

Költői beszédmód  
és műfajköziség  
az olasz irodalomban



HOFFMANN BÉLA

Költői beszédmód  
és műfajköziség  
az olasz irodalomban

*Dante · Petrarca · Boccaccio · Leopardi · Ungaretti*

Szerkesztette  
MÁTYUS NORBERT

Gondolat Kiadó  
Budapest

A kötet megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta.



© Hoffmann Béla, 2023

Válogatás és szerkesztés © Mátyus Norbert, 2023

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,  
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás  
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

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

A kiadásért felel Bácskai István  
A kötetet tervezte Lipót Éva

ISBN 978 963 556 469 9

# TARTALOM

ELŐSZÓ ( <i>Mátyus Norbert</i> )	7
A KÉTSÉG KÖLTŐI FORMÁJA	11
FRANCESCO PETRARCA ELSŐ SESTINÁJA	25
„TEREMTSÜNK OLVASÓT A MI KÉPÜNKRE ÉS HASONLATOSSÁGUNKRA” Boccaccio olvasója	52
AZ APOSZTROPHÉ JELLEGZETESSÉGEI AZ EPIKAI ÉS A DRÁMAI NARRÁCIÓBAN (Az aposztrophé és a belső monológ)	72
EMLÉKEZET ÉS ALKOTÓTEVÉKENYSÉG (Az invokáció szerepe, helye és jelentés-konnotációi valamint a költői alkotófolyamattal összefüggő kérdései a Pokol II. énekében)	84
KÖLTÉSZETRŐL KÖLTÉSZETTEL A <i>KOMÉDIÁBAN</i> (Az alaki és az elbeszélői szóban megfogalmazódó irodalomértelmezés és önértelmezés kérdéseiről a Purgatórium XXIV. és XXVI. énekének egyes passzusaiban)	103
VERGILIUS ÉS BEATRICE ELSŐ MEGSZÓLALÁSAINAK ÖSSZHANGJA	123

---

SZÓ A SZÓBAN	
Az alaki elbeszélői szó jellegzetességei a Pokol XXVII. énekében	138
ÉRTELMEZÉSI NEHÉZSÉGEK A SZIMONIÁKUSOK ÉNEKÉBEN	150
AZ ÁTMENETISÉG ALAKZATAI	
A költői képalkotás útjai Giacomo Leopardi lírájában	162
APOSZTROPHÉ ÉS ÖNMEGSZÓLÍTÁS GIACOMO LEOPARDI ÖNMAGÁHOZ CÍMŰ VERSÉBEN	174
GIACOMO LEOPARDI <i>HOLDNYUGTA</i> CÍMŰ KÖLTEMÉNYÉRŐL	185
GIUSEPPE UNGARETTI KORAI KÖLTÉSZETÉNEK VERSNYELVI RADIKALIZMUSÁRÓL	206
A TANULMÁNYOK ELSŐ MEGJELENÉSI HELYEI	233

# ELŐSZÓ

Az olvasó olyan tanulmánykötetet tart a kezében, amelyben az írá-  
sok öt világirodalmi rangú olasz költő és prózaíró munkáit elemzik.  
Az egyes tanulmányok nem törekszenek sem a történetiség elvének  
érvényesítésére, sem az együttolvashatóságra, azaz nem igazi mono-  
gráfiát kapunk, amelyben az egyes fejezetek a tárgyalt szerzők és korok  
kronológiai sorrendiségét figyelembe véve fokozatosan és árnyaltan  
kibomló, egységes gondolatmenetet rajzolnak elénk. A könyvben sze-  
replő tizenhárom tanulmány mindegyike önmagában kíván egy-egy  
problémakör vagy kiválasztott olasz irodalmi alkotás jól kidolgozott  
és önállóan is érvényes értelmezése lenni.

Ám mégis: az a tanulmánykötet, amelyben öt írás Dante *Komédiá-*  
jának poétikai és narratológiai kérdéseit, három tanulmány Giacomo  
Leopardi líráját, kettő elemzés Petrarca költészetét és prózáját, majd  
egy-egy írás Boccaccio prózapoétikáját, Giuseppe Ungaretti verste-  
remtő nyelvét és Alessandro Manzoni – valamint Puskin és Schiller  
– szövegeiben a retorizáltság jelentésgazdagító és -adó erejét vizs-  
gálja, óhatatlanul is olasz irodalomtörténetként olvastatja magát. És  
ez még akkor is így van, ha az irodalomtörténeti kronológia rend-  
jét sem követi a kötet, hiszen a Dante szövegeinek szentelt tanul-  
mányokat három, időben későbbi szerző – Boccaccio, Petrarca és  
Manzoni – írásainak elemzése is megelőzi. Az értelmezett szövegek  
Hoffmann Béla könyvében nem egy nagy irodalmi, retorikai, poé-  
tikai fejlődéstörténet részei, hanem az emberi gondolkodás és nyelvi  
kifejezőkészség önmagukban és jórészt kontextusfüggetlenül is érvé-  
nyesen vizsgálható, kitüntetett darabjai, amelyek minden korban a ma  
emberének szólnak.

Bátor és némiképp széllal szembeni vállalkozás napjainkban egy ilyen kötet. Az irodalomértés és -történetírás tudományos fókuszában mostanság a szöveg történeti kontextusának, mediális környezetének és önnön történetiségébe ágyazottságának vizsgálata áll. Ilyenek a ma kurrens kérdések: hogyan születnek az irodalmi művek? Milyen társadalmi szerveződés és gazdasági intézményesülés sejlik fel mögöttük? Hogyan hat rájuk saját koruk? Milyen viszonyban állnak a többi művészettel? Hoffmann Béla ezzel szemben kizárólag a szövegre, annak mintegy időtlen megformáltságára és jelentésére összpontosít. Számára az irodalom története nem intézmények és eszmék, stílusok és filozófiák egymásutánja, hanem kiemelkedő szövegek időtlen párbeszéde. Ez az a nézőpont, ahonnan igenis irodalomtörténetté, de legalábbis egységes irodalomszemléletté állnak össze jelen kötet látszólag tematikusan széttartó tanulmányai.

Hoffmann Béla értelmezői figyelme két kérdéskörre koncentrálni kiemelten. Egyrészt a szerző – vagyis az irodalmi szövegben megszólaló hang – pozíciója érdekl: ezért szövi át e tanulmánykötetet a műfaj problematikája. A kötet első négy tanulmánya éppen azt mutatja be, ahogyan a különleges, a hagyományos műfaji besorolásokat kreatívan átíró és megújító megszólalásmód újszerű jelentésekkel gazdagítja a szöveget. A műfajiság így egyfajta pozíció, látószög és egyben megszólalásmód lesz, amely nem a szöveg kategorizálhatóságát segíti, éppen ellenkezőleg: újdonságának és egyediségének mutatója.

Másrészt a költői nyelv jellemzőinek, belső dinamikájának felmutatása és elemzése a tanulmánykötet kiemelt területe. A Dante-, Leopardi- és Ungaretti-elemzések mind-mind a költői szöveg nyelvi megformáltságának vizsgálatát tűzik ki célul; különböző utakon a nyelv és a retorika legszélesebben vett területeit – a hangtántól a szintaxisig és a figurális alakzatoktól a stílárís ismérvekig – bevonva ásnak egyre mélyebbre a szöveg jelentésének és jelentésgeneráló mechanizmusának felmutatásáig.

Ám talán mégsem csak a fenti szakmai-elméleti jellemzők teszik különlegessé és a szó szoros értelmében hiánypótlóvá a jelen kötetet. Hoffmann Béla irodalomszemlélete ugyanis rendelkezik egy nehezen meghatározható, de erősen érződő és az írásokat szerethetővé avató

sajátossággal. A valóságra, a mindenkori emberire való odafigyelésnek mondanám ezt a jellemzőt: ebben a könyvben minden szöveg-elemzés a valóságos, kézzelfogható és mindenki számára átélhető tapasztalatból indul ki és arra reflektál, minden költői szöveg értelmezése az emberi élet ezernyi megnyilvánulási formájának a vizsgálata is. Ez az igazán magával ragadó: olyan kötetet tart az olvasó a kezében, amelyben a szerző végig nagyon szakszerűen beszél a költészetről, de látszik, hogy az élet és az ember érdekli igazán.

*Mátyus Norbert*



# A KÉTSÉG KÖLTŐI FORMÁJA

(Az irodalmi beszédmódot illető megjegyzések  
Francesco Petrarca *Kétségeim titkos küzdelme*  
[PETRARCA 1999] című műve apropóján)

„A szó nem dolog, hanem a dialogikus érintkezés örök-ké mozgó, örökösen változó közege. Soha nincs egy tudatnak, egy szólamnak alávétve. A szó úgy éli életét, hogy szájról szájra vándorol, egyik kontextusból a másikba (...) Eközben nem feledkezik meg az általa megtett útról, és nem tud véglegesen megszabadulni azon tényleges kontextusok hatalmától, melyeknek egyszer már alkotórészévé vált.” (BAHTYIN 2001: 251.)

