissza sokszorosát már ebben a világban, a jövődő világban pedig örök életet.” – Lk 18.29–30; vagy: „Aki jobban szereti apját vagy anyját, mint engem, az nem méltó hozzám; aki jobban szereti fiát vagy leányát, mint engem, az nem méltó hozzám; és aki nem veszi fel keresztjét és nem követ engem, nem méltó hozzám.” – Mt 10,37–38.

²³ „In multis offendi mea gravi culpa, specialiter quod regulam, quam Domino promisi, non servavi, nec officium, sicut regula praecipit dixi sive negligentia sive infirmitatis meae occasione sive quia ignorans sum et idiota.” – 39.

²⁴ Uo. 40.

²⁵ Uo. kiemelés tőlem.

fájdalmai miatt is menedéket kellett volna keresnie rendtársai között és szóval, példával naponta figyelmeztethetett volna a *Regulára*.

Szent Ferenc élete végén maga szabta prédikációs kötelezettségének ereje szerint megfelelt, de egyre inkább elszakadt az emberektől. Amíg módjában állt, a magányt kereste, amikor a betegség kiszolgáltatottja lett, akkor sem kívánczolt Assisibe. Életrajzai, köztük Tommaso da Celanóé, arról emlékeznek, hogy szembaját állandó sírás súlyosbította. Együtt gyötörték „infirmirate et tribulatione”, de boldog volt, mert békességgel szenvedte őket.

Átkozott az ember, aki az emberben bízik. Szent Ferenc egyetlen módot talált rendtársai békességben való együttélésére. Nem a maga közbenjárására épített, hanem a test és vér misztériumának szívből jövő átértzésére és annak a *Regulának* megtartására, amelyet „Istentől kapott”.²⁶ Partikuláris, az idők távlatában jelentéktelen torzsalkodásukban összebékítette Assisi polgármesterét és püspökét, de a *Cantico*, amely a világ teljességét fogadta be és sugározza ránk, az emberről mint *magányos teremtményről* beszél.

Ha Ferenc megvilágosodása után egyedül kívánt volna maradni teremtményével, félrehúzódik az emberektől és imádkozásnak, elmélkedésnek szenteli magát. Lehetett volna remete. Ehelyett elfogadta a sokasodó társak segítségét a San Damiano újjáépítéséhez és tíz társával azért ment a pápához, hogy a csoport *együttélését* engedélyezze. Közösséget tehát mindenképpen akart alapítani, ha rendet nem is. Az apostoli szegénység példája mellett nem kevésbé tartotta fontosnak a térítést, az emberekhez forduló tevékenységet. Ráadásul a prédikáló testvérek missziós útjaira előírás szerint sohasem egyedül mentek. Valamikor alapvető volt a közösség. Különös ellentmondás, hogy a közös éneklésre örökül hagyott *Cantico*, a „joculator Dei” költői *Testamentuma* éppen a közösséget nem erősíti meg semmiféle módon. A lélek nem találkozik a másik lélekkel, nem együtt állíthatják helyre „Isten egyházát”, nem öleli össze őket a karitás.

A *Cantico* embere – minden ember – a testi és lelki szenvedés zúgolódás nélküli elviselésében igazul meg és Isten akaratában üdvözülni. Testvérei a csillagok, az elemek, de annak a testvériségnek, amelyet Szent Ferenc megálmodott a Fratres Minores közösségében, nincs nyoma. A lélek elszakad a földtől, kilép az ideigvalóból, elvágja minden kötelet és elmerül a lényeg szemléletében.

Cantico di Frate Sole

Altissimu, omnipotente, bon Signore,
tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.

Ad te solo, Altissimo, se konfano,
et nullu homo ène dignu te mentovare.

Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo qual' è iorno, et allumini noi per lui.

²⁶ *Testamentum* 34.; 39.

Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:
de te, Altissimo, porta significatione.

Laudato sî, mi'Signore, per sora luna e le stelle.
in ceku l'ai formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si', mi'Signore, per sor'aqua,
la quale è multo utile et munile et pretiosa et casta.

Laudato si', mi'Signore, per frate focu,
per lo quale ennallumini la nocte:
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

Laudato si', mi'Signore, per sora vostra matre terra,
la quale ne sustenta et governe,
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

Laudato si', mi'Signore, per quelli ke perdonano per lo tuo
amore
et sostengono infirmitate et tribulatione.

Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.

Laudato si', mi'signore, per sora vostra morte corporale,
da la quale nullu homo vivente pò skappare:
guai a cquelli ke morrano ne la peccata mortali;
beati quelli ke trovar- ne le tue sanctissime voluntati,
ka la morte secunda no 'l farrà male.

Laudate e benedicete mi'signore et rengratiate
e serviateli cum grande humilitate.

148. zsoltár (A menny és a föld dicsérje az URat!)

Dicsérjétek az URat!
Dicsérjétek az URat, ti mennyeiek,
dicsérjétek a magasságban!
Dicsérjétek őt, ti angyalai mind,
dicsérje őt minden serege!
Dicsérje őt a nap és a hold,
dicsérje minden fényes csillag!
Dicsérjék őt az egek egei,

még a vizek is ott fõnn az égben!
Dicsérjék az ÚR nevét,
mert õ parancsolt és azok létre jöttek,
mindörökre helyükre állította õket,
rendelkezést adott,
melytõl nem térnek el.

Dicsérjétek az URat, ti földiek,
ti tengeri szörnyek, az egész óceán!
Tûz és jégesõ, hó és köd,
parancsát teljesítõ szélvihar,
ti hegyek és halmok mindnyájan,
gyümölcsfák és cédrusok,
vadak és egyéb állatok,
csûszómászók és szárnyaló madarak,
ti földi királyok és minden nemzet,
vezérek és a földnek bírái,
ti ifjak a leányokkal,
öregék a fiatalokkal együtt
dicsérjétek az ÚR nevét!
Mert csak az õ neve magasztos,
fensége a föld és az ég fölé emelkedik.
Megnöveli népe hatalmát,
dicsõvé teszi minden hívét,
Izráel fiait, a hozzá közel álló népet.
Dicsérjétek az URat!

Canto di esortazione

Audite, poverelle, dal Signor vocate,
ke de multe parte et provincie sete adunate:
Vivate sempre en veritate,
ke en obedientia moriate.
Non guardate a la vita de fora,
ka quella dello spirito è miglora.
Io ve prego per grand'anirem
k'aiate discrezione dele lemosene
ke ve da el signor.
Quelle ke sunt adgravate de infirmitate
et l'altre ke per lor suò' adfatigate
tute quante lo sostengate en pace,
ka multo vederì' cara questa faiga,
ka cascuna serà regina en celo coronata
cum la vergene Maria.

Könyvtár és/vagy szálloda

Szabó Gábor

Az, hogy Danilo Kiš élvezettel olvasta Borgest, nem szorul különösebb bizonyításra, hiszen számos írása viseli magán ennek az élménynek a nyomait. A legszembeötlőbb módon a *Borisz Davidovics síremléke* című művében érhető tetten ez a kapcsolat; e könyv ugyanis bevallottan *Az aljasság világtörténete* címet viselő Borges kötet kelet-európai po-lémiájaként olvasandó.

A következőkben Danilo Kiš egyik elbeszélését – *A holtak enciklopédiáját* – fogom együtt olvasni Borges *Bábeli könyvtárával*, elsősorban a két szöveg közt mutatkozó olyan alapvető különbségekre koncentrálva, amelyek a novellákat egy elvi eltérésektől mélyen átitatott vita résztvevőivé avatják. Ennek érdekében viszont el kell tekintenem attól az igencsak kézenfekvő metafizikus értelmezési lehetőségtől, melynek segítségével viszonylag könnyedén készíthetném baráti kézfogásra az említett szövegeket. Borges novellája egy alig észrevehetően elhelyezett, torzított Pascal-idézettel¹ egyértelműen arra utal, hogy mint értelmén túli, transzcendens szféra, a Könyvtár elzárkózik az emberi megismerés elől. A hatszögletű helyiségekben bolyongó könyvtárosok teljes kilátástalansággal vizsgálják a körülöttük lévő, mindent betöltő könyvállományt, hiszen tudják, „a nullával egyenlő a valószínűsége annak, hogy egy ember megtalálja saját igazolását, vagy akár az igazolás valamely csalóka változatát.”²

Az emberi szellem objektivációinak megismerhetetlen labirintusként való metaforizálásával párhuzamosan a tudat transzcendens kiterjesztésének felvetése a megistenülés lehetőségét egyszerre sejteti és tagadja. A novella felidéz egy legendát arról a könyvtárosról, aki talált egy könyvet, amely „az összes többinek kulcsa és tökéletes összefoglalása volt.”³

Beleolvasott, és ennek hatására olyan lett, mint egy isten. Nem másról van tehát szó, mint hogy az életüket kétségbeesett kutatással töltő könyvtárosok a kommentárokat, a kommentárok kommentárjait, vagy számukra éppenséggel értelmezhetetlen szövegek egymásra épülő szövevényét hermeneutaként kezelik. Ez pedig azt jelenti, hogy alapvető céljuk egy olyan Könyv megvilágítása, amely – a kifejezés szakrális értelmében is – eredetinek tekinthető, hiszen a hermeneutika egy alapszövegnek való vallásos színezetű alárendelésből származik, amennyiben magát pusztán alázatos magyarázatnak hajlandó tekinteni.

A hermeneuta tudatosan és örömmel vállalja a lakáj szerepét, aki a lehető leghűségesebben szolgálja urát, a szent írásst, akinek utasításait a lehető legpontosabban kívánja végrehajtani. Ez persze egy csöppet sem csodálatos, hiszen az értelmezések rangsorában az bizonyul értékesebbnek és tiszteletre méltóbbnak, amely hívebben fejezi ki az összöveg aspektusait, ugyanis ezáltal maga a kommentár is oly közel kerül az eredetihez, hogy némiképp ő is részesül annak szentségéből és nagyszerűségéből.

¹ „A Könyvtár olyan gömb, amelynek középpontja bármelyik hatszög, és kerülete felfoghatatlan.” (J. L. Borges: *A bábeli könyvtár*, in: *A titkos Csoda*, 102.) Vö.: „Olyan gömb ez, amelynek a középpontja mindenütt van, a kerülete szabad. Egyszóval: Isten mindenható voltának az a legnagyobb érzékelhető jellemvonása, hogy gondolatában elvész képzeletünk.” Pascal: *Gondolatok*. Budapest: Gondolat, 1983, II. 172. 31.

² I. m. 106.

³ I. m. 108.

A könyvtárosok abbéli törekvése, hogy különböző rendű-rangú kommentárokon át-rágva magukat az „eredeti” közelébe férközhessenek, a száműzöttek szülőföldjük utáni vágyakozásához hasonló. Kérdés azonban, hogy valójában mi is ez az otthon, sőt, hogy egyáltalán létezik-e?

Borges válasza ez utóbbi kérdésre egyértelmű igen, az enyém pedig egy szándéka szerint konstruktív nem, amelyet a későbbiekben fogok indokolni.

Danilo Kiš története szintén egy könyvtárban játszódik, amely azonban sokkal kevésbé labirintusos, és minden szempontból jobban áttekinthető, mint Borges könyvtára. Rövid folyosók kötik össze a teljesen egyforma helyiségeket, melyek mindegyikében az Enciklopédia egy-egy betűjével kezdődő könyvek vannak elhelyezve. A novella főhőse rájött, hogy a Holtak Enciklopédiájának kötetei fekszenek a polcokon, majd e sejtelenről vezérelve tévedhetetlen biztonsággal felütötte azt a példányt, melyben nemrég elhunyt édesapja életének foglalata volt. A kötet a lehető legaprólékosabb részletességgel és hitelességgel mutatta be az apa életét; a narrátor valójában nem is olvasta, hanem *átélte, újraélte* a megjelenített eseményeket, egy időre gyakorlatilag saját apjává vált. Megtudja, hogy édesapja rajz tehetsége a testében meginduló sejtburjánzással párhuzamosan fejlődött, s hogy kedvenc virágmotívumai valamilyen formában mind az absztrakt növényhez hasonlatos daganat alakváltozásait mintázták meg. A szó borges-i értelmében Kiš főhőse maga is könyvtáros, helyzete mégis gyökeresen más, mint a Bábeli könyvtárban munkálkodó kollégáié. Tőlük eltérően ő ugyanis szinte nyomban megtalálja a számára legfontosabb könyvet – a könyvek könyvét –, amely azonban a legkevésbé sem hasonlatos a bábeli könyvtárosok által keresett kötethez.

Ebben az értelemben Borges története egy kudarc történetét beszéli el, Kiš története viszont egy sikeres felfedezésről tudósít. E meglehetősen egyszerűnek tűnő állítás olyan világlátásbeli eltérésekből fakad, melyek a szövegeknek a filozófia bizonyos alapkérdéseire adott különböző válaszok eredményeképp jönnek létre.

Amennyiben ezeket az alapkérdéseket az „igazság”, a „szubjektum” és a „megismerés” mibenlétét firtató kérdésekként tesszük fel, úgy a két történet a Nietzsche előtti és a Nietzsche utáni gondolkodás modelljeként fog ezekre válaszolni. Borges novellája kétségtelenül azt indítványozza, hogy univerzumokat interpretálandó és interpretálható entitásként képzeljük el. Nézetem szerint a lét egy olyan szöveggönyv, mely saját drámájáról tudósít, a világ értelméről és életünk titkos céljairól mesél. Morális kötelességünk tehát, hogy e forgatókönyvet tanulmányozva mind közelebb jussunk annak végső kinyilatkoztatásához. Az efféle feltételezés nyilvánvalóan feltételez egy olyan szerzőt, akit Istennek, Abszolútumnak vagy akár Természetnek is nevezhetünk, és akinek funkciója mindenképpen az, hogy teleologikus látásmódot nyújtson számunkra saját, a létről szóló könyvének olvasásához.

