

KELEMEN JÁNOS

Mandelstam Dantéja

I.

A XX. század hatvanas éveinek elején a szegedi egyetemre jártam, ahol Szőke Györgytől tanulhattam orosz irodalmat. Vélhetőleg nem állok egyedül abban, hogy annyi év után csak nagyon homályosan emlékezem a legtöbb kurzusra, melyet valaha hallgattam, s még kevésbé tudom felidézni egy-egy előadás vagy szeminárium tartalmát és légkörét. Szőke György XIX. századi orosz irodalmi kurzusára mégis emlékezem, s ma is előttem van egy-egy izgalmas, gondolkodásra készítő, váratlan összefüggésekre rádöbbentő szemináriuma. Például az az óra, amelyiken Lermontov feledhetetlen romantikus képét elemeztük a hó alatt roskadozó, magányos északi fenyőről, mely a tüzelő napon álló magányos pálmáról álmodik: „На севере диком стоит одиноко / На голой вершине сосна [...]”. Milyen tanulságos volt felismerni a kép mögött megbúvó heinei motívumot: „Ein Fichtenbaum steht einsam / Im Norden auf kahler Höh’ [...]”. Azt hiszem, tanár nehezen érhet el többet. Nehezen lehet annál többet elérni, hogy egy-egy tanítása – akár csak egyetlen felismerés, melyet neki köszönhetünk – végigkísér életünkön.

Azóta messzire sodródtam az orosz irodalomtól – nem az orosz irodalom szeretetétől, hanem attól, hogy professzionálisan foglalkozzam vele. Ezúttal, Szőke György tiszteletére, mégis teszek egy rövid kirándulást, s visszatérek egy másik nagy orosz költőhöz, Mandelstamhoz. Talán nem is kell túl nagy vakmerőség ahhoz, hogy az északi pálmáról álmodó fenyőben a Dantét olvasó Mandelstam alakját ismerjük fel.

II.

1. Dante életművét évszázadok óta tüzetesen vizsgálja a kritika, s immár minden sorához könyvtárnyi kommentár született. A felhalmozott filológiai anyag rendkívül hasznos, kétségtelenül megkönnyíti a mindenkori olvasó dolgát, ám súlyos

kérdéseket is felvet. S most ne a költő tudományos-filozófiai traktátusaira gondoljunk, hanem az *Isteni színjáték*ra. A kommentárok, magyarázatok és értelmezések, az allegóriák megfejtései nem állnak-e vajon falként a szöveg és az olvasó közé? Nem teszik-e lehetetlenné az elfogulatlan olvasást, a mű esztétikai élvezetét? Az értő befogadáshoz szükség van-e a szerző által szándékolt allegorikus jelentések ismeretére? Másfelől: lehetséges-e az értő befogadás legalábbis minimális filológiai apparátus nélkül?

Ezekkel a kérdésekkel már Benedetto Croce foglalkozott. Az ő válasza úgy hangzott, hogy a filológiából meríthető információk persze hasznosak, de csak külsődleges szempontokból járulnak hozzá a mű értelmezéséhez, mely csak akkor hiteles, ha a műben összesűrített emberi drámát ragadja meg. Az a túlzott figyelem pedig, melyet a Dante-kutatók az allegóriáknak szenteltek, egyenesen káros: esztétikai szempontból idegen elemekkel terheli az olvasást, illetve – Croce híres kifejezését használva – „idegenelvű értelmezést” (*interpretazione allotria*)¹ eredményez. Croce ezzel azoknak az olvasóknak a jogait védte, akiket „naiv olvasóknak” nevezhetnénk. A naiv olvasó az *Isteni színjáték*ot is úgy olvassa, mint bármely irodalmi művet: izgalmat, szórakozást, élvezetet, érzelmi megrázkódtatást vár tőle, vagy mindezt együtt, egyszóval: esztétikai élményt.