Jelen tanulmány nem tekinti céljának azt, hogy a Petrarca-mű kimerítő elemzésére vállalkozzon, hanem *elsősorban* azt a beszédmódot, vagyis a műfaji specifikumot – a líra műfajára, a platóni és cicerói dialógusokra és az „ágostoni vallomásra” is kitekintve – kívánja szemügyre venni, amely – mondjuk így – mint a „*kétség költői formája*” áll előttünk. Rövid kitérő után, amely Ágoston szerepének értelmezhetőségét is érinti, a dolgozat a *Bevezetésnek* a mű egészében betöltött helyét és funkcióját tekinti át.

A tanulmány kiindulópontjaként akár a *kétség fogalmát* is megjelölhetnénk, minthogy benne a kettő, vagyis a kettősség maga rejlik: e szóra akként kell tekintenünk, mint ami jelentésében egy kettéhasadt egyet őriz, avagy mint olyanra, amely még az egység előtt s annak útjában áll a benne megnyilvánuló két ellenpontozott nézetrendszer folytán. A kétség megléte az egyénben az *én* válsághelyzetéről árulkodik: a *Secretum* hősére is a tétovázás és a bizonytalanság, a kétség, vagyis a kettősség érzete telepszik rá. S az *én* ezen válsághelyzetével, a *belsőleg megosztott én* helyzetével, amely a mű gondolatiságának központi eleme, tökéletesen harmonizál is a műfaj sajátosságai, specifikuma,

amely abban mutatkozik meg, hogy a mű a maga dialógusformájával lényegében véve nem is más, mint a válsághelyzetben lévő *én belső monológjának dramatizált formában történő külsővé tétele*.

### 1. A belső monológ dramatizált formájának és a líra műfajának rokon vonásai

1/a. Mielőtt rátérnénk erre, vessünk egy pillantást a *gyónásra* mint verbális beszédaktusra és mint az *én* sajátos, líraian monológyszerű megnyilatkozására. A gyónás aktusában az *én* már *túl van* az idült válsághelyzetén, hiszen e bűnbánati formában azon szándéka nyilvánul meg, hogy korábbi meghasadt kettős énje fölé kerekedve immár hírt adjon gyóntatójának annak megszüntetéséről, s ezzel együtt persze az is, hogy a gyónás aktusával a változtatás szándékát önmaga számára kikerülhetlenné tegye. Vagyis a *vallomás* ezen verbális formája a visszaállítandó *én* egységének *előtörténetéről* ad számot Isten előtt oly módon, hogy a pap személyén keresztül és általa közvetítetten fordul Hozzá. A számadás tényéből magából következik, hogy a gyónás nem tudja eltakarni az *önmegszólítás előzetes mozzanatát* sem. Vagyis azt, hogy a vallomást tévő az egyik *énje* fölött legalább is időleges dominanciát szerzett, hiszen az kiküszöbölhetetlen előfeltétele a gyónásnak magának. Vagyis a gyónás „kísérlet” arra nézve, hogy a belsőleg dialógikus, vagyis megosztott szót olyan monologikus megnyilatkozássá formáljuk át, amelyben ott van még ugyan a másik – hisz a tanúságtetés szükségessége teszi nyilvánvalóvá annak a másik nyelvnek a létezését is –, de irányát nem képes többé eltéríteni. Vagyis a megújulás állítása, vagy legalábbis annak erőteljes akarása csak a korábbiak tagadásra épülve bontakozhat ki. Irányultságát és jellegét tekintve az állítás morális hitmegvallás, de mindenekelőtt üdvtörténeti célú, természetére nézve pedig ontológiai aktus. *Külső formája* szerint pedig monologikus megnyilatkozás.

1/b. Ha mindezt az irodalom, az írás területére visszük át, úgy azt tapasztalhatjuk, hogy a gyónás mint verbális beszédaktus hangjának jellegzetessége az irodalomban leginkább *az aposztrofikus líra* azon

sajátszerűségével rokonítható, amelyben a megszólítás voltaképpen a költemény létesülésének eszköze, hiszen a hang azt a megszólítás „fogásával” hozza létre, teremti meg (CULLER 2000: 377). Vagyis a gyónásban az én egysége, a megszólítással (az Úrhoz fordulás aktusával, a vele egygé válás igényének kinyilvánításával) a költemény születéséhez hasonlóan jöhet csak létre. Emiatt, azaz ennek a teljes összefonódottságnak köszönhetően látszik a beszéd a gyónásban és az aposztrofikus lírában is egyszólamúnak. Ez persze azt is jelenti, hogy a szó eredendően dialogikus természetét – azt, hogy ez a hang a gyónásban éppen a másik, a „bűnös” hang megtagadásaként, mintegy annak hiánya révén, de annak „árnyékától” kísérve jöhetett csak létre, míg az aposztrofikus lírában a másikkal teljes harmóniában szólva teremtődhetett meg – nem tudja nem dokumentálni is egyben.

1/c. Továbblepve most az önmegszólító verstípushoz, közeli rokonságot pillanthatunk meg közte és a Petrarca-féle külsővé tett *vallomás*, vagyis a belső monológ dramatizált formáját öltő műfaj között is. Az önmegszólító versben ugyanis a hang megkettőződik, két ellentétes szólamra bomlik: jellemzője, hogy a beszélő önmagához fordulva *másik énje fölé kíván kerekedni* (KULCSÁR-SZABÓ 1997: 41–51). Mindezzel csak jelezni szeretnénk, hogy milyen légies az a műfaji határvonal, amely közte és a belső monológ dramatizált formája között feszül, mely utóbbi azonban a lélekben és az intellektusban zajló, belsőleg ellentmondó folyamatokat az *alakteremtés révén explicitté teszi*: az én megosztott és magát önmagától minduntalan eltérítő szava *külső dialógusként* reprezentálódik az olvasó előtt, s a külsővé tétel folytán mintegy *vizuálisan is szemlélteti a belső beszéd ellenpontozott jellegét*. De amíg az önmegszólító verstípus hangja már túl van a kétség artikulálásán – s erre általában a lírai én önmagához intézett akár többszöri ösztökélő felszólításai is utalnak –, addig a belső monológ dramatizált változatával a kétség mint tárgy prezentációja inkább harmonizál, minthogy a lírai én „sarkantyúzása” helyett hangsúlyosabbá „az én énem egyfelől ezt mondja”, „másfelől azt mondja” típusú ellenpontozott fejtegetések kerülnek.

Az irodalmi beszédmód tekintetében a *Secretum*, amely *látszólag* a saját (Francesco) és az idegen szó (Ágoston) összeütközését tárja elénk, a monologikus megnyilatkozást *implicite felépítő szó dialogikus*

természetét exponálja. Hiszen a *Bevezetés*ben a szerző a Francesco állmának két ellentételezett szólamát, a két hangot *egyetlen én* részeként, vagyis sajátjaként kezeli. Ezért a dramatizált forma nem is más, mint az *én* monologikus (értsd: egyetlen beszélőhöz tartozó), ámde belsőleg megosztott szavú megnyilatkozásának írásban rögzített formája. De úgy is megfogalmazható mindez, hogy Petrarca „morálfilozófiai értekezése” úgy válik a kétség költői formájának kifejeződésévé, hogy a lírai-költői *önmegszólítás* aktusát a párbeszéd formával „helyettesítve és elfedve” a *beszéd egyszólamúságának lehetőségét destruáló hangként teszi „láthatóvá”*.

## 2. A petrarcai mű vallomások jellegének és a személyesség szerepének sajtószerepe a platóni dialógusos műfajjal összevetve

A *Secretum* inkább csak külsődleges formai, a kompozíciót illető tekintetben lesz örökösévé a platóni dialógusirodalomnak és Cicero dialógusainak, még ha a beszédmód bizonyos közös jellegzetességei kimutathatók is bennük. Ezek közé tartoznak mutatis mutandis – és a teljesség igénye nélkül – az autoritásoktól vett idézetek, utalások, példák mint a nézetrendszerek, vélekedések ellentételezettségét tisztázó érvrendszernek a tartozékai; az összekötő elbeszélői funkció szükségszerű jelenléte a résztvevők szavában (Petrarca, Cicero), vagy a párbeszéd közé ékelten (Platón: *Prótagorász* XVII.); a szereplők-beszélők jelzése színházi forgatókönyvet idéző, rövidített formában; az olvasás szerepének tárgyalása (Petrarcánál, 79. o., illetve Platón *Phaidrosz*ában Lüsziasz monológja egy könyv olvasásával kapcsolatosan a dialóguson belül). Ugyanakkor – bár első pillantásra pusztán formai eltérésnek tetszhet – szemben azzal, hogy a *Secretum* első lapján önálló szövegrészként *Bevezetés* található, Platón dialógusai előtt ez hiányzik; az érdemi eszmecseréhez így valamely szereplőnek egy adott téma kibontásához elkerülhetetlen kezdőszavai szolgálnak formális felvezetésül (*Kritiasz*), míg a cicerói dialógusok elé különálló bevezetés helyett meg a szerző ruháját magára öltő figura ékel be a központi témához vezető, távolról induló, racionálisan fejtegetett gondolatokat