Ehhez azonban vagy ismerni kellene azt a nyelvet, melyen e könyv íródott, vagy pedig úgy alakítani saját nyelvünket, hogy az adekvát legyen a világ körvonalaiival, és a lehető legmélyebben hatoljon annak belső törvényeibe. Ez az elképzelés nemcsak a metafizikusok közös platformját képezi, hiszen ugyanebből a feltételezésből indulnak ki azok a tudósok is, akik a biológia, a fizika, a matematika vagy a filozófia eltérő nyelveinek segítségével viaskodnak azért, hogy kifejezzék a „dolgok lényegét”, vagy „leképezzék a valóság struktúráját”. Egy ilyesféle gondolkodásmód keretei között vagyunk hajlamosak bizonyos szavakat – mint Igazság, Tudás, Szellem – nagybetűvel írni, ekképpen jelezve a világ lényegével való azonosságukat és már-már individuális létüket. Amikor tehát Borges a *Könyvtár*, az *Igazolás*, a *Rend*, vagy a *Könyv Embere* kifejezéseket nagybetűvel írja le, azt szeretné, hogy

valami realitáson túlra próbáljunk gondolni, olyasmire, ami már a nyelv előtt is létezett, és aminek nyelvünk jeleivel csak sápatag mását vagyunk képesek érzékeltetni. A hatszögekben vándorló könyvtárosok létének az a hit ad értelmet, hogy *létezik* az a megistenülést hozó kötet, melynek interpretálása fellebbenti előttük a fátylat a Könyvtár végső titkairól.

Ez a hit azzal a vélekedéssel rokon, hogy a Könyv, amely „az összes többinek kulcsa és tökéletes összefoglalása”, és amely a Könyvtár valamelyik rejtett polcán várja, hogy fölfedezzék, nem más, mint az univerzum tervrajzának egyetlen lehetséges nyelvi módon történő átírata. Az ehhez való eljutás lenne az a pillanat, amikor a könyvtáros-hermenauta számára a száműzetés véget ér, és végre otthonra lelhet a keserves munka árán meglett Igazság tudást és hatalmat adó közelségében.

Ezzel a vágyakozással áll szemben a könyvtárosok kétségbeesése, mely a mindentudást az istenek attribútumának tekinti.

Az a hagyomány, melynek szellemében Borges novellája készült, egyfajta mazochista értelemben tekinthető heroikusnak, amennyiben egy lehetetlen cél elérésének reményében folyamatos – ám hiábavaló – küzdelemre sarkallja az embert, sokkal inkább nevezhető azonban olyan lemondással teli, kisebbségi érzéstől átítatott elképzelésnek, amely a szubjektumot pusztán interpretátorra degradálja, miközben az egyén és a világ közé a nyelvet mint hangsúlyozottan tökéletlen *közvetítőeszközt* helyezi. A bábeli könyvtárosok számára az *igazság* egy tőlük független, transzcendens képződményként tételeződik, minek következtében megismerése pusztán illúzió marad. Úgy vélik, létük igazolása csak egy náluk hatalmasabb és nagyszerűbb dolog függvényeként képzelhető el. A magam részéről viszont úgy vélem, Borges teremtményei nem azért nem jutnak el a Könyvek könyvéhez, mert ügyetlenül keresik, vagy mert a Könyv egy meglepő fondorlattal kiagyalt rejtekhelyen lapul, hanem azért, mert e Mű egész egyszerűen nem létezik.

Danilo Kiš könyvtárosának viszont nem kell hosszasan bíbelődni a kutatással: a keresett könyvet szinte nyomban megleli. A bábeli könyvtár lakóitól eltérően ő ugyanis nem valami szubjektum fölötti (vagy éppen benne lakozó, titokzatos „lényeg”-ben) kereste saját igazolását, hanem a szubjektumot leíró, változatos metaforákban.

Az apja életét újratemtő enciklopédia ugyanis annak bemutatása, hogyan lehet a személyiséget szöveggént kezelni. A szubjektum ilyesféle felfogása messzemenő következményekkel befolyásolhatja elképzeléseinket a körülöttünk lévő világról, és segíthet kikerülni azokat a csapdákat, amelyeknek Borges könyvtárosai örökre foglyai maradnak. Világossá teszi például, hogy lehetetlen egyetlen kontextust találni minden élet számára, vagyis hogy saját magunk leírásában nem egy közös, transzcendens elv játszik vezető szerepet, mint amilyen a bábeli könyvtár hermenautái számára az Abszolútum felé való törekvés morális kötelességének vállalása. Azt sugallja, hogy „mi, szubjektumok cselekvők magyaráztuk bele a dolgokba azt a látszatot, mely szerint minden törekvés a szubjektumra gyakorolt kényszer következménye”.⁴ Ebben az esetben viszont az önmegismerés többé nem önfelfedezés, hanem sokkal inkább önteremtés, melynek során éppenséggel nem egy „közös lényeg”-hez való igazodás válik fontossá, hanem metaforák olyan használata, melyek segítségével az egyén alternatív önleírások folyamán képes létrehozni önmagát. Így tehát a szubjektum valóban „fikció”⁵ lesz, vagy ahogy Kiš fogalmazza meg az *Enciklopédia* lényegét, „a különbözőség fenséges emlékműve”.⁶

⁴ Friedrich Nietzsche: *Az értékek átértékelése*. Budapest: Holnap Kiadó, 1994. 77.

⁵ Nietzsche ebben az értelemben kezeli a személyiséget a Hatalom okáról töredékeiben.

⁶ Danilo Kiš: *A holtak enciklopédiája*. in: *A holtak enciklopédiája*. Újvidék: Fórum, 1986. 54.

A szubjektum teremtett fikcióként, illetve külső erőktől determinált kommentátorként való felfogása közt mutatkozó különbség egyben eltérő világertelmezési stratégiákat is jelent. Az első esetben a „valódi emberi” megragadása annak a törekvésnek a megtagadásával egyenlő, hogy az „én”-t a divinizált világ helyettesítőjeként divinizáljuk, míg a második elképzelés egy transzcendens világegyetem átható sugárzásában élő személyiség történetét meséli el. A magát fikcióként felfogó szubjektum sohasem fogja a világot borge-si labirintusként látni, melynek mélyén egy mindent megmagyarázó Könyv rejtőzik, mert tudja, hogy ezt a világot a maga igazságaival és magyarázataival együtt ő hozta létre. Megszünteti a gondolkodás papi funkcióját, mely egy valóságon túli szférából óhajt felénk közvetíteni. Nem hisz ugyanis egy nyelv előtti vagy fölötti igazságban, mert azt inkább – Nietzschevel egyetértve – metaforák mozgó hadseregeként képzelem el, melyeknek nem interpretátorai, hanem alkotói vannak. Leszámol azzal az illúzióval, hogy létezne a bábeli könyvtárosok által elképzelt otthon, mert az „eredet” vagy az „abszolút” számára egyszerű nyelvi játéknak tűnik, amelyben érvényét veszti a *száműzetés* és a *haza* közti oppozíció.

Míg a bábeli könyvtár vándorai nem bukkannak valamelyik polcon arra a passzusra, mely szerint „az ember alkotószüksége kiagyalja a világot, amelyen dolgozik, mintegy megelőlegezve azt; ez az előleg, az igazságnak *ez a hite* az ember támasza”,⁷ addig örök szolgaságra ítélt kommentátorokként fognak botladozni maguk által emelt labirintusukban, és a létükért való felelősséget egy elképzelt valaki – Isten, Természet stb. – szándékaira hártják.

Kiś történetéből viszont az olvasható ki, hogy az ő könyvtárának lényege az egész változatos, gazdag, egymástól eltérő leírásaira való törekvés, hiszen itt magáról a szubjektumról szóló szöveg lesz a bizonyíték arra, hogy valaki „nem élt hiába”.⁸

D. M. életének leltára valójában azoknak a megkülönböztető jegyeknek a felsorolása, amelyek azt állítják, hogy D. M. nem egyszerű másolat vagy hasonmás volt, hanem olyan fikció, mely esetlegesen mondható abban az értelemben, hogy tőle független hatalmaktól nem determinált.

Egy ilyen, az esetlegesség érzésétől megérintett, de-divinizált személyiség feltehetően nagyon rosszul érezné magát a bábeli könyvtárban, és nem tudná elfogadni az interpretátor rá osztott szerepét, hiszen – ha valamiképpen – ő sokkal inkább költőként határozza meg magát, semmint értelmezőként, aki a világot nem valamiféle idegen erő, hanem egy saját maga – és mások – által írt szövegek könyvnek tekinti, melynek formája állandó változásban van. D. M. azon törekvése, hogy a testében burjánzó daganat alakulását virágmotívumainak kényszeres festésével folyamatosan kövesse, annak jelzése, hogy csak a rá jellemző és a csak általa használt (virág)metaforák alkalmazásával önmagát mint sajátos egyedi, és önnön változásait le- és átíró fikciót hozza létre. Ennek a metaforikus szubsztancia nélküli változásnak szövegbeli metaforája a szarkóma, és ezt felismerve rémül meg anynyira a főhős, minthogy számára ez egyfajta világréptől történő búcsúzást jelent.

Ha a történet narrátora a legközelebbi alkalommal újabb köteteket emel le a polcra, ezt nem azért fogja tenni, hogy a könyvtár, a világ, vagy a személyiség titkait fűrkéssze, hanem azért, hogy általa ismeretlen emberek szövegek könyveinek metaforáival gyümölcsözően szembesítse saját szótárát, melyet így egy metafizikus parancshoz való ragaszkodás kötelmeitől mentesen folytonos mozgásban képes tartani.

⁷ Nietzsche: i. m. 79.

⁸ Kiś: i. m. 69.

Az alternatív újrleírások vágya és az egyetlen adekvát leképezés illúziója közti áthidalhatatlan különbség látszólag lehetetlenné teszi a két könyvtár közti átjárást. Esély ennek megvalósítására csak akkor mutatkozna, ha elképzeljük, hogy a végtelen *Bábeli könyvtár* polcain ott porosodnak a *Holtak enciklopédiájának* kötetei is, és a rájuk bukkanó könyvtárosok ezek nyomán többé nem labirintusnak látják könyvtárukat, hanem olyan eszköznek, melynek segítségével rájönnek arra, hogy ők alkották meg a világnak azon értékeit, melyekkel az rendelkezni látszik, s hogy az igazság illúziójánál többre kell becsülniük a formáló, alakító, föltaláló erőt.

Gondolatmenetemnek ezen a pontján azonban úgy tűnhet, hogy egy meglehetősen lehangoló önellentmondásba keveredtem. Amikor ugyanis kétségbe vonom a bábeli könyvtár eszméjének létjogosultságát, illetőleg hiábavalónak ítélem a bábeli könyvtárosok erőfeszítéseit, akkor nyilvánvalóan *hamisnak* minősítem e könyvtárosok transzcendenciaközpontú, statikus igazságfogalmát, illuzórikusnak az univerzum dekódolható nyelvében való hitüket, és igazolhatatlannak a szubjektumról vagy a világ megismerhetőségéről való gondolataik elméleti alapjait. Mindezek ellenében viszont – elsősorban Nietzsche és Rorty nyomán – egy olyan felfogásmódot ajánlok nekik, melynek nyomán a bábeli könyvtár falai darabjaira hullanak, s könyvtárosai olyan úrbe zuhannának, melyben számukra csak az a halk moraj hallatszódná, melyet a tovatűnő „szubjektum” és „igazság” hagy maga után a filozófia légtérében.

Miután tehát rossznak nevezem a bábeli könyvtár világgépét, egyszerűen egy másik szemléletmódot javasolok, mely ezek szerint minden bizonnyal *inkább* tarthat igényt az „igazság” rangjára, holott egy központi igazságfogalom tagadásával, illetve metaforákként való kezelésével gyakorlatilag saját állításaim igazságszerűségét is automatikusan kétségbevonom.

Igazolhatja-e bármi is kijelentéseim helyességét, hiszen a bábeli könyvtár kapcsán pontosan azt állítottam, hogy efféle igazolások egy de-divinizált világban nem léteznek?

Ezt a logikai képtelenséget szeretném kiküszöbölni a következőkben egy olyan – remélhetőleg hasznosnak bizonyuló – metafora bevezetésével, amely lényegtelenné, sőt értelmetlenné teszi a fenti ellentmondást.

Ehhez azonban szükségesnek látszik *A Holtak enciklopédiája* című novelláskötet első, tehát igen hangsúlyos helyén szereplő elbeszélésének értelmezése, amely gyakorlatilag az egész novellafüzér önmetaforájaként működne, előre jelezve az őt követő írások gondolatosságát. Az *Enciklopédiának* ez a „szócikke” a *Simon, a mágus* címet viseli.

A szövegbéli Simon nem pusztán keresztény hitük elvetésére és egy igazabb hithez való megtérésre szólítja fel az őt hallgató tömeget és Péter apostolt. Péterrel való szembenállása és vitája merőben ismeretelméleti jellegű, bár az apostol ezt minden igyekezetével a kereszténység-eretnek gnózis hatalmi viadalává próbálta egyszerűsíteni. Nem tudta, vagy nem akarta észrevenni azt, hogy Simon semmiféle konkrét, hitelű álláspontot nem képvisel, hogy tehát a mágus *maga sem simoniánus*.