Az már tapasztalati kérdés, hogy vannak-e az *Isteni színjáték*nak naiv olvasói. A példák azt mutatják, vannak. A tudósok és a filológusok Dantéja mellett létezik, s mindig is létezett, az egyszerű irodalomkedvelők, a hétköznapi olvasók, az amatőrök és a műélvezők Dantéja. Különleges eset a költőké, de ők is esztétikai befogadásra törekvő naiv olvasók, bármennyire intenzív és mély szintjét érik is el a megértésnek, mint például Arany, Babits, Eliot, Borges vagy Ungaretti. Ebbe a sorba tartozik Oszip Mandelstam, akinek a Dante-olvasatáról szeretnék itt szólni.

2. „A költők Dantéja” arról tanúskodik, hogy rendszeres filológiai vizsgálódások nélkül, sőt néha a filológiai módszer mellőzésének köszönhetően, hozzá lehet férni az *Isteni színjáték* szövegének feltáratlan jelentésrétegeihez. Nem azt kívánom mondani, hogy a költőnek *mint* költőnek különleges privilégiumai vannak, hanem egyszerűen azt, hogy a költő esetében éppúgy igaz, mint bármely olvasó esetében, hogy az értelmezés szükségképpen függ az értelmező tapasztalatától. Az ő értelmező gyakorlatát pedig egy egyedülálló tapasztalat, a saját költői tapasztalata segíti, amely persze mindig *világtapasztalat* is egyben. Véletlen-e például, hogy Mandelstam a *Pokol* XVI. énekének első felében ábrázolt szituációt úgy fogja fel, mint fegyházi jelenetet: mint mindenáron kihasználandó „nyúl-farknyi beszélőt”? Mandelstamnak sem szándékában nem állt, sem lehetősége nem volt arra, hogy hivatásos „dantista” legyen, de tanult romanisztikát, vonzódott Itáliához (ahol fiatalkorában megfordult), s elvágyódott kényszerlakhelyének színhelyéről, „a serdületlen dombhátú Voronyezsből” „a humánusabb dombú Toszkánába”.² Szerette és jól ismerte az olasz költőket: Petrarcat, Ariostót, Tas-

sót és persze Dantét. Nagyezsda Mandelstam emlékiratainak tanúsága szerint ez a vonzalom életének és munkásságának állandó motívuma volt: „Hanem – emlékezik Nagyezsda Mandelstam – a mérték továbbra is Itália maradt. O. M. nem véletlenül választotta Dantét, hogy kifejthesse a maga ars poeticáját: neki Dante volt a forrás, amelyből az egész európai költészet eredt, Dante volt a költői igazság mértéke.”³ Máshol azt írja, hogy Mandelstam utolsó éveit „Dante és más itáliai költők szépítették meg”.⁴

Mindez közvetlenül tükröződik Mandelstam költészetében. A költő *ars poeticája* arra az *ars poeticára* emlékeztet, melyet elemzései tanúsága szerint az *Isteni színjáték*ból vél kiolvashatónak. Ugyanakkor tematikus szinten is gyakran feltűnnek nála dantei motívumok, mint például egyik utolsó versében, az *Eltévedtemben* (*Zabugylszja ja*), ahol a vers tévelygő hőse az eltévedt Dantét juttatja eszünkbe, s a tévelygés motívuma félreérthetetlenül felidézi a *Pokol* alapszituációját.⁵

3. Az *Isteni színjátékot* Mandelstam eredetiben, illetve orosz és német prózafordításokban tanulmányozta, okkal vagy ok nélkül úgy vélvén, hogy a verses fordítások a megértés útjában állnak. Hátrahagyott írásai közül, melyeknek a sorsa épp oly hányatott volt, mint szerzőjüké, kiemelkedik Dantéről szóló esszéje,⁶ melyet 1933-ban vetett papírra. Ez akkor is megvilágító erejű olvasmány, ha hiányoznak belőle az utolsó simítások.