(vö. *A halál megvetéséről [Tusculumi eszmecsere]*). Természetesen nem csupán a *Bevezetés* megléte az, ami egyedül fontos, hanem hogy az strukturális tekintetben szervesen funkcionális, minthogy egy speciálisan új beszédmódnak, műfajnak válik lényegi elemévé is egyben. Ugyanis a *beszédmód, avagy a műfajiság kérdését illetően* alapvető és döntő különbség az, hogy a platóni dialógusban elrejtetten *sinces jelen a vallomásnak mint az én- és műfajteremtő beszédmódnak a kritériuma*, s így az nem is határozhatja meg a dialógusok jellegét. Nincs meg még a *Kritónban* vagy a *Phaidónban* sem, amelyekben pedig a címadó szereplők és „elbeszélők” Szókratész siralomházban mondott szavait, utolsó napját „idézik fel”, mely tematika utat engedhetne a vallomásos költői forma létrejöttéhez. Vagyis amikor e petrarcai mű a platóni dialógus formáját külsődlegesen idézi fel, akkor egyúttal *a soliloquium rejtőzködő, belsőleg dialogizált szóra épülő formáját annak lényegét illetően is láthatóvá teszi*. A *Secretumra* nézve tehát a *külső formát illetően* arról van szó, hogy az igazsághoz (aki jelen lévő allegorikus nőalakként mint „objektíve létező” Igazság felügyeli a párbeszédet) eljutni és azt felfogni csak az emberek között zajló célzott párbeszéd útján lehetséges, míg *a belső formát, a lényegit illetően* pedig arról, hogy a megosztott énen belül zajló dialógus során is voltaképpen két együttesen megnyilvánuló nézőpont szembesüléséből születhet meg az igazság. Ezért mondható, hogy *lényegét* illetően a *Secretum dialógusos formája mögött* a vallomásirodalom *soliloquium* műfaja lapul meg. Abban ugyanis – amint Bahtyin észrevételezi – „a beszéd és a gondolkodás folyamatának dialogizálásával”, az önmagunkkal folytatott „aktív dialogikus viszony” kialakításával állunk szemben, amely lerombolja úgy „az önmagunkról alkotott képünk naiv teljességét (...), mint a más emberek számára létező képünk külső burkát” (BAHTYIN 2001: 150).

Amíg a platóni dialógusban egy filozófiai igazsághoz nézetrendszerek összeütközésén keresztül vezet út, még ha a kérdés és a válaszolás egyszer-egyszer a mester és tanítvány közötti formáját ölti is, addig ez az alaki kettősség – bár Petrarcanál is jelen van – *külsődleges szerepűvé lesz*: az én megkettőzöttségének, kétségeinek kifejezési formájává, hiposztázisává válik, s célja a belső megkettőzöttségnek és vágyott meghaladásának tanúsítása. A petrarcai dialógusban a szerző

csak formálisan, névazonosságában jelöltetik meg egyedülként *csak* Francescónak, holott valóságosan az, ami ebben a tekintetben külsőnek tetszik, vagyis Ágoston alakja, az maga is *belső*, egyszóval az ő része: a két figurában az ellentételezett *belső kettősség* dialektikája érvényesül, a *megosztott én kettőssége* nyer formát bennük. Avagy: az én *belső ellentételezettsége* a műfaj tekintetében a külsővé tett két figurában ölt testet. Az igazságot ezért a zárlatban sem veheti teljességgel birtokba az *én*, mivel ha Francesco rábólint is Ágoston érveire, már-már magáéinak tudva be őket, a megértés ontológiai megalapozottságához (a megértett akarásának a praxisba való átültetéséhez) nem, hanem csakis szellemi-lelki lejárásához érkezett el. Azaz a mester és tanítvány itt ugyanannak az éneknek, a kétség súlyától még teljességgel szabadulni nem tudó *énnek* a részei. Hiszen ha a kétségek jórészt tovatűntek is, az akarás ereje önmagában továbbra is *kétséges*. S paradox módon annak is kell maradnia, ha Ágostonnak igaza van: hiszen az akarat megfelelő működtetéséhez a kegyelem ajándékára van szükség. Ezért e fikcióban a dialógus életre hívásának forrása a rejtett büntudat. Ezért áll a belátás és a szabad akarat akarása a középpontban.<sup>1</sup>

A platóni dialógusban azonban a vitázó felek *külsőkként* mutatkoznak meg, s a szerző mint szereplő nem jelenik meg bennük, még ha Platón az egyikük (Szókratész) oldalán áll is. Emellett a platóni dialógustól való elmozdulásban nem az a döntő mozzanat, hogy benne egy élő és egy holt beszélget (hiszen Szókratész mint vitapartner sem élőként érvel már Platón kortársaival), hanem az, hogy az *én* úgy beszél vele mint saját *énjével*, mint saját tudatának egyik „felével”, melyet a feledettség állapotából aktuálisan a tudat szintjére emelt. Vagyis a múlt mint jelenlévő az *én* részeként szólal meg. Az igazság – úgy mond – objektív létező, s mint ilyen egy szépséges nő alakjában személyesítettik meg: az ő jelenlétében zajlik le Ágostonnak (aki szavát az Igazságtól kölcsönözte, s e tekintetben a *mester* funkcióját is betölti a dialógusban) és Francescónak az eszmeceسرéje, aki a *tanítvány* szere-

<sup>1</sup> A „*libertas arbitrii* önmagában feltételezi a gondolkodás szerepét, de nem azonos vele, minthogy olyan operatív választást igényel, amelyben az akarat kompetenciájába tartozik” (FRASSO s. d.: 76. – a szerző fordítása).

pét veszi fel. De itt a tanítványnak joga van ahhoz, hogy saját nézeteit szembeszegezze a mesterével, vagyis a megértés bizonyos fokára jutása a dialógus eredményeként mutatkozik meg.

S ha igaz is, hogy az említett platóni és cicerói dialógusokon mintegy átszüremlik az alkotói személyesség, úgy az is igaz, hogy az *nem a diskurzus tárgya*, míg Petrarcanál a vallomások jelleg miatt éppen a személyesség válik tárggyá, s ezért a teljes érintettség folytán a kérdések ismeretelméleti irányultsága az ontológiai megértés irányába mozdul el. Mindez úgy nyilvánul meg, hogy Petrarca nem annyira magáról beszél, hanem inkább magát beszéli el a közvetített közvetlenség dramatizált műfaja révén. A gyónás és a vallomás hőse, aki önnön személyességét a legteljesebben védtelenné téve teszi kockára megnyilatkozásában, a *Secretumot* illetően kettős jelentésében írható le: egyfelől úgy, hogy beszédjében a meghasadt én érhető tetten, másfelől viszont úgy is, hogy abban az én kísérletet tesz arra, hogy individuumból szubjektummá, *személlyé* váljon.<sup>2</sup> Amint ez különös erővel üt át az ágostoni *Vallomásokon* is.

### 3. A cicerói dialógus mint irodalmi forma

Mielőtt a cicerói dialógusok költői formáját jellemeznénk – mely művek nagy hatással voltak nemcsak Ágostonra, de Petrarca is, és amiről alkotásaikban számos hivatkozás is tanúskodik –, hangsúlyozni szükséges, hogy a dialógus a *Secretumban* azért öltheti fel magára a kétség „megfogalmazásának” tökéletes költői formáját, mert az, vagyis a kétség az ágostoni pozíciói *belátása ellenére sem* „számolódik fel”, s mert Francescónak mindvégig joga maradt Ágostonnal szembehelyezkedve

<sup>2</sup> Hamvas szerint a személy tudata „nem egyenlő sem az individuális (becsület, érdek, boldogulás), sem a kollektív (érdekközösség) tudattal”. A személynek vallomást kell tennie „sorsáról, tetteiről, véleményéről, szándékairól, bűneiről, vagyis üdvösségszenvedélyéről”. „A személy üdvtörténeti fogalom.” Hamvas az én-regény, a biográfiai regény, a levél-regény, a napló-regény létrejöttében, de a regényében is általában és különösen Cervantestől kezdve jogosan emeli ki a konfeszionális tudat szerepét (lásd HAMVAS 2002: 298; 290; 299).

is megfogalmazni önnön vélekedését, azaz kétségbe is vonni a Mester igazát. Vagyis igazi dialógus folyt köztük, amelynek eredménye ugyan az, hogy Francesco intellektuálisan belátja Ágoston nézeteinek igazát (a dialógus sikere), de minthogy képtelen teljességgel akarni azt, amit nemigen kíván akarni, az akarás képtelensége, vagyis a szabad akarat tal élés továbbra is csak a szellemi lepárlásig, de nem a praxisig jut el (a dialógus kudarca).<sup>3</sup> A cicerói dialógusban azonban (*A legfőbb jóról és rosszról; Tusculumi eszmecsere; Lélius, vagy beszélgetések a barátságról*) a mester és tanítvány viszony szabja meg a dialógus jellegét, s a mester, aki az igazság birtokában van, nem is más, mint a szerző figurája. Ezért az igazság már – úgymond – kéznél van, s nem a nézetek ütköztetésének eredményeképpen bomlik ki: inkább csak elfogadásra vár a „vitapartnerek” részéről mindaz, aminek kifejtése a mester, Cicero dolga. Ezért e dialógusforma inkább külsődlegesnek, afféle „színel” párbeszédnek hat, és a retorikai eszközökkel történő meggyőzés funkciójának szolgálatában áll. A *Tusculumi eszmecsere* beszédpárnere mintegy formálisan van csak jelen, nincs különösebb szerepe; s minthogy interaktusról szólni köztük jóformán nem lehetséges, a dialógus műfajilag fikció, s inkább egy a *diatribé* műfaji jegyeivel is kevert filozófiai traktátus, egy monológyszerű nézetkifejtés benyomását kelti, mely az olvasói érdeklődést a retorikai nyelvezetnek és a gondolatok logikai vonalvezetésének szépségével tartja fenn.