Így Péter igencsak egyszerű döntés elé állítja magát, hiszen csak Jézus és a vele szemben ágáló Simon állításai között kell döntenie, és az egyik fél ellenében a másikat hazugnak nyilvánítania. A mágus viszont arra próbálja ráébreszteni az apostolt, hogy az az igazságfogalom, melyen keresztényi hite nyugszik, korántsem annyira szilárd, mint azt Péter véli.

Jézus egyedülvaló igazságában, vagy a Könyvek Könyvében való hit nem csak abban közös, hogy kizárólagos jellegükből adódóan minden egyéb elképzelést szükségsze-

rően tévesnek ítélnék, hanem abban is, hogy mindent elrendező középpontként megnyugtatóan strukturálják az egyén világát, kétségtelenné teszik állításainak igaz-hamis voltát, illetőleg cselekedeteit szabályozva megkérdőjelezhetetlen morált kényszerítenek rá.

Ezzel szemben Simon – miután dörgegelmes ékesszólással szidalmaztta Jézust és követőit – a következő orwelli kijelentést teszi: „Ahol mindenki hazudik, ott senki sem hazudik. Ahol minden hazugság, semmi sem hazugság.”⁹

Ez a mondat Péter ellenében az igazság és a hazugság fogalmainak viszonylagosságát állítja; azt, hogy a különböző eszmék szövevénye csak egymáshoz képest válik értelmezhetővé és értékelhetővé, ám központi vezérlőelv híján reménytelenül igazolhatatlan marad.

Az apostol konok értetlenségének láttán a mágus – egyébként Jézussal kapcsolatban – még egy könyörtelen mondatot vág Péterék arcába: „Arra nézve, hogy valaki igazat beszél-e vagy sem, a csodák nem bizonyítanak semmit.”¹⁰ E szentenciózus kijelentést követően pedig a megdöbben emberek szeme láttára a levegőbe emelkedett és eltűnt a felhők között.

Véleményem szerint ez a meglepő esemény tekintendő a szöveg legjelentőségteibb, legsokatmondóbb momentumának, éppen ironikusan önellentmondásos volta miatt. Világos ugyanis, hogy saját korábbi állítását figyelembe véve („Arra nézve, hogy...”) Simonnak semmi szüksége nem lett volna arra, hogy efféle csodákat hajtson végre – elvégre ezek úgysem bizonyítanak semmit –, megtételével viszont burkoltan megkérdőjelezte önnön állításainak igazságtartalmát is, amennyiben egy maga által is hasznavehetetlennek minősített gesztussal relativizálta azt.

Simon tehát azt sugallja, hogy minden igazság bizonyíthatatlan, beleértve ezen kijelentés igazságát is.

Nem meglepő hát, hogy Péter szívét e percben jeges rémület markolta meg, bár korántsem azért, mert megértette volna a gnosztikus próféta tettének mélyebb jelentőségét, hanem mert felvillan benne, hogy „ha az a fekete sziluett, amely az égi magasságokban, a felhők közelében járt, valóban Simon, akkor az ő csodái meg a keresztény hit igazsága csupán *egyik igazsága ennek a világnak*, s nem az egyetlen; akkor a világ titok marad, akkor a hit csalás, akkor az ő életének sincs többé biztos támasza.”¹¹

Az apostol rémülete tökéletesen érthető, hiszen számára az egyetlen autentikus igazság képzetétől való megfosztás egyet jelent a világ általa elképzelt rendszerének romba dőlésével, sőt saját személyiség-konstrukciájának széthullásával is. Ugyanabba a légüres térbe kerülne így, mint a Könyvek könyvének illúziójából kiábrándított, feleslegessé vált bábeli könyvtárosok. Teljesen logikus hát Péter részéről, hogy első döbbenetéből felocsúdva nyomban Istenhez fordul, segítséget kérvén tőle az „ámító” és „csaló” mágus leleplezéséhez.

A magam részéről viszont Simonnak ezt a cselekedetét gondolom felhasználhatónak annak érdekében, hogy feloldjam azt az önellentmondást, melybe akkor keveredtem, mikor a bábeli könyvtárosok gondolkodásmódját úgy minősítettem hamisnak, hogy egy éppoly igazolhatatlan elképzelést szegeztem szembe vele, amely ráadásul épp az elképzelések igazolhatatlanságáról beszélt. Simon példája ugyanis azt mutatja, hogy a végletekig relativizált, nietzschei igazság- és szubjektumfelfogás is csak egy a lehetséges elképzelések

⁹ Kiš: i. m. 15.

¹⁰ Kiš: i. m. 18.

¹¹ Kiš: i. m. 22.

közül, és épp annyira vehető komolyan vagy nem, mint például a héber ábécé betűiből felépült, jelentésekkel terhes kozmosz képzete. Ennek belátásával pedig már könnyedén arra a gyakorlatias álláspontra helyezkedhetünk, hogy a különböző elméleteket *eszközöknek* tekintjük, ne pedig rejtélyekre vagy metafizikai problémákra adott megnyugtató válaszoknak. A gondolkodás efféle felfogásának átfogó metaforizálására azonban sem a bábeli könyvtár, sem pedig a Holtak Enciklopédiáját tartalmazó bibliotéka intézménye nem alkalmas, hisz mindkettő kirekesztőlegesen jelleggel képvisel olyan látásmódokat, melyek mindegyike a másikinál magasabb rendű igazságértékre tart igényt.

Ezért gondolom hasznosnak a „*könyvtár*” metafora felváltását a „*szálloda*” metaforájával,¹² amelynek alkalmazása nyomban megszünteti az egymástól eltérő világlátások közti párviadalt. E metafora egy olyan *módszert* ajánl elfogadásra, amely úgy helyezkedik el az elméletek között, mint egy szállodai folyosó: számtalan szoba nyílik belőle, az egyikben talán épp a Könyvek könyvét kommentálják, a másokban a metafizika lehetetlenségét bizonyítják, egy harmadikban a személyiség nietzscheánus dekonstrukcióját végzik. De a folyosó mindannyiuké, és mindnyájuknak végig kell rajta menni, ha járható úton akarnak ki- és bejutni saját szobájukba. Ez egyben olyan beállítódást is jelent, melynek köszönhetően az ember elfordul az „eredet” rögeszmés kutatásától, és a – nem metafizikai értelemben vett – „végső” dolgok, vagyis a következmények felé tekint.

Sajátos értelemben tehát „igaznak” tekint minden olyan elméletet, amely bizonyos célok elérésének érdekében gyümölcsözően felhasználható. Ez olyan változást eredményezne a (filozófiai) gondolkodás kedélyállapotában, melynek köszönhetően a dolgok egymástól eltérő leírásai többé nem ellenségként állnának egymással szemben, s így például sohasem történhetne meg az, hogy Péter diktatórikus intézkedései nyomán Simon mágus gyűlöletes személye a földre visszazuhanva örökre elnémuljon.

Mindezek után viszont Borges és Kíš különböző világleírásokat megalkotó könyvtárait már elképzelhetjük egy olyan óriási szálloda különböző lakosztályaiként, melyek közt most ez az írás volt a folyosó, ahol végigbotorkálva végül magam is eljutottam saját szobámba.

¹² Vö. William James: *Pragmatizmus*. Budapest: Gondolat, 1981. 152.

A bécsi fordítóiskola és a késő középkori népnyelvű vallásos irodalom

Lőkös Péter

A középkori vallásos írásművek az irodalom fogalmának változása következtében a 18–19. században elvesztették irodalmi státusukat. Nem csoda tehát, hogy az egyházi literatúra tanulmányozására – a misztika kivételével – az irodalomtörténészek hosszú ideig kevés figyelmet fordítottak. Nem volt ez másképp a bécsi fordítási irodalom esetében sem, pedig a késő középkori német nyelvű vallásos irodalom legfontosabb központja Bécs volt. A germanisztika csak századunk ötvenes éveiben kezdett el behatóbban foglalkozni a bécsi egyetem teológusainak írásaival.

A bécsi iskola vallásos írásműveinek vizsgálata terén az első lépést Hans Rupprich tette: 1954-ben megjelent tanulmánya volt az első áttekintés e témáról. Rupprich dolgozatának hatására a germanisták „felfedezték” a bécsi iskolát. Elsősorban a nyelvészeti vizsgálatok és a szövegkiadás terén történt lényeges előrelépés, jóllehet még mindig igen nagy a száma a csak kézirat formában hozzáférhető műveknek.¹ Furcsa módon a legnagyobb lemaradás az irodalomtörténeti elemzések terén tapasztalható, de van mit pótolni ezen alkotások teológiai vetületének vizsgálata kapcsán is. Azt például eddig még senki sem elemzte, hogy mennyire felelnek meg a bécsi fordítási irodalom vallásos írásművei azoknak a követelményeknek, amelyeket a középkori teológusok a népnyelvű vallásos irodalommal szemben támasztottak. Dolgozatunk e probléma vizsgálatára vállalkozik.

*

Első lépésként célszerűnek látszik felvázolni azokat az okokat és tényezőket, amelyek a késő középkori vallásos irodalom felvirágzásához vezettek, hiszen e tényezők döntő módon meghatározták e literatúra jellegét.² A 14. és 15. századra a vallásosság intenzitásának erősödése, a vallási atmoszféra telítettsége volt jellemző: a hit fogalmai áthatották az egyéni és a társadalmi élet minden megnyilvánulását.³ Bizonyítja ezt a számtalan kegyes alapítvány, a vég nélkül szaporodó rítusok, a hitélet, a liturgia számos újítása, a körmenetek, zárandoklatok, vallási egyesületek, ünnepnapok elszaporodása és a népnyelvű

¹ H. Rupprich: *Das Wiener Schrifttum des ausgehenden Mittelalters*. Wien, 1954. (SB d. österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., 228, 5. Abh.). Az egyes szerzőkre, illetve művekre vonatkozó szakirodalmat lásd a *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2. Aufl., hg. von K. Ruh. Berlin–New York, 1978ff. (a továbbiakban: VL) megfelelő szócikkeinél.

² A lelki irodalomhoz lásd U. Mennecke-Haustein: *Erbauungsliteratur*, in: *Evangelisches Kirchenlexikon*, hg. v. E. Fahlbuch, J. Milic Lochmann, J. Mbiti, J. Pelikan, L. Vischer, Bd. 1. Göttingen, 1986. 1058–1065.; G. F. Merkel: *Deutsche Erbauungsliteratur. Grundsätzliches und Methodisches*, in: *Jb. f. Internationale Germanistik*, III (H. 1.). 1971, 3041.; F. W. Wodtke: *Erbauungsliteratur*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hg. v. W. Kohlschmidt u. W. Mohr, Bd. 1. Berlin, 1958. 393–405.; H. Wulf: *Erbauungsliteratur*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. v. G. Krause u. G. Müller, Bd. 10. Berlin–New York, 1982. 2883.

³ J. Huizinga: *A középkor alkonya*. Budapest: Magyar Helikon, 1976. 116.

vallásos irodalom felvirágzása.⁴ Ez a jelenség részben külső tényezőkkel magyarázható. Igen gyakran, például az alapítványok, a gazdagon díszített kéziratok esetében, jelentős szerepet játszott az alapítványtevő, illetve a megrendelő polgár vagy nemes reprezentációs igénye. E jelenségek azonban nem magyarázhatók kizárólag a reprezentáció iránti igény-nyel.⁵ A hitélet intenzitásának erősödésében meghatározó szerepet játszott a belső, lelki motívum: az üdvösség keresése. Amint ezt Moeller egyik tanulmányában megállapította: „hinter alledem” war „[...] mit der Heilssehnsucht zugleich eine bedrängende Heilsunsicherheit verborgen, der Versuch, sich eine Garantie für das Heil zu erzwingen. Der Tod scheint kaum je realistischer gedacht, kaum je angstvoller gefürchtet worden zu sein, als in diesem Zeitalter.”⁶ A késő középkor kulturális és társadalmi válsága, a kor borzalmái (járványok, háborúk, éhínség stb.) tehát fokozták a menny utáni vágyódást, az emberek jelentős részét nyugtalanság töltötte el, s a bizonytalanságok között biztos fogódzót kerestek. Minél elviselhetlenebbnek és fenyegetőbbnek tűnt az emberek számára a jelen, annál gyakrabban fordultak a vallás felé.

A késő középkori lelkiségben két alapvető tendencia figyelhető meg: egyrészt a látványos, nagy tömegeket vonzó események (például tömeges zárándoklatok) iránti vonzódás, másrészt a befelé fordulás, az elmélyülés.⁷

E befelé forduló lelkiség már a 13. században megjelent, széles körben mindazonáltal csak a 14–15. században terjedt el. E bensőséges hitélet döntő szerepet játszott a népnyelvű vallásos irodalom kialakulásában, hiszen e hitélet egyik fontos eszköze volt a lelki olvasmány. Schreiner egy a laikusok késő középkori műveltségéről írt tanulmányában így fogalmaz: „[...] mystisch-asketische Frömmigkeitsideale brachten eine Fülle volkssprachlicher Erbauungsschriften hervor, die das Glaubens- und Sittenleben des gemeinen Mannes erweitern, vertiefen sollten.”⁸

A nemzeti nyelvű vallásos irodalom felvirágzásának azonban más okai is voltak, amelyek az alábbiakban foglalhatók össze.