Mandelstamot először 1934-ben tartóztatták le és száműzték. Korára és körülményeire jellemző, hogy Dantéban már letartóztatása előtt felfedezte a börtön költőjét, hiszen az *Isteni színjáték* egyes epizódjait kifejezetten olyan fogalmakban interpretálta, melyek a bebörtönzöttek tapasztalatait tükrözik. Ráadásul – mint szintén Nagyezsda Mandelstamtól tudjuk – Dantét mindkét letartóztatása alkalmából magával vitte a börtönbe, sőt eleve azért szerzett egy kis alakú *Színjátékot*, mert esetleges letartóztatására gondolt.⁷

A *Pokol* már említett XVI. éneke nem tekinthető közvetlen és tematikus értelemben véve börtön-epizódnak,⁸ hiszen a beszélgetések, melyeket itt a túlvilági utazó három firenzeivel folytat, a *Színjáték* tipikus szituációi közé tartoznak. A Ugolino-epizód azonban (XXXIII. ének) szó szerint is börtöntörténet, s teljes joggal elemezhető azoknak a tényeknek a fényében, melyeket az ének elemzése során Mandelstam felidéz: „A börtön az olaszok tudatalattijában különleges szerepet játszott. A börtönborzalmakat az anyatejjel szívták magukba. A trecento bámulatos könnyelműséggel vetette tömlöcbe az embereket. A közönséges börtönöket ugyanúgy meg lehetett tekinteni, mint a templomokat vagy a múzeumokat. A börtön iránti érdeklődést ki is aknázták mind maguk a börtönőrök, mind a kis államok megfélemlítő gépezete. A börtön és a szabad külvilág között a diffúzióra, a kölcsönös átszivárgásra emlékeztető élénk érintkezés állt fenn.”⁹ Nem lenne nehéz, hogy a trecentót a huszadik század harmincas éveivel behelyettesítve, aktualizáljuk az idézetet. Lehetetlen, hogy ez ne fordult volna meg Mandelstam fejében, hiszen máshol maga szögezte le: „Dante énekeit lehe-

tetlen úgy olvasni, hogy ne vonatkoztassuk őket a magunk korára.”¹⁰ Tegyük hozzá: Nagyezsda Mandelstam többször is éppen erre a helyre utal, amikor a börtön árnyékában folytatott életükről beszél. „Nálunk, mondja az Ugolino-jelent mandelstami elemzését idézve a költő felesége, remekül kifejlődtek a börtönszokások – a börtönviseltéké és a börtönt nem viseltéké egyaránt –, és az utolsó lehetőséget is fel tudjuk használni, hogy megballják a bangunkat. O. M. a *Beszélgetés Dantéről*-ban Ugolinót ruházta fel ezzel az ígérennyel.”¹¹ Nagyezsda Mandelstam máshol a börtön és a külvilág összefonódásának tapasztalatát emeli ki: „A *Beszélgetés Dantéről*-ban O. M. nem feledte el megemlíteni a börtön és a külvilág diffúzióját, egymásba fonódását és azt, hogy milyen hasznos az irányítóknak, ha az irányítottak vészes börtöntörténetekkel ijesztgetik egymást.”¹²

Adott esetben mégsem állhatunk meg annál a pontnál, hogy Mandelstam szavai saját korára vonatkoznak, s Ugolino börtöne tulajdonképpen a sztálini Szovjetunió allegóriája. A költő valóban *Dantéről beszél*, s aktuális tapasztalata azért lehetett megvilágító erejű, mert rádöbentette Dante világának egyik formális-poétikai szempontból is fontos rendezőelvére, melyet a tilalom, az elzárás és a kirekesztés fogalomkörével írhatnánk körül. Minden további nélkül lehetséges, hogy a *Pokol* egészét, s ne csak egyik vagy másik énekét, úgy olvassuk, mint egy börtönvilág leírását.¹³ Dante általában nem „fantáziál”, vagy – ahogyan kissé élesebben Mandelstam fogalmaz – „Dante és a fantázia összeegyeztethetetlen”, mert Dante „másol”, „diktálásra ír”.¹⁴ Esetünkben ez azt jelenti, hogy a büntetés és bűnhődés változatos nevei, melyekről a *Pokol* énekeiben szó van, nem a túlvilági igazságszolgáltatás, hanem az evilági elnyomás logikáját tükrözik, s egészen konkrétan vonatkoztathatók a tiltott zónák, a tömlöcök és kínzókamrák valóságára.