Esetlegesen kissé groteszkül hathat egy olyan utalás,<sup>4</sup> amely szerint a *Hortensius* dialógusos formája is lehetett éppenséggel a *Secretum* egyik inspiratív költői forrása. Abban a vita alapjában véve a retorika (*Hortensius*) és a filozófia (*Cicero*) képviselői között zajlik, még ha a történelem (*Lucullus*) és a költészet pártfogói (*Catullus*) is érvelnek azok fontossága mellett (HAVAS 295).<sup>5</sup> A *kétség* problematikáját azonban a *Secretum*hoz képest a mű más szintre helyezi át. Lényegi eltérés,

<sup>3</sup> A dialógus-elv kudarcáról vagy sikeréről (BAZSÁNYI: 2007)

<sup>4</sup> Mint köztudott, a *Hortensius* elveszett, de dialógusos természetére és tárgyára nézve Ágoston idézetei-utalásai (4,4 7-8.), valamint Grilli szövegrekonstrukciói adnak eléggé megbízható támpontokat. Lásd: CICERONE 2010: XI + 272.

<sup>5</sup> <https://pdfcoffee.com/tusculumi-eszmecserepdf-free.html>

hogy Cicero, a Mester a filozófia fölényét igazoló nézeteivel fölébe kerekedik a retorika elsőbbségét valló Hortensiusnak, a kiváló szónoknak. Ennélfogva Hortensius, aki valójában Cicero egykori retorikai álláspontját vallja, *nem Cicero énjének egyidejű kettősségeként* jelenik meg, hanem Cicero korábbi álláspontjának védelmezőjeként, amelybe változást az idő hozott, s így a kettejük „viadala” elrejtí az, hogy a régi nézőpontja helyébe egy új lépett Cicerónál. Vagyis a vita a valóságos szerző azon intencióját rejtí el, hogy korrigálnia szükséges korábbi látásmódját. A kétségek, a bizonytalanság a retorika primátusát illetően Cicerót, a *valóságos szerzőt* fogták el, s azok kiküszöbölésének követelménye vált inspirálójává a költői dialógusnak. Vagyis amíg Cicerónál *az írás itt és most koordinátái nem esnek időben egybe a szereplő Cicero aktuális válságállapotával*, a retorika és a filozófia primátusa fölötti vergődésével, addig Petrarcanál a dialógus *itt és most* zajlik, s a végeredmény csak Francesco, a szereplő szándéknyilatkozata, de nem teljes győzelme. Petrarca elbeszélője a zárlatba bele is írja „azonosságát” a valóságos szerzővel, mondván: „*Vége Francesco Petrarca úr gondjaival vívott titkos küzdelmei harmadik könyvének.*” Petrarcanál a személyesség szerepe nyilvánvaló, míg Cicerónál rejtett. A személyesség nem üt át a művön csak azért, mert a dialógus szerzője és szereplője ugyanazt a nevet viselik. Az írás megszületésének körülményeit nem ismerő olvasó egyszerűen és jogosan csak filozófiai disputának, érvelési-logikai fejtegetésnek értékeli a dialógust, s nem is kell feltétlenül tudnia arról, hogy a mű voltaképpen a szerző önmagával folytatott belső dialógusának külsővé tett formájaként jöhetett létre. Azaz arról, hogy Cicero „itt valójában önmagával beszélget, vagyis a vita magában a gondolkodó személyiség lelkületében zajlik le. A filozófus önnön személyisége másik felét győzi meg a kifejtett és magáévá tett eszme igazságáról.” (CICERO 313.)<sup>6</sup> Pontosabban szólva a dialógus itt éppenséggel *a kétség*

<sup>6</sup> Carlos Lévy észrevételét Havas László idézi a Marcus Tullius Cicero: *A szintézis-teremtő, a latin nyelvű filozófia alapjainak megteremtője* (Kr. e. 106–43) című tanulmányában. (<https://pdfcoffee.com/tusculumi-eszmecserepdf-pdf-free.html>). S bár ez a megállapítás a *Tusculumi eszmecsere* kapcsán „hangzik el”, joggal vonatkozhat a *Hortensiusra* és a *Consolatióra* is.

és egy korábbi tévedés eltemetésének-kiküszöbölésének költői formája, mely kétség azonban a valóságos szerzőt és nem a szereplőt nyomasztotta személyesen és személyében. Ha a *Secretumtól* a mű előtti valóságos szerző felé közelítünk, úgy azt tapasztalhatjuk, hogy a *Bevezetés* alapján véve nem más, mint – Santagata szavai szerint – „az addig művelt irodalom-felfogás és a kulturális elhivatottság komoly szám-bavétele”, az önmagáról mint íróról kialakított kép válságpillanata és a jövőbeli irodalmi tevékenység másféle dimenzióját előre vetítő” munka (SANTAGATA 1992: 60–61). De tegyük hozzá: olyan munka, amelyben a szerző nézőpontja és a szereplő végső, de nem lezárt álláspontja között nem áll fenn törés.

#### 4. A *Secretum* és a narratív vallomásos beszédmód összevetése (Ágoston: *Vallomások*)<sup>7</sup>

Ha a vallomást a narratív formában vesszük szemügyre – s most Ágoston *Vallomások* című művére gondolunk, melyben a költői formaképzés meghatározója az *elbeszélő én és a hős azonossága* –, úgy voltaképpen afféle pszichoanalitikus szituációval kerülünk szembe, amelynek gyógyító célja és egyben feltétele, hogy az alany történeté tudja formálni önnön átláthatatlan életét, s megfogalmazni abban önnön kétségeit is. Ezért nélkülözhetetlen benne az autobiográfiai jelleg, melyben az ifjúkori vétkek megvallása az intellektuális gyötrődésen át a megtérésig ível. Az írás nem annyira az emlékezet rögzítése, hanem inkább annak megteremtése. Az ágostoni „én-regényben” a vallomás sikere éppenséggel a szó dialogikus természetének feltárásán is múlik: nemcsak az új jelentést, de a jelentés megképződésének folyamatát is prezentálnia kell ahhoz, hogy a monologikus megnyilatkozás irányát

<sup>7</sup> Ágoston *Vallomásainak* megszületésében elévülhetetlen érdeme volt Cicero *Hortensiusának*, amely a kereszténység előtt a romolhatatlan, örök értékek követésének igényét, a bölcsesség, az igazság és az erény útján járás követelményét fogalmazta meg, s illetéknéppen volt mindkettőnek érdeme, hogy forrásául lett a *Secretum*nak.

a benne megbúvó másik szólamnak – ha a gyógyulás és a történeté formálás folyamata sikeres – a beszéd végére ne lehessen ereje eltéríteni. Az új nyelv megtalálása nem történhet meg egyszerűen csak a régi nyomainak eltüntetésével. Ahogy a gyónás nyelvezte sem tud nem utalni az előzményekre, amelyek ellenében próbál létrejönni.

Ágoston művével születik meg a vallomásirodalom, amely az élet székhelyét a külső, látható eseményeken és a kronológiai folyamatoságon *túl*, az antikok érdeklődésével ellentétben az ember láthatatlan és belső, személyes és intim világába helyezi át, melyben a lélek a teljes őszinteséig lecsupaszítja magát, s abban az *ént* mint Isten képmását méri meg. A keresztény írónál – amint Babits megjegyzi (BABITS 1917) – „a belső lesz egyszerre a fontos, és minden külső kép vagy történet csak eszköz és hasonlat (...). A keresztény író tekinti először a világot saját életének illusztrációjaként, s Szent Ágoston *Vallomásai* az első belülről látott lélekrajz a világirodalomban. Belülről látott: s így nem teheti a kész és tökéletes benyomását. (...) Íme a keresztény gondolkodás: s a modern egyúttal: a gondolat mint belső fejlődés: megvilágosodás, nem többé kész, s a külső, világra alkalmazandó kategória.”