A vallásos olvasmányok elterjedéséhez jelentős mértékben járult hozzá a laikusok nem kielégítő lelkipásztori gondozása: a klérus sok tekintetben nem felelt meg a hívők elvárásainak. E hiányosság szülte azt az igényt, hogy a világiak a lelki olvasmányok tanulmányozása révén maguk keressenek vigasztalást, merítsenek erőt. A Biblia és az egyéb vallásos szövegek iránti igény olyan szükségletekre utal, amelyeket a papság nem tudott kellőképpen kielégíteni.⁹

A vallásos írásművek elterjedésére döntő hatással voltak a hit kérdései körüli viták.¹⁰ A 14. század egyházpolitikai bonyodalmai, a búcsúcédulák és a szimónia körüli teológiai viták, az adminisztratív és jogi kérdések felett folytatott disputák oda vezettek, hogy sok világi, aki komolyan vette a Szentírás szavait, vallási élete egyéni alakítására törekedett.

⁴ Vö. B. Moeller: *Frömmigkeit in Deutschland um 1500*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte*, 56(1965), 89.

⁵ Vö. H. Heimpel: *Das Wesen des deutschen Spätmittelalters*, in: *Archiv für Kulturgeschichte*, 35(1953), 50.

⁶ Moeller: i. m. 13.; Huizinga: i. m. 106–116.

⁷ Moeller: i. m. 11.

⁸ K. Schreiner: *Laienbildung als Herausforderung für Kirche und Gesellschaft. Religiöse Vorbehalte und soziale Widerstände gegen die Verbreitung von Wissen im späten Mittelalter*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung*, 11(1984), 259.

⁹ Uo. 287.

¹⁰ Vö. uo. 260.

Sok esetben, például az ars moriendi-irodalom kialakulásában, fontos szerepet játszott a paphiány.¹¹

A rendi reformtörekvések is meghatározó módon járultak hozzá a késő középkori anyanyelvű vallásos irodalom kialakulásához, mert az állapotok megreformálásának egyúttal kellett járni a vallásosság elmélyülésével. Ehhez könnyen érthető, anyanyelvű írásokra volt szükség.¹² Szinte minden reformkezdeményezés kifejezetten követelte a vallásos irodalommal való foglalkozást.¹³ Elősegítette ezt az is, hogy egyre több laikus testvér és apáca tudott olvasni. A középkor korai és virágzó szakaszában ugyanis a laikus testvéreknek nem volt szabad elsajátítani az írás-olvasást. A külvilág egyre növekvő literalizációja miatt azonban ezt a tilalmat lassan fel kellett oldani. A 15. századtól kezdve ezért a legtöbb rend szorgalmazta a laikus testvéreknek, illetve apácáknak szánt anyanyelvű vallásos szövegek írását. E művek olvasását ösztönzendő, sok esetben könyvtárakat hoztak létre számukra.¹⁴

Az anyanyelvű vallásos irodalom kialakulásának és felvirágzásának előfeltétele volt a világiak műveltségi szintjének emelkedése, az alphabetizmus kiszélesedése. A laikusok szellemi önállóságra való törekvése talán a legfeltűnőbb vonása a késő középkornak: az írni-olvasni tudók csoportja az egyháziak mellett egyre több világit is magába foglalt.¹⁵ E folyamat vezető rétege a polgárság volt.¹⁶ A világiak egyre emelkedő műveltségi szintjének következménye az írástudók rétegének bővülése lett, a laikusok irodalmi szükségletei a 15–16. században jelentősen megnöttek.¹⁷ Megerősíti ezt Engelsing is, aki szerint feltételezhető, hogy a késő középkorban az egyháziakon kívül a nemesi családok, a nagyobb városok tanácsnokainak és a kereskedővárosok jelentősebb kereskedőinek széles köre tudott írni és olvasni.¹⁸ Kialakult tehát egy új, népnyelvű olvasmányokra igényt tartó olvasói kör és az olvasni tudó rétegek kiszélesedése az anyanyelvű vallásos irodalom felvirágzását hozta magával.

Nem egy klerikus hamar felismerte, hogy a laikusok olvasás iránti igényét a vallásos nevelés szolgálatába lehet állítani. A 12. századtól kezdve az egyházon belül is kezdett teret nyerni az a nézet, hogy a hívek lelki üdve szempontjából hasznos lehet, ha anyanyelvükön olvashatnak vallásos írásokat.¹⁹ A műveltség terjesztése természetesen ellenállásba is ütközött, sértette ugyanis bizonyos egyházi és világi rétegek műveltségi monopóliumát. A kor teológusai intenzíven foglalkoztak azzal a kérdéssel, hogy hozzáférhetővé lehet-e tenni vilá-

¹¹ P. R. Rudolf: *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*. Köln–Graz, 1957. 6.

¹² Vö. Rupprich: i. m. 170.; I. W. Frank: *Das lateinische theologische Schrifttum im österreichischen Spätmittelalter*, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen bis ins 18. Jh. (1050-1750)*, hg. von H. Zeman, Teil 1, Graz, 1986. 278.

¹³ W. Williams-Krapp: *Ordensreform und Literatur im 15. Jh.*, in: *Jb. des Oswald von Wolkenstein Gesellschaft*, hg. von H.-D. Mück und U. Müller, 4(1986/87), 41–51.

¹⁴ Schreiner: i. m. 342.

¹⁵ Vö. G. Steer: *Zum Begriff 'Lai'e' in deutscher Dichtung und Prosa des Mittelalters*, in: *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*, hgg. von L. Grenzmann und K. Stackmann. Stuttgart, 1984. 765.

¹⁶ Vö. W. Schmidt: *Zur deutschen Erbauungsliteratur des späten Mittelalters*, in: *Kleine Schriften*, Wiesbaden, 1969. 199.

¹⁷ Vö. Schreiner: i. m. 347.

¹⁸ R. Engelsing: *Analphabetentum und Lektüre. Zur Sozialgeschichte des Lesens in Deutschland zwischen feudaler und industrieller Gesellschaft*. Stuttgart, 1973. 6.

¹⁹ Vö. G. Roth: *Sündenspiegel im 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum pseudo-augustinischen „Speculum peccatoris“ in deutscher Überlieferung*. Bern [u. a.], 1991. 157.

giak számára anyanyelven a Szentírást és a vallásos olvasmányokat. Egyházi reformerek vallási érveket hoztak fel a műveltség terjesztése mellett, egyházi és vallási tradicionalisták ugyanakkor a laikusok képzésében, az alfabetizmus elterjedésében műveltségi monopóliumukat, az egyházi és szociális rendet fenyegető veszélyt láttak. Ezért gyakran próbálták meg az ismeretek terjesztését megakadályozni.²⁰ Az ellenállás, a fenntartások ellenére a késő középkori egyház – a bibliafordítások kivételével – nem korlátozta az anyanyelvű vallásos szövegek elterjedését. Olyan vallásos olvasmányokat, amelyek nem mondtak ellent az egyházi tanításnak, a hívők korlátozás nélkül olvashattak.²¹ Néhány esetben az egyház kifejezetten szorgalmazta a vallásos szövegek tanulmányozását: a kateketikai traktátusok szerzői ösztönözní, illetve kötelezni akarták a világiakat, hogy sajátítsák el azt a minimális kateketikai ismeretanyagot, amely lelki üdvükhöz feltétlenül szükséges.²² E problémával foglalkozott többek között Gerhard Zerbolt von Zutphen, Johannes Bischoff (14–15. sz.), Ulrich von Pottenstein (†1414).

Johannes Bischoff prédikációgyűjteményéhez írt előszavában kifejti, hogy a laikusoknak azért kell vallásos könyvekkel rendelkezni, mert a papok gyakran képzetlenek vagy alkalmatlanok tisztségük betöltésére.²³ *Die Auslegung des Paternosters, des Avemarias, des Credos, des Magnifikats sowie des Dekalogs* című művében Ulrich von Pottenstein azon a véleményen van, hogy hasznosabb és jobb lenne, ha a hívek a különböző lovagregények és eposzok helyett az ő kateketikai művét olvassák.²⁴ Az 1400 körül keletkezett, Gerhard Zerbolt von Zutphennek tulajdonított *De libris teutonicalibus* című traktátusban a szerző azzal indokolja a lelki irodalom olvasásának szükségességét, hogy hasznosabb, ha a laikusok idejüket vallásos művek olvasásával töltik, mint ha mindenféle bor- és szerelmes dalokat énekelnek a kocsmában.²⁵

A 15. század több klerikusa is foglalkozott azzal a kérdéssel, milyen legyen a laikusoknak szánt népnyelvű vallásos irodalom. Gottschalk Hollen (1411 k.–1481) osnabrücki ágostonos remete advent második vasárnapján tartott egyik prédikációjában a következő szempontokat említi meg ezzel kapcsolatban:

1. A népnyelvű vallásos olvasmányok nem térhetnek el az elfogadott egyházi tanítástól. Elvetendők tehát az olyan könyvek, amelyek eretnek vagy eretnekgyanus tanokat tartalmaznak.
2. A vallásos olvasmányoknak a hittel kapcsolatos tudnivalókat egyszerűen, mindenki által érthetően kell tárgyalniuk, mert a világiak nem képesek bonyolult, nehéz dolgokat megérteni.
3. E műveknek nem szabad homályos, félreérthető részeket tartalmazniuk.²⁶

²⁰ Vö. Schreiner, i. m. 258ff.

²¹ Vö. uo. 293.

²² Vö. E. Weidenhiller: *Untersuchungen zur deutschsprachigen katechetischen Literatur des späten Mittelalters*, München, 1965. 160.

²³ Vö. Th. Hohmann: *Heinrichs von Langenstein 'Unterscheidung der Geister' lateinisch und deutsch*, München, 1977. 271.

²⁴ Rupprich: i. m. 163. 25.

²⁵ Vö. Roth: i. m. 158.

²⁶ Schreiner: i. m. 293–294.

Johannes Busch (1399–1479 után) ágostonos kanonok 1470 és 1475 között keletkezett *Liber de reformatione monasteriorum* című művében beszámol egy zutpheni domonkos lektorról, aki nyilvánosan prédikálta, hogy a világiaknak tilos teológiai problémákkal foglalkozó, valamint liturgikus műveket anyanyelvükön olvasni, szorgalmazta viszont, hogy mindennap olvassanak épületes és kateketikai műveket, amelyek életvitelük megjavulását segítik elő, felkeltik az örök kárhozattól való félelmet, és a mennyország iránti vágyakozásra serkentenek.²⁷

A már említett *De libris teutonicilibus* című traktátusban szó esik arról is, hogy milyen legyen a laikusok számára írt vallásos olvasmány: az olyan vallásos művek, amelyek nehezen vagy rosszul érthetők, többet ártanak, mint használnak. A laikusok olyan műveket olvassanak, amelyeket könnyen, minden nehézség nélkül megérthetnek. Ilyenek például a hagiográfiai, kateketikai írások, a halálról szóló elmélkedések, vagy az olyan művek, amelyek azt tárgyalják, mit szabad tenni és mit nem. A bonyolult teológiai problémákat tárgyaló írások, amelyek megértéséhez szellemi erőfeszítés szükséges, nem alkalmasak e célra, mert az ezekkel való foglalkozás nemcsak időfecsérlés, hanem kétségekhez, tévtanításokhoz vezethet.²⁸

Összefoglalva: e műveknek tehát könnyen érthetőeknek, egyszerűeknek, eretnek tanoktól mentesnek kell lenni. Alkalmas szövegek: legendák, gyónási és lelki tükrök, különféle imaszövegek (Miatyánk, Üdvözlégy stb.) magyarázatai, ars moriendi, a bűnbánatról és vezeklésről szóló traktátusok és contemptus mundi művek.²⁹ Elsődleges feladatuk, hogy az olvasókat a helyes keresztény életvitelre serkentsék.

Ha megvizsgáljuk a késő középkori lelki irodalmat, megállapíthatjuk, hogy hiányzik belőle az eredetiség. E művek legtöbbször kompilációk vagy ezek átdolgozásai, amelyek általában régi mintákat követnek.³⁰ Joggal állapította meg Moeller: e korban hiányoznak a nagy emberek. Ez azonban nem az intellektuális impotenciára vezethető vissza, hanem arra, hogy a cél éppen a tradicionalizmus volt. Épp e könyveket akarták olvasni, erre volt igény. Az egyszerűség, a régihez való ragaszkodás – mint fent láttuk – a késő középkori lelki irodalom alapvető és általános vonása volt.³¹

Vizsgáljuk meg ezek után, mennyiben felelnek meg e kritériumoknak a bécsi teológusok német nyelvű vallásos írásai.

A bajor–osztrák terület népnyelvű vallásos irodalmának központja a 14–15. században a bécsi egyetem volt. A szakirodalom azokat az írókat, fordítókat tekinti a bécsi iskolához tartozónak, akik hosszabb-rövidebb ideig a bécsi egyetemen tanítottak, s szoros kapcsolatban álltak a hercegi udvarral. A bécsi teológusok fordítói-irodalmi tevékenysége számos szerzőt inspirált nemcsak Ausztriában, hanem annak határain túl is.³² Már Rupp-

²⁷ Uo. 294., 128. sz. lábjegyzet.

²⁸ Vö. Roth: i. m. 158–159.

²⁹ Ez természetesen nem jelenti azt, hogy egyáltalán nem léteztek német nyelvű teológiai írások. Voltak ilyenek is, részben latinból fordított, részben önálló német művek. Hogy ezek az írások eljutottak-e laikusokhoz is, ma még nyitott kérdés. Vö. Th. Cramer: *Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*. München, Bd. III, 1990. 188.

³⁰ Moeller: i. m. 18.

³¹ Uo. 18–20.