4. Mandelstam éles kritikával illeti azt a Dante-képet, melyet főntebb „a tudósok Dantéjának” nevezünk, s ezzel nemcsak a maga értelmezési kísérletét szegezze szembe, hanem azokat az elveket is, melyeket egy szerinte helyes kommentár, vagy jobban mondva a filológusok munkáihoz fűzött „antikomentár” kritériumaként megfogalmazott. A tudományos Dante-filológia kritikáját annyira komolyan vette, hogy az egész európai művelődés ügyének tekintette a költő művének visszavételét az iskolás retorikától, „a betűragó, csúszómászó filológusoktól és áléletrajzíróktól”.¹⁵ Teljesen világos, hogy aminek a nevében fellépett, az „a költők Dantéja”, vagyis az *Isteni színjáték* költészetének a költői érzékenység birtokában *végrehajtott megértése*. Hangsúlyozzuk: pontosan ezt a terminust, vagyis a „végrehajtó megértés” (iszpolnyajuscseje ponyimanyije)¹⁶ kifejezést alkalmazza a megértésnek arra a fajtájára, melyet a költői művek értelmezőitől általában is elvár, s azt érti rajta, hogy túl kell lépni a passzív reprodukción és tartalomösszegezésen. Hogy pozitíve ez a túllépés mit is jelent, jobbára metaforák, főként zenei hasonlatok segítségével igyekszik megvilágítani, melyek azt sugallják, hogy a megértés aktusában mintegy magunk is „előadjuk” vagy megalkotjuk (mindenesetre „produkáljuk” és nem „reprodukáljuk”) a művet, azaz „végrehajtuk” annak

előadását.¹⁷ Ennek legelső feltétele az, hogy okulva a Dante iránt teljes vakságot mutató filológiai kutatás mulasztásain, tiszteletben tartjuk a költői anyagot.

Anélkül, hogy osztanánk Mandelstam lesújtó véleményét a tudományos Dantekutatásról, el kell ismernünk: az *Isteni színjáték* verselését, nyelvét, képköltő-sát vizsgálva, illetve egy-egy énekét kommentálva olyan megállapításokhoz jut, melyek a maguk kényszerű kidolgozatlanságában is igazolják, hogy a költői érzékenységű és intuíciójú olvasó szeme valóban versenyre kelhet a filológusok tudományos eszközeivel.

Sok rendkívül finom részletmegfigyelése közül csak egyet emelek ki: a járás költői jelentőségére vonatkozó megjegyzését: „A *Pokol*, de különösen a *Purgatorium* dicsőíti az emberi járást, a lépések nagyságát és ütemét, a lábfejet és alakját. A lélegzéssel összekapcsolódó, gondolattal telített lépést Dante a prozódia forrásaként fogja fel. [...] Danténál a filozófia és a költészet mindig talpon, úton van.”¹⁸ Mandelstamnak teljesen igaza van. A *Paradicsomtól* eltekintve, ahol egészen más törvények uralkodnak, az *Isteni színjáték* szereplőinek valóban jellemző testhelyzete és mozgásformája a járás. A találkozások és a beszélgetések a legtöbb esetben gyaloglás és hegymászás közben zajlanak. Jellemző, hogy Dantét már a *Pokol* elején is ilyen helyzetben pillantjuk meg: „Majd fáradt testemet kissé kifujva / megint megindulnék a puszta lejtőn, / mindég alsóbb lábam feszítve súlyra”.¹⁹

Mindez jól ismert, de a járás jelentését és fontosságát a régebbi kommentátorok ritkán vették észre, s az újabb szakirodalomban is kevés az olyan elemzés, mint amelyet éppen a fenti sorok alapján szentelt John Freccero a lábak és a lépések motívumának, kimutatva szimbolikus jelentésüket.²⁰ Mandelstam a főntiekhez hozzáteszi: „a versláb – belégzés és kilégzés – lépés. Örökké éber, következtető, szillogizáló lépés”.²¹ Alighanem ebben is igaza van. A járás motívuma nemcsak tematikus szempontból és szimbolikus jelentése miatt fontos, hanem azért is, mert összefügg azokkal a prozódiai és ritmikai problémákkal, melyeket Danténak meg kellett oldania.