### 5. A Bevezetés szerepe a *Secretum* művészi struktúrájában

A *Bevezetés*nek hasonló, ha nem is olyan radikális szerepe van, mint a *Daloskönyv* bevezető szonettjének: ez még csak *ígért palinódia*, amelyben mindaz, ami a művön belül a *Bevezetést* követi, immár megértett tévelygésként és ezért *részben* meghaladottként van beállítva („nem azért [jegyeztem föl], hogy műveim sorába állítsam, s nem is azért, hogy dicsőségre törjek”), részben mert közeli irányváltást is sugall eljövendő tevékenységére nézve. Hasonlóképpen ebbe az irányba mutat a mű zárlatában a szereplő ezen megjegyzése is: *Amennyire csak képes vagyok, nem hagyom el magam, s lelkem szétszóródott cserepeit összegyűjtöm...* Ez lesz majd a *Rerum vulgarium fragmenta*, vagyis a *Daloskönyv* maga.

E ponton meg kell jegyezni, hogy a beszélgetés gyönyörűségére és felidezésének kívánságára irányuló feljegyzése kifejezetten esztétikai

mozzanat, ami mint olyan éppenséggel ellentmond a szerző publikációellenes szándékának is, amely talántán vonatkozhatott kortársaira, de a halálát követő időszak olvasóira aligha.<sup>8</sup> De a *Bevezetés* egésze is igazolja ezt, hiszen ellenkező esetben az tökéletesen funkció nélkül maradna. Nem is szólva az írásmód megjelölésére utaló utolsó sorokról, ami abszolút fölöslegesnek hat a publikációs szándék elutasítása esetén. Nem gyöngíti ezt az a kitétel sem, amely a könyvecskét ott-hon maradásra készíti. Ellenkezőleg: amolyan fejtetőre állított pretericiónak látszik, s valósággal megmosolyogtató, hogy amíg a canzonék búcsúztató sorait, amelyekkel őket az emberek közé küldi, most „megtagadja”, s ráadásul egy prózai bevezető szöveg végén. Petrarca ezzel önmagára nézve *újabb kétséggel* ajándékozza meg olvasóit. Vajon miért kellett megírnia, sőt legalább háromszor átdolgoznia könyvecskéjét?<sup>9</sup> – tesszük föl a kérdést.

A *Bevezetés* nem kezelhető úgy, mintha az nem volna a könyvecske szerves része, hiszen azon túl, hogy hangsúlyozza vele az írás önéletrajzi jellegét, s rögzíti a körülményeket, amelyek között a dialógus sor került (nyilvánvalóvá téve egyúttal az írásmű onirikus jellegét is), kifejezésre juttatja benne szerzői intencióit is. A *Bevezetés*ben a szerzői elbeszélő önnön előtörténetének megvallását kommentálja: írásának hőisére, egykori önmagára kívülről tekint immár. Így a mű részévé nemcsak a vallomásos dialogizált történet válik, hanem a róla adott elbeszélői-szerzői „kommentár” is. Tehát a fikcióban a szerző maga is önnön műve részévé, szereplőjévé válik.

Petrarca a zárlat és a *Bevezetés* között distanciát teremt. A *Bevezetés* már egy olyan embert rajzol ki, aki a helyes irányba teszi/teheti meg első lépéseit. Hiszen a vallomás okában már a kegyelem hatását, a kegyelem első sugarát kell látnunk. Vagyis a *Bevezetés* nem is más, mint a *zárlat eredménye*. Ennek is köszönhetően válik a mű statikus kompozíciója értelemképző, mozgással telített, nyelvi-költői struktúrává,

<sup>8</sup> Vö. ARIANI 1995: 639.

<sup>9</sup> Francisco Rico szerint a firenzei másolat végén három dátum található: 1347, 1349, 1353, s a megmaradt másolat azonos az utolsóval, s az 1358-as utolsó simítások ezt lényegileg nem érintik. Vö. SZÖRÉNYI 1999: 152–153.

meghagyván a kompozíciót a mű külső formájának. A *Bevezetés* tehát valójában az írás folyamatának logikája által is igazoltan a dialógusban emlegetett eseményeket, emlékeket és reflexiókat követi, s mintegy azok következményeként születik meg, vagyis az irodalmi fikció részeként kezelendő. Logikailag, vagyis az „elbeszélés” retrospektív jellege miatt csakis utólagos lehet, azaz voltaképpen az addig írottak *zárásaként is funkcionál*, hiszen a valóságos szerző önkomentárjaként lesz a fikció része. De egyúttal megmarad *bevezetésnek is*, ám nem annyira a párbeszédés történethez írottként, mintsem valamiféle új kezdetre, egy új nyitásra utalásként, amelynek „bevezetését” ígéri. S e ponton ismételten csak Santagata jogos észrevételére, egy más dimenziójú jövőbeli költői tevékenység irányába mutató ígéretre kell utalnunk (SANTAGATA 1992: 60–61). Arra a fordulatra, amellyel Petrarca a prózai és metrikus leveleinek, valamint a *Dalaskönyv* verseinek összegyűjtésébe és egybeszerkesztésébe fog. E tekintetben az irodalmi fictio *Bevezetése* a költői intencióban meggyökeresedő és a kegyelem sugarától megérintett belátás mozzanatára is utal, amelynek egyik bizonyosságát éppen a *Dalaskönyv* nyitó szonettje szolgáltatja majd.

### Bibliográfia

- ARIANI, M. (1995), Francesco PETRARCA, in *Storia della letteratura italiana*, vol. II. (szerk. D. MALATO), Roma, Salerno.
- BABITS Mihály, Ágoston (1917/11.), *Szent Ágoston Vallomásai*, ford. Vass József, Élet részvénytársaság, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00223/06771.htm>
- BAHTYIN M. (2001), A szó Dosztojevszkijnél, in *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. S. HORVÁTH Géza, Budapest, Gond-Cura – Osiris.
- BAZSÁNYI Sándor (2007), Inkább a költő, in *Beszélő* (12) 2007/1.
- CICERO, Marcus Tullius, *A szintéziszeremtő, a latin nyelvű filozófia alapjainak megteremtője* (Kr. e. 106–43) című tanulmányában, in uő, *Tusculumi eszmecsere*, ford. VEKERDI József.
- CICERONE, Marco Tullio (2010), *Ortensio. Testo critico, introduzione, versione e commento a cura di Alberto Grilli*, Bologna (Pàtron editore), XI + 272.
- CULLER, J. (2000), Aposztrophé, *Helikon* 2000/3.

- G. FRASSO (s. d.), G. Purgatorio XVI–XVIII: una proposta di lettura, in *Contesti della Commedia. Lectura Dantis Fredericiana 2002–2003*, szerk. F. Tateo e D. M. Pegorari, Palomar-atheneum, s. l., 76.
- HAMVAS Béla (2002), Regényelméleti fragmentum, in uő, *Arkhai*, Budapest, Medio Kiadó.
- HAVAS László, Marcus Tullius CICERO, *A szintézisteremtő, a latin nyelvű filozófia alapjainak megteremtője* (Kr. e. 106–43), in Marcus Tullius CICERO, *Tusculumi eszmecsere*, ford. VEKERDI József.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (1997), A „te” lírai alakzatának kérdéséhez, in ID., *Az olvasás lehetőségei*, Budapest Kijárat Kiadó.
- PETRARCA, Francesco (1999), *Kétségeim titkos küzdelme*, ford. LÁZÁR István Dávid, LAZI Bt., Szeged. A mű eredeti címe: *Secretum*.
- SANTAGATA, Marco (1992), *I frammenti dell'anima*, Bologna, Il Mulino.
- SZÖRÉNYI László (1999), Az életmű „titka” (Utószó Petrarca *Secretumához*), in Francesco PETRARCA, *Kétségeim titkos küzdelme*, Szeged, LAZI Bt.

# FRANCESCO PETRARCA

## ELSŐ SESTINÁJA

„Boldog vagyok, mert nagyon szenvedek.  
Boldog vagyok, érted vagyok beteg.  
Halálra szánt, mint régen azelőtt,  
Mint régen a hajdani nem-szeretettek,  
Mint régen a régi bús szeretők.”

(Ady Endre: *Ceruza-sorok Petrarca könyvében*)

Jelen tanulmány szorosabb értelemben vett témáját Petrarcanak az *A qualunque animale alberga in terra* (Valahány lény lakója lenni a földnek)<sup>10</sup> kezdetű, a *Daloskönyvben* a XXII. sorszám alatt jelölt sestinája, míg tágabb értelemben a petrarcai sestina sajátosságai képezik, különös tekintettel arra a viszonyra, amely a költőt az elődök, elsősorban is a provanszál Arnaut Daniel, valamint Dante ilyen irányú munkásságához fűzi. Gondolatmenetünkben azoknak a kérdéseknek is figyelmet szentelünk, amelyekkel Petrarca-kutatásai során a hazai italianisztika kissé mostohán bánt: elemezni szándékozunk egyfelől a rím��avak jelentésgeneráló, témaalkotó szerepét, másfelől hangzóságukat és az adott költői versnyelvben betöltött funkcióit; megvizsgáljuk továbbá a sestinákat lezáró *ajánlásnak* a permutációhoz és a szakaszzóó rímhez való viszonyát, valamint kitérünk a versforma és a műfaj kérdésére is a sestina vonatkozásában.