³² Th. Hohmann: „Die recht gelehrten maister.” *Bemerkungen zur Übersetzungsliteratur der Wiener Schule des Spätmittelalters*, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen bis ins 18. Jh. (1050–1750)*, hg. von H. Zeman, Teil 1. Graz, 1986. 350.

rich is megállapította: a bécsi központból kiinduló irodalmi-szellemi kisugárzás a 14–15. században először a Duna menti területen érezte hatását, majd elérte az Alpok környéki területeket, végül távolabb fekvő országokat is. A bécsi lelki irodalom számos írása más népek irodalmaiban is befogadtatott.³³

A bécsi fordításirodalom kialakulásában – a fent említett okok mellett – döntő szerepet játszott, hogy legnagyobb alakjai tevékenyen részt vettek a konstanzi (1414–1418) és a baseli zsinaton (1431–1437), valamint a melki reformban.

Már Heinrich von Langenstein (1325 k.–1397), aki a nagy nyugati egyházszakadás idején VI. Orbán pápa mellé állt, több írásában (*Epistola pacis*, *Epistola consilii pacis*) szorgalmazta, hogy az egyház megosztottságának érdekében hívjanak egybe egy egyetemes zsinatot. Fellépett az egyház szabadsága és tisztasága mellett, és ennek megvalósítását csak egy zsinat segítségével tartotta lehetségesnek.³⁴ Mivel Heinrich von Langenstein mindvégig kitartott VI. Orbán mellett, 1382-ben más német professzorokkal együtt el kellett hagyania a párizsi egyetemet, ahol addig tanított. 1384-ben a bécsi egyetemre hívták, ahol nemcsak az egyetem újjászervezője, hanem egyszersmind a reform eszméinek legfontosabb képviselője lett.³⁵ Tanítványaira jelentős hatással voltak eszméi, nem véletlen, hogy közülük többen vezető szerepet játszottak a zsinatokon vagy a rendi reformokban.³⁶

Nikolaus von Dinkelsbühl (†1433), aki a konstanzi zsinaton V. Albrecht és a bécsi egyetem képviselője volt, a pápaválasztó kollégium tagjaként a zsinat minden szakaszában részt vett.³⁷ Zsinat utáni tevékenységének súlypontja a klérus és a világiak vallásos életének megújítása volt. A melki reform szellemi atyjaként és motorjaként, buzgó prédikátorként, V. Albrecht tanácsadójaként és gyóntatójaként elévülhetetlen érdemeket szerzett a lelkipásztorkodás területén.³⁸ Úgy vélte: a causa reformationis akkor éri el célját, ha nem

³³ Rupprich: i. m. 184. Nem volt ez másképp a magyar szerzők esetében sem. Bán Imre a Karthauzi Névtelen műveltségéről frott könyvében megemlíti, hogy a középkori szerző két ízben hivatkozik Heinrich von Langensteinre: az ítélet, illetve Mária fogantatása tárgyánál. (Bán I.: *A Karthauzi Névtelen műveltsége*. Budapest, 1976. 56–57.) Temesvári Pelbártra is jelentős hatással voltak a bécsi teológusok, mindenekelőtt Heinrich von Langenstein, Thomas Ebendorfer (2387–1464), Paulus Wann és Johannes Nider (2380 k.–1438), műveikből előszeretettel idézett *Pomerium* című írásában. (V. Kovács S.: *Temesvári Pelbárt és a skolasztika bomlása (Út a reneszánsz irodalom felé)*, in: *Eszmörtörténet és régi magyar irodalom*. Budapest, 1987. 190–191.) Még a barokk korban is felfedezhető a bécsi iskola magyar recepciója: Taxonyi János (1679–1746) erkölcsstanító példatárában, *Az emberek erkölcsének és az Isten igazságának tüköreiben* Johannes Nider *Formicarius* című művének egy exemplumát olvashatjuk, amelyet Taxonyi Georg Stengel *Mundus theoreticus divinorum iudiciorum* című könyvéből vett át (Vö. Jablonkay G.: Taxonyi János SJ XVIII. századbeli magyar író élete és erkölcsstanító példatára, Kalocsa, 1910. 158.).

³⁴ Rupprich: i. m. 153.

³⁵ Uo.

³⁶ Rudolf rámutatott az ars moriendi és a melki reform, illetve a konstanzi és baseli zsinatok közötti oksági összefüggésekre: „Die berühmtesten ars-moriendi-Autoren (Nikolaus von Dinkelsbühl, Johannes Nider) entstammten zum größten Teil den Kreisen, die den Reformkonzilien von Konstanz und Basel nahestanden oder an ihnen führend beteiligt waren, oder sich um die Reform der Orden verdient gemacht hatten. Diese Bestrebungen bezogen sich nicht nur auf die Mißstände in der kirchlichen Leitung, sondern auch auf die Mißstände in der Seelsorge, auf die Mängel im sittlichen Leben.” Rudolf: i. m. 62.

³⁷ Vö. K. Großmann: *Die Frühzeit des Humanismus in Wien bis zu Celtis Berufung 1497*, in: *Jb.f. Landeskunde Niederösterreich*, N. F. 22 (1929), 169.; K. Binder: *Eine Anthologie aus Schriften mittelalterlicher Wiener Theologen*, in: *Dienst an der Lehre. Studien zur heutigen Philosophie und Theologie*, hg. von der katholisch-theologischen Fakultät der Universität Wien, Wien, (Wiener Beiträge zur Theologie, Bd. X.) 1965. 202.

³⁸ A. Madre: *Nikolaus von Dinkelsbühl*, in: VL, Bd. b, 1987. 1049.; Binder: i. m. 201–202.

merül ki külsőségekben, hanem összekapcsolódik a hitélet elmélyítésével, amelynek eléréséhez a népnyelvű lelki irodalom döntő mértékben járulhat hozzá.³⁹

Thomas Ebendorfer (1387–1464) a bécsi egyetem teológiai fakultásán tanított, több ízben volt az egyetem dékánja, illetve rektora. A baseli zsinaton ő képviselte az egyetemet. Az Alma Mater Rudolphina teológusa a konciliarizmus egyik fontos képviselője volt, különösen a huszitákkal folytatott tárgyalások során tűnt ki.⁴⁰

A harmadik bécsi teológus, aki a baseli zsinaton, illetve a rendi reformokban vezető szerepet játszott, Johannes Nider (1380 k.–1438) volt. Nider 1428-tól a nürnbergi domonkos kolostor priorja és rendtartománya megreformált kolostorainak vikáriusa volt. 1429-ben Baselba küldték, hogy a zsinat megnyitása előtt az ottani domonkos kolostort megreformálja. Ő tartotta 1431. július 27-én a zsinatot megnyitó prédikációt. A zsinat egyik vezető személyiségéként azt a feladatot kapta, hogy a huszitákkal tárgyaljon. 1434-től Bécsben tanított. Nider terjedelmes életműve jól tükrözi az egyházi és a rendi reform érdekében tett erőfeszítéseit. Aszketikus és morálteológiai írásaiban, leveleiben, prédikációiban kora aktuális problémáira reagál.⁴¹ Nikolaus von Dinkelsbühlhöz hasonlóan ő is vallotta: a lelki irodalom a hitélet megreformálásának fontos eszköze.

E bécsi teológusok és tanítványaik olyan eszközt láttak tehát a latin és népnyelvű vallásos irodalomban, amelynek segítségével megvalósíthatják a zsinatok és a rendi reformok céljait. A fordítók, felbuzdulva a bécsi iskola vezető személyiségeinek példáján, magukévá tették e kezdeményezést, s ezzel olyan népszerűsítő tevékenységet fejtek ki, amellyel új rétegek számára közvetítettek vallásos műveltséget. Mind arra törekedtek, hogy a megtérésre és az életvitel megváltoztatására való intéssel felszámolják a visszás állapotokat, amelyek „az egyház fején és testén” kialakultak.

*

Ahhoz, hogy megállapíthassuk, mennyiben felelt meg a bécsi fordításirodalom a teológusok által támasztott követelményeknek, célszerűnek látszik az egyes művek rövid tartalmi ismertetése.

A bécsi iskola műveit két nagy csoportra oszthatjuk: kateketikai művekre és épületes olvasmányokra.

A kateketikai művek közül mindenekelőtt a gyónási irodalmat kell megemlítenünk. Frank a bécsi teológusok latin nyelvű munkáiról írt egyik tanulmányában így fogalmaz: „A penitenciáról szóló skolasztikus tanítás és a nép hitéletének elmélyítése érdekében tett egyházi erőfeszítések következtében a gyónási irodalom jelentősége megnőtt.”⁴² Ennek szükségképpen az lett a következménye, hogy ugrásszerűen megnőtt a gyónással kapcsolatos művek száma.

Gyónatók számára írt terjedelmes gyónatási summákat (mint például Johannes von Freiburg *Summa confessoruma* vagy ennek német átdolgozása, Bruder Berthold *Rechtsumme* című műve) nem találunk a bécsi fordításirodalom művei között. Találunk viszont számtalan, kifejezetten laikusoknak szánt, a gyónással kapcsolatos írást: gyónási és lelki tükröket, a gyónásról, a bűnbánatról szóló traktátusokat.

³⁹ Uo. 207.

⁴⁰ P. Uiblein: *Thomas Ebendorfer*, in: VL, Bd. 2., 1980. 254.

⁴¹ E. Hillenbrand: *Johannes Nider*, in: VL, Bd. 6., 1987. 971.

⁴² Frank: i. m. 288.

A bécsi iskola legnépszerűbb gyónási kézikönyve s egyben legnépszerűbb kateketikai műve Heinrich von Langenstein *Erchantnuz der sund* című traktátusa volt, amelyet Heinrich III. Albrecht hercegnek ajánlott.⁴³ (Heinrich von Langenstein szerzőségét – Wiesinger kivételével – ma már senki sem vonja kétségbe.⁴⁴) A traktátus két részből áll. Első része egy gyónási útmutató, amelyben a szerző kifejti, mi a gyónás, a bűnbánat és a vezeklés, mely bűnöket mikor és kinek kell meggyónni. A traktátus második része a hét főbűn magyarázatát tartalmazza. Heinrich szándéka az volt, hogy az embert bűnbánatra intse, elfordítsa eddigi bűnös életétől, keresztény tökéletességre serkentse és az üdvösséghez vezető útra terelje. A szöveg rendkívüli népszerűségét a fennmaradt 77 kézirat tanúsítja. Heinrich von Langenstein nemcsak német nyelven írt gyónással kapcsolatos műveket, hanem latinul is. *Regulae ad cognoscendum differentiam inter peccatum mortale et veniale* című írását, amely azt vizsgálja, miként lehet a halálos és a bocsánatos bűnököt megkülönböztetni, egy vélhetően bécsi névtelen fordító ültette át németre.⁴⁵

A bécsi iskola egy további, igen népszerű szerzője volt Stephan von Landskron (†1477). Híres német nyelvű kateketikai műve, az 1464–1465-ben befejezett, 52 fejezetre tagoló *Himmelsstraße*, az összes kateketikai tudnivalót tárgyalja. A könyv első része gyónási útmutató, amelyben a lelkiismeretvizgálatról, a bűnbánatról, illetve a vezeklésről, a betartandó parancsokról és a kerülendő bűnökről esik szó. A szerző részletesen beszél a hét főbűnről, a Szentlélek elleni hat bűnről, a kilenc idegen bűnről, majd az elégtétel formáiról, elsősorban az imádságról. A mű egy ars moriendivel zárul.⁴⁶ Stephan szándéka az, hogy megmutassa az egyszerű embereknek az üdvösséghez vezető szűk utat (erre utal a cím is), hiszen oly kicsi a száma azoknak, akik ezt keresik. Az embereket jobban izgatja az, ha szülőjük vagy házuk veszélybe kerül, mint lelki üdvük. A legtöbben csak a mulandó földi javakkal törődnek. Bár Stephan műve kateketikai írás, második fejezete inkább az épületes olvasmányokhoz hasonlítható: ebben ugyanis a szerző a pokol kínjairól és a mennyország dicsőségéről elmélkedik.

A bécsi kateketikai irodalom egy további szép – bár kevésbé elterjedt – alkotása Thomas Peuntner (1390 k.–1439) *Beichtbüchlein* című írása, amely a Tízparancsolatról és a hét főbűnről szól.⁴⁷ Thomas Peuntner a szerzője a laikustestvérek számára írt *Christenlehre* című kateketikai kézikönyvnek is, melynek első része a Tízparancsolat, a Miatyánk, az Üdvözlégy és a Hiszekegy magyarázatát tartalmazza. Ezt követi egy-egy rövid elmélkedés az imáról, az isteni szeretetről, a nyolc boldogságról, az irgalmasság cselekedeteiről, a kilenc idegen bűnről, az öt érzékről, a vezeklésről. A könyv végén a fent említett *Beichtbüchlein* olvasható.⁴⁸

A kateketikai irodalomhoz tartoznak azok a traktátusok is, amelyek liturgikus, paraliturgikus imákhoz, vagy a miséhez fűznek magyarázatokat. Ezek egyik leghíresebb példája Ulrich von Pottenstein (†1414) *Die Auslegung des Paternosters, des Avemarias, des*

⁴³ Heinrich von Langenstein: *Erchantnuz der sund*, hg. von R. Rudolf, (Tsp MA 22), 1969.

⁴⁴ P. Wiesinger: *Zur Autorschaft und Entstehung des Heinrich von Langenstein Zugeschriebenen Traktats. Erkenntnis der Sünde*. in: *ZfdPh* 97(1978), 42–60.

⁴⁵ Th. Hohmann: *Deutsche Texte unter dem Namen 'Heinrich von Langenstein'. Eine Übersicht*, in: *Würzburger Prosastudien II, Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters*, hg. von P. Kesting, München, 1975. 231–232.

⁴⁶ Weidenhiller: i. m. 178ff.