5. A főnti és hasonló részletkérdéseken túl Mandelstam az *Isteni színjáték* egészét érintő, átfogó kérdéseket is felvet. Legfontosabb megállapítása az, hogy „egyetlenegy, egységes, széttördelhetetlen versszakot alkot”.²² Ez állásfoglalás abban a régi vitában, hogy mi a viszony a költemény különböző komponensei, így az erudíció, a költői eszközök, az elbeszélés, az egyes énekekben bemutatott drámai sorok stb. között. Számos filológus szétválasztotta ezeket az elemeket. Mint ismeretes, még a filológus Dante-magyarázók olyan nagy kritikusa is, mint Croce, aki egyébként a lírai intuícióról alkotott elméletével minden igazi műalkotás megbonthatatlan egységét hangsúlyozta, leválasztotta az *Isteni színjáték* költői-lírai magvát a szöveg strukturális összetevőiről. (Ilyen a túlvilági utazás regényszerű elbeszélése, a túlvilág leírása, a dantei kozmológia stb.) Persze, könnyű kimondani, hogy az *Isteni színjáték* egészét az egység jellemzi, de nagyon nehéz feltárni és megmutatni azokat a mechanizmusokat, melyek ezt az egységet megteremtik.

A fentebbiekkel Mandelstam lényegében azt akarta mondani, hogy a költemény egészét egyetlen alapelv, ugyanaz a „formaképző lendület” hatja át. Mint más esetekben is, tételének illusztrálását metaforákra bízta. A metaforák ezúttal a kristálytanból és az ásványtanból származnak. Mandelstam kijelenti például, hogy „egy ásványtani gyűjtemény a legnagyobb organikus Dante-kommentár”.²³ Lévén központi kérdésről szó, ez feljogosít arra, hogy Dante-értelmezését „minerológiai interpretációnak” nevezzük.²⁴

A minerológiai metaforika nyilvánvalóan szorosan összefügg Mandelstam költészetének lényegével (vagyis a szereppel, melyet költészetében a „kő” játszik)²⁵ és tudományos érdeklődésének sokféle irányával. Ha „kristálytant” és „ásványtant” mondunk, akkor tudományt mondunk. Ez meglehetősen asszociatív kapcsolat, de továbbvisz egy újabb lényeges ponthoz. Miután elvetette a filológiát, s miután leszögezte, hogy „Dante tisztára történelmi megközelítése ugyanúgy elégtelen, mint a politikai vagy a teológiai”, Mandelstam azt a különösen hangzó megállapítást teszi, hogy „a Dante-magyarázat jövője a természettudományoké”.²⁶ Ezen nyilván azt érti, hogy előbb-utóbb a Dante-magyarázatban is érvényesíteni kell és lehet a természettudományos megismerés objektivitását és egzaktságát, már csak azért is, mert ez pontosan megfelel Dante szellemének, aki maga is világos és pontos tudásra törekedett. Mandelstam ezen a ponton Dante misztikus interpretációival száll vitába, ahogyan cáfolni igyekszik a Dante homályosságáról szóló legendát is. Egyoldalúak lennének, ha tagadnánk, hogy Dante gondolkodásának és az *Isteni színjáték* koncepciójának van misztikus összetevője, ám ennek a ténynek az elismerése és a misztika költői szerepének méltánylása még messze van attól, amit Mandelstam a misztikus Dante kultuszának nevez, és teljes joggal a kommentátorok tudatlanságának a számlájára ír.