<sup>10</sup> MAJTÉNYI Zoltán fordítása

## I. A rím��avak és az „ajánlás” jellegzetességei Petrarca első sestinájában

Általánosán elfogadott nézet szerint a *Daloskönyv* „számszimbolikája” a hatos számra és annak előfordulási variációira játszik rá: a versek számában, amely 366-ot tesz ki, a hatos szám kétszer is szerepel, mintegy utalván a költő Laurával történt találkozásának, illetve a hölgy halálának napjára (1327. április *hatodika*, illetve 1348. április *hatodika*). Ugyanakkor az elemekre bontott számjegy számainak összege is ( $3 + 6 + 6 = 15$ , vagyis  $1 + 5 = 6$ ) a hatos számot adja ki, ahogy a *Laura* latin nevében, a *Laureá*ban a betűk száma szintén *hattal* egyenlő (ARIANI 1999: 223–224). Ennélfogva meglepő, hogy *ebben a vonatkozásban* – ismereteink szerint – éppen a *sestináról*, eme „misztikum” legpregnansabb megjelenési formájáról feledkezik meg a kritika, amely a maga hat strófájával, egyenként hat sorával és hat ríműszavával – melyek a *congedo* vagy *commiato* (ajánlás) három sorában párokban is felbukkannak – harsányan hirdeti a hatos szám „diadalát”. Arról nem is szólva, hogy a ríműszavak száma a *sestina* hat strófájában harminchat, amihez az *ajánlás* még újabb hatot tesz hozzá: ez összesen  $6 \times 6$ , vagyis 36 meg még 6, melynek elemei összeolvasva (3-6-6) éppen a 366-ot, vagyis a *Daloskönyv* összverseinek számát mutatják fel. Másfelől a *sestinában* megtalálható 42 ríműszó két számjegyének az összege is ( $4 + 2$ ) *hattal* egyenlő. A hatos szám – utal Ariani egyfelől Isidorus észrevételére – a hagyományban a tökéletes szám, „mert a világ tökéletességét (...) nyilvánítja ki, mivel a *világelveket* a Vénusz jelében egyesíti újra” (ARIANI 1999: 223–224). Macrobius és Ágoston szintén *ebben a szellemben* nevezik „a számot egyszerre kozmikus és erotikus számnak, mely tény a szerelmi regényt, az erotikus vágyakozás megélését egyrészt világi perspektívába, másrészt ugyanezen vágyat mint megváltáshoz vezető történetét földöntúli perspektívába helyezi” (ARIANI 1999: 22). Másképpen közelítve a kérdéshez: ahogy Dante *kilencesének* nevezte az ő Beatricéjét – a gyermekben fellobbanó szerelem életkort jelző ezen számán a háromszorosan szent hármasság, az angyalok körének és a középkori világkép kozmikus szféráinak száma dereng át, s így aztán a költőt Isten szeretetéhez terelve a mindenséget

magyarázó princípiummá lényegül át –, úgy Petrarca a maga *hatosá*-nak nevezhetné Laurát. Az a tény, hogy az arab számmal jelölt hatos voltaképpen egy feje tetejére állított és 180 fokban elforgatott kilences, „emblematikusan jelzi” a hölgyek iránt táplált szerelemérzésben és a szerelem hatásában megnyilvánuló különbséget: amíg az *Új élet* költői ábrázolásában barátja lelkét az üdvözülés érzetével a még szinte anyagtalanított Beatrice tölti el, addig Laura földi nőnek tetszik; Petrarcánál a lírai én szublimált szerelemérzésén az érzékiség e világi mozzanata időről időre átüt: a vágyakozás, a melankólia és a reménytelenség, a LAUda és az elégikus életérzés formái között hanyodó ént a hölgy halála indítja el a vétkes boldogság érzületének felismeréséhez és a megváltás remélt irányába. Úgy is mondhatjuk, hogy a hatos számon a kilences látszik átderengeni a *Daloskönyvet* összeállító Petrarca-kötet egyes darabjain.<sup>11</sup> S ha ez a képszerűség odalesz is, ha a hatost római számmal vagy írással jelöljük, a gondolat igaza még megmarad. Ekkor azonban a szerkesztett kötet mint kilences (a mindenség száma, princípiuma) lesz az, amelyen a hatos (érzéki és egyúttal kozmikus szám) mint kanyargós, egymást átfedő út minduntalan átüt. Igaz ugyan, hogy a *Színjátékban* a *Purgatórium* XXX. énekétől kezdve az égi Beatrice alakjában is felerősödnek egy valóságos, e világi és szerető nő tulajdonságai, érzelmei – igazolva ezzel Vergiliusnak a *Pokol*

<sup>11</sup> Különösen látható ez a Madonnához írt – s immár az időn túlra helyezett (366. vers) – kötetzáró, utolsó versen, a *Mária-himnusz*on és a szerző által tematizált és művészi formát is öltött interpretáló bevezető szonettben, valamint egyúttal a *Rerum vulgarium fragmenta* (Nép nyelvén írt dolgok töredékei) *palinodia* műfaja alá eső vonásán is: ez utóbbi tény a verseket a bűnös élet töredékeiként és bizonyítékaiként immár erkölcsileg meghaladva, felismerve és fölülírva tárja elénk, ami a kötetnek mint egésznek az értelmezét a *parabola* felől követeli meg (A palinodia- és parabolajelleg kapcsán vö. ARIANI 1999: 232). Az *ascensio* azonban korántsem egyenes ívű fejlődésként jelentkezik, hanem visszésekkel tarkított erőfeszítésként: az átmenet észrevétlen marad, s annak is kell maradnia. Az „ugrásban” így összemosódik a lírai én lélekváltásának belső- és egységes kötött szerkesztés külső, technikai mozzanata. Az egyes versek és kötetbe szerkesztésük kérdéséről teoretikus megközelítésben lásd ZEMPLÉNYI FERENC, *A szerkesztett verskötet megjelenése az európai irodalomban*, <http://itk.mta.hu/1989/56.zemplenyi.htm>.

második énekében tett utalását Beatrice megindultságára, sírására –, de a felocsudást követő túlvilági úton az Utazó számára mindvégig megmarad tisztán kilencesnek, egyszerre földi és égi tüneménynek. Ugyanakkor a *mű előtti* élettörténet narrátori felidézése a kilences feledettségét a hatos számnak a *csupáncsak érzéki, de már múlttá lett* jelentésével igazolja a fikcióban.

A jelzett vers elemzése előtt utalnunk kell rá, hogy a sestinának<sup>12</sup> mint a provanszál *canso* sajátos formájának a szabályai még a szonett kötöttségeinél is szorosabbak, s a feszültséget a rímsszavak permutációs szabályt követő kényszerű visszatérései a vers egyfajta „mű előtti” meghatározottságaként elvileg mintegy maguktól megteremtik, megelőlegezve ezáltal a lélek gyötrődésének tematikáját. Elemzésünkben ugyanakkor szeretnénk rámutatni arra, hogy a rímsszavak jellege és

<sup>12</sup> A sestina hat hatsoros strófából, valamint e strófákat lezáró *ajánlásból* (a provanszál *tornadából*) áll, melyekben a sorok végén a mindig ismétlődő ugyanazon szórímek bukkannak fel egy meghatározott rend szerint: a második strófától kezdve minden strófa első sorának végén a megelőző strófa utolsó sorának sorvégi szóríme ismétlődik meg, s ezt majd a megelőző strófa első sorának szóríme, az ötödikben lévő, aztán a másodikiké, majd a negyediké, s végül a harmadiké követi. Amint Szigeti Csaba is megjegyzi, „az ötszöri ugyanazon permutáció után a mozgás megáll”, hiszen egy következő strófa az elsőt ismételné meg (ilyeténképpen a sestina zárt [*clus*] és körszerű [*redonda canso*]), valamint hogy a permutációnak ez a rendje, vagyis a 6-1; 5-2; 4-3-as formula, a *retrogradatio cruciata* eme megoldása Arnaut „*Lo ferm voler qu’el cor m’intra*” egyetlen sestinájának köszönhetjük, melyben a költő a sok egyéb lehetséges permutáció közül emellett döntött, s ami – Canettieri észrevételezése szerint – a kocka hat ellentétes oldalának kölcsönös megfeleltetését jelenti (CANETTIERI 1993: 21). Szigeti hangsúlyozza, hogy a sestina „nem pusztán a canso egészének szintjén mutat rokonságot más canso-szerkezetekkel, hanem az egyes strófák önmagukban vett szerveződésén belül is. (...) A költemény egésze rímes, egyes strófái – diszkretizáltan, önmagukban szemlélve – rímtelenek. A mű kizárólag *estramps*-sorvégeket tartalmaz, azaz olyanokat, amelyek a strófán belül nem, strófák között viszont rímes fonológiai kapcsolatokat hoznak létre. *A sestina az estramps kiterjesztése.* (...) A cansóktól eltérően a sestina sorainak végén nem rimeket találunk (nem abban az értelemben, hogy strófán belül nem rímelnek), hanem ún. szó-rimeket (*mots-rimes*), ahol a rím mint fonológiai ismétlődés és a rímhordozó szó egybeesik. Tehát a mindenkori következő strófában nem rimeket kell ismételni, hanem szavakat...” (SZIGETI 1992: 173–176).

bizonyos költői fogások Petrarca esetében az előbbieket némileg cáfolják, illetve módosítják. A tanulmányozandó XXII. sestina címe: *A qualunque animale alberga in terra / Valahány lény lakója lenn a földnek.*

Valahány lény lakója lenn a földnek,  
hacsak nem támad haragvón a napra,  
fáradtságának ideje a nappal;  
de ha az égen kigyullad a csillag,  
hazatér vagy fészkére száll az erdőn,  
hogy békén nyugodjék, míg jó a hajnal.