⁴⁷ Szövegkiadás és elemzés hiányzik. Vö. B. Schnell: *Thomas Peuntner*, in: *VL*, Bd. 7, 1989. 541–542.

⁴⁸ Szövegkiadás és elemzés hiányzik. Vö. uo. 542–543.

Credos, des Magnifikats sowie des Dekalogs című műve.⁴⁹ Amint az a címből is kiderül, az írás sorra veszi azokat a fontos imaszövegeket, amelyeket minden hívőnek nemcsak fejből ismerni, hanem érteni is kell. A megértést elősegítendő fűz Ulrich alapos magyarázatakat e szövegekhez.

E művekhez tartozik Wilhelm Durandus (1230/31–1296) *Rationale divinatorum officiorum* című liturgikus művének német fordítása is. A *Rationale* nyolc könyvében liturgikus tudnivalókról, többek között a miséről, a zsolozsmáról, a liturgikus évről és a szentek ünnepeiről esik szó. A német fordítást korábban Leopold Stainreuternek (1340 k.–1400 k.) tulajdonították, Steer szerint azonban nem ő, hanem egy a bécsi körhöz tartozó anonymus fordította le 1384-ben. Bármelyikőjük legyen is a szerző, a német változat Bécshez kötődik. A német *Rationale* a német fordításirodalom egyik legnagyobb teljesítménye.⁵⁰

Vessünk ezek után egy pillantást az épületes írásokra is. Igen kedveltek voltak a Biblia egy-egy könyvéről, illetve különböző imaszövegekről szóló elmélkedések. János evangéliuma első fejezetének parafrázisát és magyarázatát tartalmazza az 1414 után keletkezett *Buch der himmlischen Gottheit*, amelynek szerzője Friedrich der Karmeliter OCD (14–15. század). Tőle származik egy postillagyűjtemény is, amelyben a vasárnapi misék szentleckéinek és evangéliumi szakaszainak magyarázata található. Friedrich mindkét írását laikusoknak szánta.⁵¹

Igen népszerű olvasmány volt Johannes Nider *Die 24 goldenen Harfen* című műve is, amely Johannes Cassianus (†435) *Collationes patrum* című írásának átdolgozása. A 24 hárfára az Apokalipszis 24 vénjének hangszere. A mű erényes életvitelre kíván serkenteni, mégpedig a vágyak elfojtásának szorgalmazásával. Ahhoz, hogy a lélek megláthassa Istent, az élet minden terhétől meg kell szabadulni.⁵²

Thomas Peuntner is írt több épületes művet német nyelven. Az aszkétikus *Büchlein von der Liebhabung Gottes*, amely valószínűleg 1428 körül keletkezett, arra a kérdésre keresi a választ, miért, illetve milyen módon kell az embernek Istent szeretnie. E mű forrása Nikolaus von Dinkelsbühl *De dilectione dei et proximi* című prédikációgyűjteményének első három beszéde volt. Peuntner 1434-ben íródott *Liebhabung Gottes an Feiertagen* című rövid traktátusa a vasárnapi istentisztelet fontosságát hangsúlyozza. A valószínűleg 1435-re datálható *Betrachtung über das Vaterunser* és a *Betrachtung über das Avemaria* című írások nem kateketikai művek, hanem Isten szeretetéről szóló elmélkedések a Miatyánk és az Üdvözlégy példáján.⁵³ Mint e felsorolásból is kitűnik, Thomas Peuntner épületes művei elsősorban azzal a kérdéssel foglalkoznak, hogy miért és hogyan kell az embernek Istent szeretni. Írásai Isten közvetlen megtapasztalásának, élményszerű megragadásának szükségességét, a befelé fordulást, az elmélyedést hangsúlyozzák. Peuntner elutasítja a külsőségekben kimerülő hitéletet.

⁴⁹ Szövegkiadás hiányzik. Vö. G. Baptist-Hlawatsch: *Das katechetische Werk Ulrichs von Pottenstein*, Tübingen, 1980.

⁵⁰ *Durandus' Rationale in spätmittelhochdeutscher Übersetzung*, hg. von G. H. Buijssen, Das IV. Buch nach d. Hs. CVP 2765, Assen, 1966; Die Bücher I–III nach d. Hs. CVP 2765, Assen, 1974.; vö. G. Steer: *Wilhelm Durandus*, in: VL, Bd. 2, 1980. 246.; P. Uiblein: *Leopold von Wien*, in: VL, Bd. 5, 1985. 719.

⁵¹ Szövegkiadás és elemzés hiányzik. Vö. Rupprich: i. m. 168–168.

⁵² Szövegkiadás hiányzik. Vö. Hillenbrand: i. m. 973.; Großmann: i. m. 174.

⁵³ *Thomas Peuntners Betrachtungen über das Vater Unser und das Ave Maria*, nach öst. Hss. hg. u. unters. von R. Rudolf. Wien, 1953; Thomas Peuntner, 'Büchlein von der Liebhabung Gottes', Edition u. Unters. von B. Schnell. München, 1984; V. Kilgus: *Die Liebhabung Gottes an Feiertagen*, Salzburg, 1975 (masch.); Vgl. Schnell, i. m. 540–541.

Egy bécsi névtelentől származik Heinrich von Langenstein *De discretione spirituum* című művének német fordítása. Az aszketikus írás azt fejtegeti, honnan származnak, isteni vagy ördögi eredetűek-e az embert érő különféle kísértések.⁵⁴ Heinrich *Quaestio magistralis de temptatione diaboli* című műve tematikailag szorosan összefügg az előbbi írással. Ebben arról esik szó, hogyan kísérti meg az ördög az embert, hogyan tud az ember ez ellen védekezni, milyen fajtái vannak a kísértéseknek és hogyan lehet ezeket felismerni. E mű névtelen fordítója szintén a bécsi iskolához tartozott.⁵⁵ Heinrich von Langenstein egy további ajánlatossági írása, a *Speculum animae*, az Istenhez vezető utat kívánja megmutatni, mert az ember hajlamos csak a külsőségekkel foglalkozni ahelyett, hogy tükröt tartana maga elé és magában elmélkedne. E mű népszerűségét öt, egymástól független német fordítás jelzi.⁵⁶ Két, egymástól független fordítása is létezik Heinrich *Pro salute* kezdetű traktátusának. Ebben a traktátusban, amely egy a klosterneuburgi ágostonos kanonokok előtt tartott prédikáció átdolgozása, Heinrich igen keményen fellép a kolostori magántulajdon ellen.^{56a}

Latinul nem tudó laikus testvérek számára Stephan von Landskron több művet is írt.⁵⁷ Nem véletlenül, hiszen Stephan ágostonos kanonok volt, hosszú ideig rendjének vizitátoraként működött. Az 1450 körül keletkezett, 45 fejezetből álló *Spiegel der Klosterleut* a kolostori életre való nevelést kívánja elősegíteni. Szó esik benne az ember sorsáról a halál órájában és a halál után, a szegénységi fogadalom elleni vétségről, az erényekről, a hallgatás szükségességéről, az engedelmességről, és végül arról, hogy miért kell a szerzetesnek a világ eseményeitől távol tartania magát. A *Von etlichen Dingen, die allein dy geistlichen perüeren* című írás az egyháziak kötelességeiről, az *Ain Underweisung ainer Obristin ains Frawen Closter die auch gern ir closter in ain rechte ordnung unnd obseruantz bringen wollt* című írása a szegénységi fogadalom elleni vétségről szól.

A karthauzi Nikolaus Kempftől (1410/16 k.–1497), a bécsi egyetem professzorától is több, kolostori élettel foglalkozó latin írás származik. A *De discretione* a szerzetesek tapasztalt lelki vezetők általi irányítását hangsúlyozza. *De capitulo religiosorum* című értekezése a szerzeteseknek és előjáróiknak a heti bűnvalló káptalannal kapcsolatos kötelességeivel foglalkozik. Mindkét művet lefordították németre, sajnos egyik sem maradt fenn.⁵⁸ Mind Stephan, mind Nikolaus tevékenysége szorosan összefügg a rendi reformokkal, írásaik célja a rendi fegyelem elmélyítése volt.

Az épületes írásokhoz sorolható a *Visiones Georgi* röviddel 1400 előtt keletkezett fordítása is. A német változat a vélhetően a bécsi körhöz tartozó Nikolaus von Astautól (14–15. sz.) származik. A túlvilágjárásokhoz tartozó s a magyar irodalomból is ismert mű György lovagnak, Krizsafán fiának Szent Patrik purgatóriumához tett zarándoklatát, illetve purgatóriumjárását írja le. A mű célja, hogy a tisztító tűz kínjainak leírásával bűnbánatra intse és erényes keresztény életvitelre serkentse az olvasókat.⁵⁹

⁵⁴ Hohmann (1977): i. m. 3.

⁵⁵ Uo. 147.

⁵⁶ Hohmann (1975): i. m. 226.

^{56a} Uo. 229–230.

⁵⁷ Vö. Rupprich, i. m. 161.

⁵⁸ D. D. Martin: *Nikolaus Kempf von Straßburg*, in: VL, Bd. 4, 1983. 1119ff.

⁵⁹ *Die Visionen des Ritters Georg von Ungarn von N. v. A.* nach der Hs. 2875 der Wiener Nationalbibl. hg. von E. Herdawesky, Diss. (masch.), Wien, 1948; vö. N. F. Palmer: *Nikolaus von Astau*, in: VL, Bd. 6, 1987. 1040–1041.

Simon von Ruckersburg (15. sz.) nem tartozik szorosan a bécsi körhöz. Azon ausztriai fordítók egyike ő, akiket a nagy bécsi teológusok inspiráltak a fordítói tevékenységre.⁶⁰ Nagy Szent Gergely *Moralia in Job* című művének fordításával a korai aszketikus irodalom egyik alapművét tette hozzáférhetővé németül.⁶¹ Honemann szerint Johannes Chrysostomus (†407) *Quod nemo laeditur nisi a se ipso* című morálteológiai írásának és az angol domonkos Robert Holkot (†1349) *Praelectiones in librum Sapientiae* című írása egy részének fordítása is neki tulajdonítható. A fordító ez utóbbival egy a késő középkori vallásos irodalomban igen kedvelt témához nyúlt: az embernek kerülnie kell az istenkáromlást, a becsületsértést és a hazugságot.⁶² Simon az egyik jelentős osztrák főúr, II. Reinprecht von Walsee megbízásából fordított.

A bécsi iskola tevékenysége inspirálta a kevésbé ismert stájer ciszterci szerzetest, Andreas Kurzmannt (1365 k.–1428/31) is.⁶³ Ő a középkorban igen elterjedt *Speculum humanae salvationis* ültette át németre. Verses fordítása, amely az üdvtörténetet beszéli el, útmutatás kíván lenni, hogyan kerülheti el az ember a rosszat és hogyan juthat el az örök életre.

A halál a késő középkori lelki irodalom kedvelt témája volt. A halál-tematika megjelenése egyfajta reakció a válságjelenségekre, a hanyatlásra. A halál mint irodalmi téma a bécsi iskolában is ismert volt, elsősorban az ars moriendi érdemel figyelmet. Rudolf szerint az ars moriendi-irodalmon belül a latin nyelvű bécsi ars moriendik külön csoportot alkotnak.⁶⁴

A bécsi iskola egyetlen német nyelvű ars moriendije Thomas Peuntner *Kunst des heilsamen Sterbens* című munkája volt. Míg Peuntner fő forrása, Johannes Gerson *Opus tripartitum* elsősorban papok számára íródott, Peuntner írását kifejezetten világiaknak szánta azért, hogy ha pap nincs a közelben, világiak is felkészíthessék a haldoklót a halálra.

De nem csak az ars moriendi volt kedvelt témája a bécsi teológusoknak, hanem a contemptus mundi is.⁶⁵ Heinrich von Langenstein több latin nyelvű levelet írt az e világi dolgok mulandóságáról és megvetéséről. *Pictura humanae vanitatis (Epistola de contemptu mundi)* című levelét, amelyet teljes egészében lefordítottak németre, Johannes von Eberstein fritzlari és bingeni prépostnak írta. Ebben felszólítja Johannest az érzéki örömök megvetésére, részletesen ecsetelve a földi siralomvölgyben uralkodó rossz állapotokat.⁶⁶

⁶⁰ V. Honemann: *Simon von Ruckersburg. Lebensumstände, lateinische Schriften und Übersetzungen für Reinprecht II. von Walsee*, in: *Die mittelalterliche Literatur in der Steiermark*, hg. von A. Ebenbauer, F. P. Knapp und A. Schwob. Bern u. a., 1988. 155–157.

⁶¹ Uo. 147.

⁶² Uo. 155–156.

⁶³ P. Wiesinger: *Einige Bemerkungen zu Andreas Kurzmanns Reimübersetzung des Speculum humanae salvationis anlässlich des Editionsprojekts*, in: *Die mittelalterliche Literatur in Steiermark*, hgg. von A. Ebenbauer, F. P. Knapp und A. Schwob. Bern u. a., 1988. 311.

⁶⁴ Rudolf: i. m. 82ff.

⁶⁵ Frank: i. m. 286.

⁶⁶ Hohmann (1975): i. m. 230–231.; Heinrich további latin nyelvű contemptus mundi-íráisai: 1. 'De contemptu mundi', levél Eckard von Dersch wormsi püspöknek. 2. 'Versus de contemptu mundi'. 3. 'De contemptu mundi', levél Jakob von Eltvil-nek, az eberbachi ciszterci kolostor apátjának. 4. 'Epistola de vanitate humanorum dignitatum', levél a mainzi Eberhard von Ippelbrunn-nak. – E művek mindegyike erényes életre int s az e világi dolgok mulandóságát hangsúlyozza. Vö. Rudolf: i. m. 33–34.; G. Sommerfeld: Des Magisters Heinrich von Langenstein Traktate 'De contemptu mundi', in: *ZfK Th* 29 (1905), S. 404–412.; uo., Zu Langensteins 'De contemptu mundi', in: *Nachrichten der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 31 (1906), S.