Ez a háttér magyarázza, hogy felfedezi és alapvető fontosságúnak tartja Dante-ban a modern kísérletezőt: nem pusztán a költői kísérletezés mesterét, hanem a gondolkodót, akinek a számára a kísérletezés alapvető szemléleti vagy gondolkodási forma. Természetesen Dante minden olvasója ismeri azokat a helyeket, ahol a költő természettudományos kísérleteket ír le (emlékezzünk a *Paradicsom* II. énekében leírt híres, a gyertyával és három tükörrel végzett optikai kísérletre). Mandelstam azonban nemcsak ezekre a helyekre gondol. A *Paradicsom* XXVI. énekéről (az Ádámmal folytatott beszélgetés epizódjáról) szóló magyarázatában például felveti, hogy a modern természettudományos kísérletezés elemei – például egy mesterséges helyzet megteremtése – abban a módszerben is megtalálhatók, amellyel Dante általában a hagyományhoz közeledik.

6. Ki ne venné észre, hogy Mandelstam Dantéja hasonlít Mandelstamra: nem „szimbolista” (nem ezoterikus jelképek kiötlője), nem a szó mágusa, aki öncélúan halmozza egymásra a költői képeket, hanem olyan elme, aki a legmegfelelőbb és legpontosabb szavakat keresi maguknak a dolgoknak a megnevezéséhez. Nem is költő, hanem mesterember, aki szerszámokat készít a költészet számára.

Mandelstam megjegyzése arról, hogy Dante „a költészet szerszámkészítő mestere”,²⁷ sokkal több, mint metafora. Egészen pontosan utal arra, hogy Dante egy olyan világban élt, melyben szoros kapcsolat állt fenn a kézműves mesterségek és a művészet között. Elvégre maga is tagja volt egy céhnek, s olyan ars poeticát vallott, amely szerint a művészetként és mesterségként értett „ars” vagy „arte” ugyanaz: költeményt létrehozni annyi, mint valamit „csinálni”, „megcsinálni”, valamilyen „anyagon” dolgozni, s azt átalakítani. Ezért igen szerencsés Mandelstam formulája „a költői anyag átalakíthatóságának törvényéről”.²⁸ Dante ezek szerint nem „képek gyártójaként” dolgozik, hanem a költői anyag átalakíthatóságának törvényét alkalmazva adja meg azokat az elemeket, melyek értelmi formulává egyesülnek.

Mandelstam éles szeműen veszi észre azokat a finom részleteket, melyek a *mesterember* Dantéről és a *mesterségeket kedvelő* Dantéről árulkodnak. A Geryont leíró hasonlatról (XVII. ének) ezeket írja: „Káprázatos e hasonlat kézműipari gyöngyöze, és a legnagyobb mértékben meghökkentő a benne feltárolt kereskedelmi-kézműipari távlat”; „a színek valamiféle szakmai markánssággal vannak megnevezve”; „kacsaringók és karikák Geryion tartka tatár bőrén – egy Földközi-tenger melléki boltban lengő díszes, szövött selyemszőnyegeg – tengeri-kereskedelmi, bankár-kalóz távlatok” stb.²⁹

A mesterember Dantéről Mandelstam nem beszélhet úgy, hogy laboratóriumát is ne képzelje el. S itt újra fontos, saját költői tapasztalatából is jól ismert problémát érint. Mint ismeretes, nem maradtak fenn az *Isteni színjáték* szövegváltozatai és piszkozatai. Csak egy teljesen kész egész van a kezünkben, melyen nem látszik meg a munka nyoma, s ezért – mint Mandelstam megjegyzi – úgy tekintünk Dantéra, mintha „mindjárt miniszterpapíron nyilatkozott volna meg”. Ám a munka nyomaait csak a felületes szemlélő nem veszi észre, hiszen – mint kissé enigmatikusan hozzáteszi – „a piszkozatok sohasem semmisülnek meg”.³⁰ Ezen több mindent érthet. Egyrészt: a kész mű őrzi a piszkozatokat, megtalálhatók benne a szövegen végzett munkálkodás jelei; másrészt: a mű *nincs is kész*: maga is *piszkozat, változat*. Ahogyan Mandelstam a nyitott mű elméletét *ante litteram* megfogalmazza, „a művészetben nincsenek eleve kész alkotások”. Még egy olyan lelkes tisztelettől övezett költeményt is, mint amilyen az *Isteni színjáték*, ebben a tudatban kell vizsgálnunk.