II.

De én, mikor már a gyönyörű hajnal  
árnyakat rebtent peremén a földnek,  
és élőket serkent föl minden erdőn,  
sóhajjal telten nézek föl a napra:  
majd mikor látom, hogy ragyog a csillag,  
sírok és vágyom: jöjjön már a nappal.

III.

Ha éj hajtja, s megfut a tiszta nappal,  
s homály száll ránk, s máshol pirkad a hajnal,  
tűnődöm: mért kegyetlen mind a csillag?  
mért gyúrtak érző sarából a földnek?  
Átkozom: mért néztem arra a Napra,  
ki miatt látszom dúvadnak az erdőn?

IV.

Én úgy hiszem, soha nem járt az erdőn  
oly lidérces vad, se éjjel, se nappal,  
mint Az, kiért könnyem hull árnyra, napra,  
s első álmom se bágyaszt, se a hajnal;  
mert bár vagyok halandó röge a földnek,  
erős vágyamat fentről küldte csillag.

A qualunque animale alberga in terra,  
se non se alquanti ch'anno in odio il sole,  
tempo da travagliare è quanto è ,l giorno;  
ma poi che ,l ciel accende le sue stelle,  
qual torna a casa et qual s'anida in selva  
per aver posa almeno infin a l'alba.

II.

Et io, da che comincia la bella alba  
a scuoter l'ombra intorno de la terra  
svegliando gli animali in ogni selva,  
non ò mai triegua di sospir' col sole;  
pur quand'io veggio fiammeggiar le stelle  
vo lagrimando, et disiando il giorno.

III.

Quando la sera scaccia il chiaro giorno,  
et le tenebre nostre altrui fanno alba,  
miro pensoso le crudeli stelle  
che m'anno fatto di sensibil terra,  
et maledico il dí ch'i' vidi ,l sole,  
e che mi fa in vista un huom nudrito in selva.

IV.

Non credo che pascesse mai per selva  
sí aspra fera, o di nocte o di giorno,  
come costei ch'i ,piango a l'ombra e al sole;  
et non mi stanca primo sonno od alba:  
ché, bench'i' sia mortal corpo di terra,  
lo mi fermo desir vien dalle stelle.

V.

Mielőtt hozzád térnék tünde csillag  
vagy elzuhannék a szerelem-erdőn,  
s otthagytott testem pora lenne földnek,  
lássam irgalmát Annak, ki egy nappal  
sok évet ad, s boldogít, míg a hajnal  
nem következik el az esti napra.

VI.

Vele lennék, ha árny borul a napra:  
hogy ne lásson más, csak a csillag;  
egy éjt csak! s ne virradjon sose hajnal!  
És ő se váljék zöld lombbá az erdőn,  
hogy karomból szökjék, mint fényes nappal  
Apollótól szökött Daphné a földön.

De előbb földnek rögök száraz erdőn,  
s előbb csillog nappal a sok csöppnyi csillag,  
semhogy ily hajnal köszöntsön a napra.

V.

Non credo che pascesse mai per selva  
sí aspra fera, o di nocte o di giorno,  
come costei ch'ì ,piango a l'ombra e al sole;  
et non mi stanca primo sonno od alba:  
ché, bench'ì sia mortal corpo di terra,  
lo mi fermo desir vien dalle stelle.

VI.

Con lei foss'io da che si parte il sole  
et non ci vedess'altri che le stelle,  
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;  
et non se trasformasse in verde selva  
per uscirmi di braccia, come il giorno  
ch'Apollo la seguia qua giù per terra.

Ma io sarò sotterra in secca selva,  
e 'l giorno andrà pien di minute stelle  
prima ch'á sí dolce alba arrivi il sole.

### A permutációs séma a következő:

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	Commiato (Ajánlás): (zárójelben a sorközi rímzavak)
1:	A	F	C	E	D	B	
2:	B	A	F	C	E	D	(A) ---- E
3:	C	E	D	B	A	F	(C) ---- D
4:	D	B	A	F	C	E	(F) ---- B
5:	E	D	B	A	F	C	
6:	F	C	E	D	B	A	

Amíg a szokásos rímes verselésben az egybehangzás teremt vagy teremthet váratlan szemantikai-metaforikus kapcsolatot két szó között, addig ebben a petrarcai sestinában – ahogy többé-kevésbé a másik nyolc sestina esetében is – az azonos hangalakok, rímshavak egymástól távoli feltűnése nemcsak a szavak sorvégi helyváltoztatásából következő vizuális változatoságot, hanem váratlan *jelentésselmozdulást* is eredményez. A hangalakok amolyan kvázi-*homonímák* szerepében tűnnek föl. Szüntelen újrafelbukkanásuk az olvasó emlékezetében a fület a rím távoli örömevel, a szemet a tarkaság rendjével, míg az értelmet azzal örvendezteti meg, hogy az újban a régire ugyan ráismerve, azt – jelentését tekintve – mégiscsak álruhát öltött *másik* szónak látja. Úgy is mondhatjuk, hogy amíg a megszokott verses formákban a kiinduló szemantikai egységgel mint már adottal a versszöveg más jelentésű és hangalakú szavai válhatnak szemantikailag egyenlővé oly módon, hogy a már adott szüntelenül megújul, azaz a metaforasor lesz az, ami újszerű ismétlést hoz létre (vö. SZMIRNOV 1999: 119), addig e petrarcai sestinában a kiinduló hat rímshóval mint szemantikai egységgel a következő strófákban a többiek csak hangalaki azonosságukban, de nem szemantikai tekintetben válnak egyenlővé: általuk a már adott nem töltődik fel, nem újul meg szemantikailag, hanem más jelentésű szó lép helyébe mintegy álruhában. Így hát *valóságos* ismétlésről nem is beszélhetünk. A rímshavak hangalaki azonosságának és folytonos szemantikai elmozdulásuknak az ellenpontozottsága – legalábbis ebben a versben – annak a paradox kapcsolatnak is megfelel, amely a műfaj és téma között feszül: a sestina szigorú formarendjével a lélek csillapíthatatlan vergődése „csap össze”. Ezzel egyidejűleg a változatoságon nyugvó formarend (a rímshavak mindig másutt és harmonikus rendbe illeszkedő felbukkanásai) a lírai én lelkiállapotának állandóságával, vagyis szüntelen kétségbeesett és reménytelen vágyakozásával találja magát szembe. A hangalakjukban azonos rímshavak csökönyös visszatérése – elvileg – a helyzet leírásához nélkülözhetetlen szavaktól megfosztott *én* kétségbeesett és mindig ugyanoda vezető kísérleteként hat. Előlegezzük meg: ez – mint majd látni fogjuk – kétségtelenül így van Danténál, de nem Petrarcanál, aki minduntalan lazítani próbál a

rímzavak kötelékén, ami a fájdalmasan reménytelen vágy kifejezhetlenségének érzetét a szintaxis révén *megszüntette* örzi meg.<sup>13</sup>

E petrarcai sestinában a lélek csapongását, melankóliáját, önma-ga feletti uralmának birtokolhatatlanságát mint a vallomás tárgyát a forma megszelídítve, bánatos rezignációban oldja fel. E sestina formarendjével, a szigorú kötöttséggel, az *állandósággal* a versritmus *változásai* és a jelentésmozdulások kerülnek szembe. Ugyanakkor ez a külső és a belső (a szem és a fül) között fennálló (értelemadó) ellentmondás a *tematikával* összefüggésben is jelentéssé válik: a forma börtönébe zárt vergődő lélek időt és teret áttörő csapongásaival a költői témában is tovagyűrűzik. E vergődés hullámai mintegy előltek a makrokozmoszt, majd újra visszazuhannak a lélek mikrokozmoszába, aztán újra föl a Napig, a csillagokig emelkednek, hogy végül visszatérjenek a Földre, a vadon szűk terébe. E *petrarcai tér* az otthontalanság tere, folytonos útkeresés hol az álom, a reménykedés (a viszontszerelem) illuzórikus, hol a halál (a helyzet rezignált tudomásulvétele) másféle terében.<sup>14</sup> De az *idő* is a csillagba visszahulló lélek hazatalálá-saként ível a mindennapos, változást nem hozó napszakváltakozásoktól, *a csak mosttól* az örökkévalóig, az álmodozásban remélt szájalom egyetlen *pillanataig*, amelyben az idő mint folyamat jelentéktelenné és jelentés nélkülivé válhat a lírai én számára. A lírai én vergődésének

<sup>13</sup> A szerelem-tárgy végleges birtokbavételének lehetetlensége, megfoghatatlansága maga mint örökös hiány a költészet ereje folytán *létező hiánnyá* válik, ami azt jelenti, hogy a lírai én (a költő?) a tárgyat a szublimáció révén mégiscsak birtokba veszi, részesül belőle, s vágyakozása ezen a módon valamiképpen beteljesül. A vágyban paradox módon benne van a birtokolhatóság maga: a vágyakozás, csakúgy, mint az emlékezés a távolit, a jelen nem lévőt ittlévővé, nálunk lévővé teszi. Erőteljesebben a miénk, mint sok egyéb, velünk közvetlen közelségben található tárgy vagy személy. Jól tudjuk, hogy a várakozás öröme maga jelzi a távolinak az ittlétét, bennünk-létét. Mindez ott rejlik a Daphné–Apollón-mitosznak a versben a kijelentés síkján egyébként is megjelenő tematikai mozzanatában is mint az *elért elérhetetlenség* paradox valósága.