Sajátos helyet foglal el e művek sorában Petrus von Ainstetten (15. sz.) *Das puch von menschlicher eigenschafft* című írása, amelyet az OSZK egyik kézirata őriz. Petrus von Ainstetten – Simon von Ruckersburghoz és Andreas Kurzmannhoz hasonlóan – azok közé a fordítók közé sorolható, akiket Heinrich von Langenstein és társai ösztönöztek a fordításra. A minden valószínűség szerint a bécsi egyetemen tanult és később Stájerországban működő szerző a középkori contemptus mundi-irodalom legnépszerűbb művét, III. Ince pápa három részből álló *De miseria humanae conditionis* című traktátusát fordította le. Az első részben Ince az emberi lét kezdetének nyomorúságát mutatja be a születéstől a gyermek- és ifjúkoron át az öregkorig, ecsetelve az emberi sors nyomorúságát az emberi lét minden fázisában, minden rétegében, az ember minden tetteiben. A könyv második része egy lelki tükrő, amely a hét halálos bűn közül négyről (fősvénység, torkosság, bujaság, kevélység) beszél részletesen. A harmadik rész elmélkedés a halálról, a pokolról, az elkárhozott lelkek szenvedéséről, az utolsó ítéletről. Petrus nem elégedett meg a pusztá fordítással, hanem erősen kibővítette Ince szövegét. Ince pápa művének szándéka az volt, hogy negatív példákmal bünbánatra, helyes keresztény életre intse az olvasókat. Petrus úgy gondolta, hogy nem elég, ha a jámbor hívő csak elrettentő példákat olvas, hanem igen hasznos, ha megtudja, hogy gyónással, vezekléssel hogyan kerülheti el az örök kárhozatot, illetve a pokol kínjai mellett olvashat a mennyország szépségéről is. Ezért beleépített művébe egy értekezést a bünbánatról, gyónásról, az elégtételről, valamint egy teljes gyónási tükröt is. Kiegészítette művét továbbá egy a mennyország dicsőségét bemutató résszel is, amelynek legnagyobb része a pseudo-ágostoni *Manuale* című mű első 24 fejezetének fordítása. E bővítések révén olyan mű jött létre, amely ritka a késő középkori vallásos irodalomban: részben ugyanis a kateketikai, részben az épületes művekhez tartozik.⁶⁷ Petrus művét Barbara von Tewffepachnak, az egyik legjelentősebb stájer nemesi család tagjának ajánlotta.

A kegyes életre intésnek igen hatásos eszköze volt a prédikáció. A lejegyzett beszédeknek ugyanis kettős funkciója volt: egyrészt mintabeszédek voltak papok számára, másrészt lelki olvasmányok laikusok számára. Nem hiányzik a prédikáció-irodalom a bécsi iskolában sem.

A legismertebb ilyen alkotás Johannes Bischoff sermogyűjteménye. A minorita szerzetes Ausztriai Vilmos herceg (1395–1406) udvari prédikátora volt. Egy korabeli kézirat megemlíti, hogy Johannes Episkop. Ord. Min. 1399 körül Boëthiusról tartott előadásokat a bécsi egyetem teológiai fakultásán.⁶⁸ A teljes egyházi évet átfogó de tempore beszédeivel Bischoffnak kettős célja volt. Egyrészt beszédmintákat kívánt adni papok számára, mert –

483–485. A halál-irodalom más műfajai is felbukkannak. Nikolaus von Dinkelsbühl 'De morte propria, de incertitudine vitae et de horrore corporis post mortem' című sermója a halálról szóló elmélkedés. (Vö. Rudolf: i. m. 20ff.). Az aszketikus 'Tractatus de meditatione mortis', valamint az anonim 'Tractatus de morte' szintén a bécsi iskolához tartozik. (Vö. Rudolf: i. m. 23–24.) Kedvelt téma volt a memento mori, e műfajhoz tartozik Heinrich von Langenstein 'Versus memoriales de morte' című műve. (Vö. Rudolf: i. m. 42.) Valószínűleg a bécsi iskolához tartozik a 'Libellus de contemptu mundi' című kis írása is, amely a Nikolaus von Dinkelsbühlnak tulajdonított 'Speculum artis bene moriendi' folytatásának tűnik. Hogy a két mű szerzője azonos-e, nem eldöntött. (Vö. Rudolf: i. m. 37.)

⁶⁷ P. Lőkös: *Petrus von Ainstetten: 'das puch von menschlicher eigenschafft'*. *Einige Bemerkungen zum Werk anlässlich des Editionsprojekts*, in: *Codices manuscripti*, 17 (1994), 59–66.

⁶⁸ Szövegkiadás és elemzés hiányzik. Vö. H. Jeske–D. Ladisch-Grube, VL, Bd. 1., 1978, 876–878.

mint az a prológusból kiderül – károsnak találta a papság egy részének retorikai gyakorlatlanságát, másrészt világiak számára kívánt épületes olvasmányt írni.

Thomas Ebendorfer-től több latin nyelvű sermo-gyűjtemény is származik. Egy melki kéziratban több német beszéd olvasható, melyek közül hatot Ebendorfernek tulajdonítanak, e beszédeket a melki bencés Wolfgang Suppan von Steyr (1402/3–1491) ültette át németre.⁶⁹ Egy bizonyos Bruder Ulrich pedig Heinrich von Langenstein egy Nagyboldogasszony ünnepén mondott prédikációját fordította németre.⁷⁰

*

Összegzésképpen tehát megállapíthatjuk: a bécsi népnyelvű vallásos irodalom kizárólag a teológusok által is ajánlott katechetikai és lelki olvasmányokból áll, olyan művekből, amelyek a hitélet elmélyítését és a vallásos nevelést szolgálták. A bécsi iskola minden művére jellemző a didaxis, a nevelő szándék.⁷¹ Sajátossága e literatúrának, hogy – egy kivételtől eltekintve – kizárólag fordításirodalom. Csak olyan műveket fordítottak, amelyek a használók igényeinek megfeleltek. Feltűnő, hogy hiányzik a legendairódalom, de hiába keressük – a bécsi irodalom és a rendi reformok közötti szoros kapcsolat ellenére – a rendi regulákat, rendtörténeteket is. Tudományos műveket, bonyolult kérdéseket tárgyaló skolasztikus írásokat, misztikus szövegeket sem fordítottak.⁷²

Előszeretettel ültették át németre kortárs szerzők műveit, de e tevékenység nem korlátozódott kizárólag az ő műveikre, hiszen – mint azt fentebb láttuk – igen nagy népszerűségnek örvendtek a korábbi századok egyházi szerzőinek írásai is.⁷³ A bécsi fordításirodalom tehát minden tekintetben megfelelt a teológusok által a népnyelvű vallásos olvasmányokkal szemben támasztott összes követelménynek.

Hogy e művek minél szélesebb körben elterjedhessenek, a szerzők tudatosan választották meg fordítói koncepciójukat is. Ha megvizsgáljuk e szövegeket, két fordítói elv meglétét konstatálhatjuk: a szó szerinti és a szabad fordítást. E különbségtétel régi egyházi hagyomány, már Szent Jeromos is foglalkozott vele *Levél Pammachiushoz a műfordításról* című írásában.⁷⁴ A szó szerinti tolmácsolás esetében a fordítás szintaxisa oly hűen követi a latin eredetit, hogy a német szöveg a latin nélkül gyakran nem is érthető. E fordítás legfontosabb kritériuma a szöveg tartalmának hamisítás nélküli visszaadása. E fordítást csak „beavatottak”, latinul is tudók értették s így a katekézis, a nevelés, a prédikáció esetében nem volt használható. Hatóköre éppen ezért szűkös maradt.⁷⁵ Ezt a fordítástípust elsősorban a tudósok használták segítségként latin szövegek olvasásánál, illetve az udvar reprezentációs igényeit elégítette ki.⁷⁶ Példaként a bécsi fordításirodalomból csak a *Rationale*-fordítást és Heinrich von Langenstein *De discretione spirituum* című művének fordítását említhetjük.⁷⁷

⁶⁹ Hillenbrand: i. m. 258.

⁷⁰ Hohmann–Kreuzer: i. m. 771.

⁷¹ Hohmann (1986): i. m. 349–350.; 355.; 365.

⁷² Jóllehet néhány művön érezni a misztika hatását. Hohmann (1986): i. m. 364.; Frank: i. m. 293.

⁷³ Uo. 279.

⁷⁴ Szent Jeromos: *Nehéz az emberi léleknek nem szeretni*, latinból fordította, a jegyzeteket és az utósózt írta Adamik Tamás, Budapest: Helikon, 1991, 87–100.

⁷⁵ Hohmann (1977): i. m. 262. 76. Hohmann (1986): i. m. 353.

⁷⁷ Vö. Hohmann (1977): i. m. 258ff.

A bécsiek elsősorban a második típust, a szabad fordítást használták, amelynél az érthetőség, az értelmi hűség volt az elsődleges kritérium.⁷⁸ Ez feljogosította a fordítót arra is, hogy meglehetősen szabadsággal éljen, az eredetitől eltérjen, azt lerövidítse vagy egy-egy szó, félmondat vagy mondat betoldásával kiegészítse. Széles tömegek nevelésére csak ez a fajta fordítás volt alkalmas. A bécsi fordítók is ezt részesítették előnyben, hiszen tudatában voltak annak, hogy csak a szabad fordítás képes didaktikus funkciót betölteni.⁷⁹

⁷⁸ Hohmann (1986): i. m. 362ff.

⁷⁹ Hohmann (1977): i. m. 258.

Л. М. Цилевич: Стилъ чеховского рассказа (A csehovi elbeszélés stílusa). Daugavpils, „Saule”, 1994. 246.

Jurij Lotman szerint az egyszerűsítés effektje a szövegstruktúra bonyolultsága folytán érhető el. Csehov prózai alkotásai is gyakran keltik a beszélt nyelv természetességének, a szüzsé teljes mértékű életközelségének benyomását, és a befogadóra gyakorolt hatás ebben az esetben is következetes strukturális építkezés eredménye. Čilevics könyvében arra tesz kísérletet, hogy bemutassa a bonyolultságában is egységes művészi rendszer elemeinek kapcsolatát, dinamikáját: a stílus, a szüzsé, a kompozíció oldaláról.

Könyve elején a csehovi elbeszélés műfaji jellegzetességeiről szól. A novella, az elbeszélés és a regény terminusainak tisztázása révén megállapítja, hogy Csehov elbeszélései genetikus kapcsolatban állnak a regénnyel: a 19. és a 20. századi közti átmenetet képeznek. (A szerző mindenekelőtt Trifonov regényeit említi, mint a „kisregény”, a „csehovi regény” folytatásait.) A regényszerűség princípiumainak realizálását tárgyalva Čilevics érdekes összehasonlításokat tesz Puskin *Belkin elbeszélései* és Csehov prózaírói stílusa között. Az elbeszélői módok vizsgálatából azt a következtetést vonja le, hogy a Puskin által alkalmazott elbeszélői struktúra alapelvei működnek Csehov elbeszéléseiben is. A különbséget abban látja, hogy míg Puskin irodalmi játékhoz, misztifikációhoz folyamodik (közvetítőre, specifikus művészi realitásra van szüksége), addig Csehov egyszerűsít, egyetlen elbeszélői réteget tesz láthatóvá.

Ennek az elbeszélői rétegnek a szerzői nézőponttal és a hősök tudatával történő érintkezéseit, kölcsönhatását Čilevics konkrét példákkal is szemlélteti. *A kutyás hölgy*, *A sztyepp*, *az Aranyos!*, *Az irodalomtanár* és a *Jonics* részletesebb elemzése az objektivitáson túl a szerzői pozíció aktivizálódására is rámutat.

A szüzsé és az elbeszélői mód egybekapcsolódásán kívül magát a szüzsé-tematikai egységet (a szereplők cselekedetei, a konfliktus, annak kibontakozása és megoldása) is vizsgálja a szerző. Előljáróban – Gurviccsal összhangban – kifejti, hogy Csehov elbeszéléseiben nem a cselekmény oldalának gyengülésétől van szó, hanem az esemény kategóriája transzformálódik: ami a reális világban nem számít eseménynek, az a művészi világban azzá válik. Az élet szüzsénélkülisége, eseménytelensége a csehovi elbeszélés témájává változik. A csehovi szüzsé művészi lehetőségei legteljesebben a „töprengő hős” esetében valósulnak meg, ezért Čilevics az emberi kapcsolatok természetellenességét, abnormalitását érzékelni képes, de megváltoztatni képtelen szereplő típusát állítja az elbeszélések tematikájáról szóló eszmefuttatása középpontjába. Az értelmi folyamat menete, illetve a szereplők lépései alapján három variációt különít el: megvalósulatlan cselekedet, megvilágosodás, menekülés.

A cselekedet megvalósulatlan marad a *Szomszédok*ban, ahol Ivasin és Vlaszics vitája nem robban ki, noha ehhez minden előfeltétel adott. A kezdeti várakozásnak *A feleség* című elbeszélés sem felel meg, ugyanis Nyikolaj Jevgrafics és felesége között nem kerül sor a szükségesnek és elkerülhetetlennek látszó válásra. *A megvalósulatlan cselekedetről szóló elbeszélés* című fejezet ezekkel a prózai művekkel foglalkozik.