Mint más esetekben, úgy most is gondolnunk kell arra, hogy a fenti megállapítások a költő saját tapasztalatát tükrözik, vagyis a nyitott mű fogalmának megelölegezését Mandelstam költészetének születési körülményei tették lehetővé. Nagyezsda Mandelstamtól tudjuk: a költő többnyire fejben írta meg és utólag diktálta le verseit. Fejben tudni a verseket: lehetett egyéni szokás, hajlam vagy alkotói módszer, de kényszerűség is egy olyan korban, melyben sohasem voltak biztonságban a kéziratok, állandó házkutatásoktól kellett tartani, s alkalmas papírhoz is ritkán lehetett jutni.

Sok verse csak azért maradhatott fenn, mert Mandelstam alkotói módszerében hű volt ahhoz az *ars poeticához*, amely szerint a költészet elsősorban hang-

zás. Szokása volt tehát, hogy fejben „írt”, s fennhangon próbálgatta a sorok hangzását. Ugyanakkor – mint jeleztem – ez a fenyegető külső körülmények miatt is hasznosnak, sőt az életmű fennmaradása szempontjából egyenesen életmentőnek bizonyult. Mandelstam kívülről tudta verseit, és felesége is megtanulta őket.

Eredetileg szintén *ars poeticá*jából következett, hogy sok versét több változatban is megírta. Végül azonban ezeknek az ikerverseknek (illetve, ahogyan Mandelstamék nevezték őket, „ikerhajtásoknak”) a léte sem független attól, hogy bizonytalan volt a lejegyzett művek sorsa. Néha a rokon változatok közti különbség az újradiktálás, a fejből való reprodukálás esetlegességeinek köszönhető. Mindenesetre, a szöveg mibenlétére és a szövegekkel való bánás mikéntjére vonatkozó mai koncepciókat avantgárd módon megelőzve, Mandelstam, és nyomában felesége, esztétikai elvvé tette, hogy az ily módon összetartozó „ikerversek” egyenrangúak és együtt közlendők.

Korábban láttuk: Mandelstam, elutasítva a korlátlanul fantáziáló Dante romantikus képét, megjegyezte: „Dante diktálásra ír”. S valóban, a *Purgatórium* egyik híres helyén, mely megfogalmazza a dolce stil nuovo poétikáját, azt olvashatjuk, hogy a költő csak lejegyzője annak, amit a Szerelem vagy a Szeretet belülről diktál.³¹ Újabb megfelelés ez az értelmező és az értelmezett között. Egymásra vetül Mandelstam alakja, aki emlékezetből diktálja verseit, és Dantéé, aki „emlékezetének könyvét”³² lapozgatva szorgalmasan jegyzi, amit egy belső hang tollba mond.

JEGYZETEK

1 Benedetto Croce: *La poesia di Dante*. Bari: Laterza, 1922. 10.

2 Lásd *Az élet értéke* című versét (ford. Faludy György). In: Oszip Mandelstam: *Sófényű csillagok*. Budapest: Móra, 1991. 211.

3 Nagyezsda Mandelstam: *Emlékeim*. Ford. Pór Judit. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1990. 280.

4 *I. m.* 257.

5 „Eltévedtem, az égen – mi légyen? / Feleljen, ki jártas odafent. / Egyszerűbb válasz, Dante nevében, / ha kilenc kerek diszkosza cseng.” Ford. Garai Gábor. In: Oszip Mandelstam: *Sófényű csillagok*. Budapest: Móra, 1991. 229.

6 Oszip Mandelstam: *Beszélgetés Dantéről*. Ford. Erdődi Gábor. (a továbbiakban: *Beszélgetés*). In: Oszip Mandelstam: *Árnyak tánca. Esztétikai írások*. Szerk. Erdődi Gábor. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1992. 82–133.

7 Nagyezsda Mandelstam: *i. m.* 255.

8 Ez mit sem von le Mandelstam megfigyelésének igazságából: „A beszélgetés tisztá-

ra fegyházi szenvedélyességgel folyik: mindenáron ki kell használni ezt a nyúlfarknyi beszélőt.” *Beszélgetés*. 104.

9 *I. m.* 115.

10 *I. m.* 106.

11 Nagyezsda Mandelstam: *i. m.* 34.

12 *I. m.* 181.

13 Ezt bővebben egy „Prohibition, Boundaries and Exclusion in the *Divine Comedy*” című, megjelenés előtt álló kéziratban próbáltam kifejteni.

14 Mandelstam pontosabban ezt mondja: „Dante és a fantázia – ez teljességgel összeegyeztethetetlen! ... Szégyelljétek magatokat, francia romantikusok, szerencsétlen piros mellényes *incroyables*, akik megrágalmaztatók Alighierit! Már hogy volna őneki fantáziája?! Ó diktálásra ír, ő másoló, ő fordító [...]”. *Beszélgetés*. 123. Ezzel teljesen összhangban mutatta ki Maria Corti, hogy az általános hiedelemmel ellentétben még az a történet sem Dante fantáziájának a szülötte, melyet a *Pokol* XXVI. énekében Odüssze-

usz utolsó útjáról olvashatunk. Dante – mondja Corti – „tematikusan” nem talál ki semmit. Maria Corti: *La „favola” di Ulisse: invenzione dantesca?* In: Uő: *Percorsi dell’invenzione. Il linguaggio poetico e Dante.* Torino: Einaudi, 1993. 113.

15 *Beszélgetés.* 129.

16 Oszip Mandelstam: *Szocsinyényija.* Moszkva: Hudozsesztvennaja lityeratura 1990. II. 215.

17 Érdemes emlékeztetni arra – bár nehéz lenne bármilyen összefüggést felállítanunk –, hogy később egy nagy esztéta, Luigi Pareyson szintén „végrehajtásként” („esecuzione”) fogja értelmezni a megértő olvasást, s elméletét arra a tételre építi, hogy „olvasni annyi, mint végrehajtani”. (Luigi Pareyson: *Estetica. Teoria della formatività.* Milano: Bompiani, 1996 (első kiadás 1988). 221. (Lásd a könyv VI. fejezetét, 221–272.)

18 *Beszélgetés.* 86.

19 *Pokol,* I. 28–30. Dante Alighieri: *Istemi színyjáték.* Ford. Babits Mihály. In: *Dante Összes Művei.* Szerk. Kardos Tibor (a továbbiakban: *DÖM*). Budapest: Magyar Helikon, 1962. 552.

20 John Freccero: „*Il ’piè fermo’ in un viaggio senza guida.* In: *Dante. La poetica della conversione.* Bologna: Il Mulino, 1989. 53–91.

21 *Beszélgetés.* 86.

22 *Beszélgetés.* 95.

23 *Beszélgetés.* 126.

24 Joanna Ugniewska: *Il Dante di Mandel’stam, Borges e Gombrovicz. I quaderni di Gaia. Rivista di letteratura comparata.* 5–6–7/92–93. Aprile 1993. 91.

25 Mint ismeretes, első kötetének *Kő* volt a címe.

26 *Beszélgetés.* 98.

27 *I. m.* 83.

28 *I. m.* 105.

29 *I. m.* 99.; 101.

30 *I. m.* 83. Emlékezzünk Bulgakovra: „A kézirat nem ég el”!

31 „Mit Szerelem sugdos [...] / megőrzöm én és szót a szóra / irom, amint ő bellül mondja tollba”. *Purgatórium,* XXIV. 52–54. *DÖM.* 780.

32 Dante Alighieri: *Az új élet.* I. Ford. Jékely Zoltán. In: *I. m.* 9.