A Csehov-hősök egy másik csoportja eljut (többnyire halála előtt) addig a felismerésig, hogy élete hiábavaló volt, rosszul, tartalmatlanul élte le azt. A késői megvilágosodás motívumával Tolsztoj regényeiben is többször találkozunk, de az *Ivan Ijics halála* vagy a *Feltámadás* és a hasonló szüzséjű Csehov-elbeszélések (*A bánat*, *Unalmas történet*, *A párbaj*, *A 6-os számú kórterem*, *Rothschild hegedűje*, *Az irodalomtanár*, *A kutyás hölgy*) között lényeges eltérés van. Prigorij Petrov, Nyikolaj Szyepanovics, Nyikityin, Gurov és a többi szereplő (kivételem a *Gyilkosság* című elbeszélés) etikai értelemben nem vétkeznek, így nem az egyéni bűn miatti vezeklés vezet el a hős erkölcsi megújulásáig, mint például Nyehljudov esetében. Cilevics úgy fogalmaz, hogy a megvilágosodás pillanata Tolsztojnál és Csehovnál a szüzsé más-más pontjaihoz tartozik: „Tolsztojnál a bonyodalommal esik egybe, Csehovnál a tetőponttal, amit a szerző rendszerint a megoldáshoz közelít, néha egészen szorosán.” Az, hogy „amivel a tolsztoji szüzsé kezdődik, azzal végződik a csehovi”, az eltérő műfaji sajátosságok és a két író különböző esztétikai elveinek együttes következménye. Szuhin (*A csehovi címek poétikája*) és Levitan (*A csehovi elbeszéléscímek stílusbeli funkciója*) munkáira hivatkozva Cilevics azt állítja, hogy lehetetlen *Feltámadás* vagy *Újjászületés* címmel elképzelnünk Csehov epikai alkotásait. Ezek az egyértelműen pozitív jelentéstartalmú elnevezések ugyanis nem adnának lehetőséget különböző esztétikai minőségek egyidejű szerepeltetésére. A szerző a fenti elbeszélések tragikus és komikus aspektusairól is szól.

Csehov életművében kevés azoknak a műveknek a száma, amelyek az *elutazásról* (*menekvésről*) szóló elbeszélések sorába tartozhatnak. Cilevics két ilyen típusú alkotást tárgyal. *A honi fészekben* címűt, ahol kapitulációt, hanyatlást jelent az otthon elhagyása, és *A menyasszonyt*, ahol győzelemként, felemelkedésként értelmezi Nágya új életét.

Cilevics érintőlegesen a tematika kronologikus alakulásáról is szól: a későbbi elbeszélésekben a nagy felismerések fiatalabb életkorhoz kötődnek, és az előzmények is módosulnak. (Az életmű vége felé katasztrofikus események [halál, betegség, párbaj] helyett hétköznapi, jelentéktelen történések is elegendők a szereplőben végbemenő tudatosodási folyamathoz.)

A fentiekben vázolt három elbeszéléstípusra koncentrálnak Cilevics akkor is, mikor a szüzsé kompozíciójáról beszél. Azt vizsgálja, hogy a kulminációs pont hogyan „oldódik fel az életmenetben” (*akció nélküli elbeszélések*), illetve hogyan válik nagyon is hangsúlyossá, de a megoldással majdnem egylényegűvé (a szereplő *felismeréseit* közlő elbeszélések). Külön említi a szerző *A menyasszony* című késői Csehov-művet, amelyben „a szüzséalakító esemény a kulminációs részből a bonyodalomba helyeződik át, a tetőponton pedig a hős gondolatainak helyét a cselekedete foglalja el.”

Cilevics külön fejezetet szentel a szüzsé többsíkúságának, ami alatt különböző tartalmi szintek (emocionális-pszichológiai, erkölcsi, szociáltörténelmi, filozófiai szint) a szüzsében való koncentrációért érti. De a szüzsét érintő kérdések kapcsán újra és újra visszakanyarodik a kompozíció milyenségéhez, nem függetleníti a szüzsét a szótól.

Csehov elbeszélései kapcsán az egyik leggyakrabban hangoztatott megjegyzés, hogy a kompozíció „lezáratlan”, befejezetlen. Cilevics igyekszik a nyitott finálé értelmét megvilágítani mind a biografikus, mind az epizódjellelű elbeszélések esetében. Felhívja a figyelmet a csehovi stílus jellegzetességére, a „csehovi részletre”. Többek között a fehér nyakkendő (a *Jonics* és *A léha asszony* című elbeszélésekben), a parányi lábikó (*A hívtes*) és a lornyett (*A kutyás hölgy*) funkcionális szerepét írja le.

A részletek ismétlődésükkel újabb jelentést nyernek, egyúttal a szövegben a korábbi előfordulásuk kontextusát is felidézik. *A csehovi elbeszélés stílusa* című könyv szerzője nagy kitekintéssel – ezúttal drámákkal is foglalkozik – rajzolja meg egyes kifejezések, gesztusok asszociációs vonalát.

Csehov nem historikus író abban az értelemben, hogy elbeszéléseiben a történelmi datálást fontosnak tartaná. Sem egyenes, sem közvetett utalást nem találunk prózájában az évre, a történelmi eseményekre vonatkozóan, melyek a szüzsé háttérül szolgálnak. Az idő nem abszolútan, csak a történehez *képest* szerepel a művekben. Ezért Cilevics a fabuláris idő és tér tárgyalásakor a belső időre és az elbeszélés helyszínéire (mint ház, kert, sztyepp) koncentrálnak. *A léha asszony* című alkotásban például mást jelent idő és tér Dimov és mást Olga Ivanovna számára. Kezdeti benyomásunk szerint az utóbbi szereplő mozgalmasabb napokat él (egyik ismeretsegből a másikba igyekszik), az orvos életvitele hozzá mérten állóképszerűbbnek tűnik. A szerző azonban rámutat, hogy a dinamika és statikusság közti összefüggés más természetű. Olga Ivanovna „menetrendszerű időképe”, az egy és ugyanazon rituálé monoton ismétlése életét zárt körré, mókuserékké alakítja. Dimov ellenben változatos teendőit végzi, újabb és újabb feladatokat vállal magára. Könyvezetét a természetesség jellemzi, szemben feleségével, akinek, szavaihoz és cselekedeteihez hasonlóan, a miliője is mesterséges (dekoráció és álarc veszi körül).

Cilevics könyvében – mint a fentiek is jelzik – az epikai művekre használatos elemzési módokkal él. Csehov kisépikája kapcsán azonban gyakran felmerül a lírai jelző is. A szerző líraiság alatt a „hős érzelmi állapotának” olyan kifejeződését érti, amely nem egyenes beszéd formájában, hanem beszédben közvetítődik, vagyis az áttevődik az elbeszélőre, Cilevics megfogalmazásában „az elbeszélő nemcsak átadja a hős élményeit, hanem osztozik is bennük, együtt-érez – a szó pontos etimológiai értelmében – a hőssel”. Ezért sok szó esik az elbeszélőhöz legközelebbi szereplők ábrázolásában alkalmazott indirekt egyenes beszédről (несобственно прямая речь), illetve más beszédformák szerepéről (távolibb, satirikusabb elbeszélői viszonyulások kifejezőjeként). Az elbeszélés „líraizálásának” kérdése azért is foglalkoztatja a szerzőt, mert véleménye szerint a teremtett művészi világban a líraizálás erősíti az – elbeszélés dramatizálásával teremtett – olvasói jelenlét effektjét.

Az olvasó szempontját követi Cilevics könyve zárófejezetében is, ahol a befogadóra gyakorolt esztétikai hatásról ír. *A roham* című elbeszélés textusát abból a szempontból szemléli, hogy a szépség, az esztétikum impulzusainak a pátosztalan, komor mindennapok feletti túlsúlyát bebizonyítsa.

A munka nagy előnye, hogy a részletek vizsgálatakor sem feledkeznek el a csehovi elbeszélés egészéről, figyelembe véve azt, hogy a művészi rendszeren belüli kölcsönhatások, áthatások is az alkotások egységét biztosítják.

Regécci Ildikó

Jerzy Got: Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie. 2 Bde. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997. (Theatergeschichte Österreichs Bd. X: Donaumonarchie, Heft 4) XXXXI / 875 S., 32 Tafeln.

Eseményszámba megy az osztrák színháztörténet-írásban Jerzy Got kétkötetes művének megjelenése. Ábrázolásában a színháztörténet egy olyan részterületére irányítja a figyelmet, amely eddig homályban maradt. Műve nélkül nemcsak a soknemzetiségű Monarchia színházi életének 1774-től 1871-ig tartó korszaka volna áttekinthetetlen, hanem az a Lembergben közel egy évszázadon át játszó színház is a feledés homályába merülne, amely pedig Prága és Budapest után a Monarchia egyik legjobb vidéki színházának számított.

Forrásainak számbavételekor abból indul ki, hogy a korábban megjelent színházi lexikonok tudósításai elnagyoltak voltak, bár a lengyel kutatók számos történeti részletkérdést már megvilágítottak. Hét év fáradozását felölelő, bécsi, grazi, müncheni, breslauer, krakkói, varsói, prágai, pozsonyi, budapesti, lembergi és kijevi kutatásai után szerzőnk mérlegelte és rendszerezte a fellelhető híradásokat. Megfordultak a kezén rendőrségi és állami archívumok aktái éppúgy, mint almanachok, színházi évkönyvek, kalendáriumok, amelyeket a legkülönbözőbb tudósításokkal és korabeli kéziratokkal, valamint naplókcal szembesített. E kötetek a szerző kiterjedt tájékozottságáról tanúskodnak, sokszínű részleteket árulnak el anélkül, hogy koncepciója csorbát szenvedne. Az öt fejezet 36 alcíme meggyőzően tanúskodik erről, ugyanakkor szemléletes felosztásában sem a korszak kronológiáját, sem az olvasó tájékozódási igényét nem hagyja figyelmen kívül áttekintésében.

Műve stílusának olvashatóságát nemcsak gördülékenységének és szépírói tehetségének köszönheti, hanem átgondolt precizitásának is. Jelentős segítség, hogy az idézetek és rövidítések jegyzéke mindkét kötet elején megtalálható. A szokatlanul sok idézet és a nemritkán előforduló teljes szövegrészek szükségességét a szerző előszavában meg is indokolja. Műve végén szerzőnk felsorolja a színdarabokat, majd azok alternatív címvariánsait közli, valamint műfaji meghatározásokat nyújt és adott esetben a német feldolgozás címét is. Regiszteréből végül nem hiányoznak az írók és zeneszerzők adatai sem.

A lembergi osztrák színház ismertetésekor részletesen feltárja az intézményi átalakulásokat, az igazgatóváltásokat, és a velük járó újabb és újabb módosításokat; sőt még a vele párhuzamosan fennálló lengyel színház működésére is kitér, amely jelentős szerepet játszott a korabeli színházi konkurenciaharcban. Akkoriban szinte természetes volt, hogy egy lengyel városban egy cseh származású polgár osztrák színházat alapít, s a későbbiekben azt egy régi arisztokrata családból való lengyel gróf irányíthatta, aki alapítványt tett, s újabb privilégiumokkal ruházta fel e színi bölcsőt. Emellett felhívja a figyelmet arra is, hogy létezett Lembergben egy rutén színház is, amely 1864-es megnyitásától egy évtizeden át működött.

Szerzőnk nemcsak a folyton változó divatáramlatokhoz kötődő színházi előadásmódok bemutatására törekszik, hanem felvillantja a különböző műfajok esetleges népszerűségének indítékait éppúgy, mint a műsortervezés és szereposztás kritériumait; sőt figyelmet szentel a változó színvonal okainak, valamint a költségvetés és a fizetések alakulásának. Mindemellett körültekintően elemzi a lembergi színházkritikát, összehasonlítva a Monarchia más színházaival foglalkozó bírálatokkal. Eközben különbséget tesz a „dalszínház” és elő-

adósínház, illetve színház között, s kimutatja a színikritikákban a leíró jellegű és a kritikai élű felfogásmódokat. Tudatában van, hogy a közönségízlés nem mindig tükrözi a kritika álláspontját, s hogy a dalsínház mindig népszerűbb volt a színháznál, s hogy végső soron az operett hatásában legyőzhetetlen.

Mindent mérlegre téve munkája áttekinthető, értelemszerű tagolásával, s minden igényt kielégítő információval, amelyek még az illusztrációkra is kiterjednek, korunk legmagasabb tudományos elvárásainak felel meg. E két mutatós kötet közérthetően tiszta ábrázolásával és széleskörű látásmódjával a színháztörténeti munkák sorában méltán válthat ki kivételes elismerést.

Kesselheim Isabella

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte
Felelős vezető László András
Megjelent 6,4 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015–1785

Ára: 360 Ft

TARTALOM / CONTENTS / SOMMAIRE / INHALT

Tanulmányok / Studies / Études / Studien

Árkai Márta: „Rettenő különös látásom volt” – Fuseli szentivánéji rémálma	89
Simon Éva: „Isten irgalma nem feledkezik meg a bűnösökről, ámde Isten igazsága nem barátja Érdem ellenségeinek” (A keresztény éleleteszmény és a narratológiai szerkezet)	105
Acél Zsuzsa: A Naphimnusz totalitása	122
Szabó Gábor: Könyvtár és/vagy szálloda	133
Lőkös Péter: A bécsi fordítóiskola és a késő középkori népnyelvű vallásos irodalom	140

Szemle / Reviews / Revue / Rezensionen

Л. М. Цилевич: Стиль чеховского рассказа (Regécz Ildikó)	154
Jetzy Got: Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert (Kesselheim Isabella)	157