<sup>14</sup> Az első két strófa már azzal is jelzi a lírai én különleges helyzetét, hogy az *én* felbukkanása a föld élőlényei között várat magára: mintha nem volna helye közöttük. Ahogy RIESZ hangsúlyozza: a természet törvényeit követő létezőkkel szemben az *én* mintegy természetellenes teremtményként áll (RIESZ 1971: 71).

azonban – amely a megelőlegezés és visszavonás szóbeli gesztusában mutatkozik meg – a rím��avak *értékpozícióinak* egymást tagadó változásai is megfelelnek: a *csillag* (stelle) a besötétedés jele, majd a fény maga, hogy aztán kegyetlen szülőanya, majd pedig a szerelemérzés ol-tóvevsszeje legyen, s azután meg a végső otthon, ahonnan kiszakadunk és ahová mégiscsak visszatérünk valamennyien, s végül pedig a ked-  
vessel való egyedüllét világot feledő tere.<sup>15</sup>

Áttérvén most már a *commiatóra*, azt tapasztalhatjuk, hogy a keserű, rezignált és ironikus tónus tagadva, mint a lírai éntől *megfosztot-tat* villantja fel s utalja a képtelenség világába a szépet és az örömtelit: mindkettőt elsodorja az enyészet hatalma, amely úrra lesz a testen és a földi létezés egészén. A *terra* (*sotterra*), *selva* szavak egymásra-követ-kezése aláhúzza az *álmódózó visszatérését a földre*, a tudomásulvételt, amely után az utolsó sor ereszkedő jellege, s benne a hangsúlytorlódás kiváltotta sóhaj mintegy pontot tesz. A vers „formai felfordulása” a *commiato*ban a lélek reménytelenségének, vagyis a meditáció folytat-hatatlanságának és széthullásának ugyanúgy megfelel, ahogy annak a mozzanatnak is, amelyben a lírai én képessé válik annak a lelkiál-lapotnak a felidézésére is, amelyből egy pillanatra kiszakadva a lélek megpróbált rendet teremteni gondolkodásában. A *commiato* Petrar-

<sup>15</sup> De így van ez a többi ríműszó esetében is. A szűk tér, amelyben a beszéd elhangzik, a Föld tere, amelyben a lírai én ideiglenes (*albergare*) szállást vesz ép-pen. Ha szakasról szakaszra haladunk, a *föld* (terra) először lények által ide-iglenesen lakott bolygó, majd színtér és átjelkesített sár, azután a halandóság jele, majd pedig por, amelyből vétettünk, s végül istenek kirándulóhelye. A *Nap* (sole) a fény, majd a nappal világossága, azután a születés jele mint megpillantás (metaforikusan Laura), majd napszak, azután a boldog megnyugvást és végül el-tűnésében az intimitás világát kínálja. A mérhető *nap* (giorno) nappal, majd nap-világ, aztán a fény időszaka, majd pedig napszak, azután meg egyetlen pillanat, s végül egy mitológiai esemény időpontja. A *hajnal* (alba) a fenyegető pirkadat, a szépséges napfelkelte, amely a harmadik veresszakban másoknál időz, a negyedik-ben vágyként születik, míg az ötödikben mint máslet (halál) jelenik meg, s végül a ráébredéssel fenyeget. Az erdő (selva) először a vadon élőkh lakhelye, majd az álomba merült lélek erdejeként tűnik föl, aztán meg az emberkerülés menhelye, az élet vadonja, a sylvá myrtea, a vergiliusi túlvilág, s végül babékoszorúvá lesz a versben.

cánál nemcsak végkövetkezés, hanem a lírai én vallomástevésének kiindulópontja, indoka is, de egyúttal a korábbiaknak, vagyis a sóvárgó vágyakozásnak, az álmodozásnak és illuzórikus reménykedésnek a tagadásába, realizálhatatlanságába, ellentétébe is átfordul, s ily módon az eladdig viszonylagosan azonos érzelem-hullámokat *irracionalitásuk*, képtelenségük hangsúlyával, az *adynaton*<sup>16</sup> fogásának bevetésével töri meg. A sestina-forma azon általános követelménye, hogy a zárás három különálló sorból álljon, bennük a hat rím szóval, ezen sestina esetében *funkcionális*, és így jelentésgeneráló szerepre is szert tesz: a hatsoros stanzák hirtelen összezsugorodása, a rím szavak korábbi rendjének megtörése a vágy beteljesíthetelenségének, a keserű ráébredésnek felel meg. Amíg Dante a maga *Al poco giorno* (*Sok kurta nap...*: Weöres Sándor ford.) kezdetű sestinájában a beteljesülés képtelenségét a verszáró tercina előtt álló stanzában mondja ki (*Ám előbb hív vissza folyót a dombosor...*), mintegy a forma körszerű rendjébe vonva a ráció szavát is, addig Petrarca ezt a képtelenséget mint következtetést a XXII. sestinában a körön kívül helyezi,<sup>17</sup> s ezáltal a szakadás, a törés gondolatát formailag (a hat strófa körré-zárulását mint a határtalan emberi vágyat a forma szépsége révén mégiscsak kifejezni képes teljességet cáfolva) és *vizuálisan is* (*félbetörten* állítván elénk) *érvényre juttatja, s mintegy véglegesíti*. E megoldásban a lírai én önmaga helyzetére és a szerelmi perspektívára immáron *kívülről* tekint, és a megértés a lelki-érzelmi állapot rögzítésétől *elkülönülten* mutatkozik meg. A forma szintjén egy-egy eladdig eltávolított rím szó azonos verssorba kerülése, egymáshoz közeledése, denotációik felerősödése (ez alól némiképp a *secca selva*, vagyis a száraz erdő, a koporsó jelenthet kivételt<sup>18</sup>) éppenséggel a megnyilatkozás konkrét szemantikai értelmét

<sup>16</sup> Az *adynaton* ironikus-élcélődő módon, képszerűen, alapjában véve a parafrázis formáját alkalmazva, a képtelenség és lehetetlenség világába sorolva fogalmazza meg egy lehetőség valóra válásának esélyeit. Lásd például az olyan kijelentést mint: *ha majd piros hó hull, akkor jöjj hozzám leánykérőbe!*

<sup>17</sup> Az *adynaton* elhelyezésének különbségére Dante és Petrarca e két adott sestinájában már Riesz felhívja a figyelmet (vö. RIESZ 1971: 73).

<sup>18</sup> Joggal hangsúlyozza – FRASSO észrevételére is utalva a többi között – SANTAGATA (2001: 86–94), hogy a *koporsó* jelentés kölcsönzése az adott összetételnek

valószerűsítlenítik el az *adynaton* jóvoltából. E tekintetben nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a záró sor maga is ereszkedő, lezáró jelleget ölt, vagyis a szerelmi viszontvárás képtelenségének lírai felismerését a hangsúlyok elhelyezkedése, a ritmus is egyre erőteljesebbé teszi az egymásra következő verssorokban. A rezignált első sor (*ma io sarò sotterra in secca selva – 'de hamarabb takar majd föld száraz erdőben'*) – akárcsak a rá következő kettő is – ritmikailag szabályos *endecasillabo* (2.4.6.8.10.), ám a másodikban (*e 'l giorno andrà pien di minute stelle – 's hamarabb lesz tele a nappali ég apró csillagokkal'*) a hangsúlytorlódás a negyedik és ötödik szótagban és az azt követő cezúra a kijelentés szemantikai aspektusának, képtelenségnek megfelelően szinte a csodálkozás pecsétjét nyomja rá a hangra. E hangsúlytorlódást a záró sor (*prima ch'è sí dolce alba arrivi il sole – 'mintsem hogy a nap rám édes hajnallal köszöntson'*) tovább fokozza a negyedik, ötödik és hatodik szótagon. Petrarcanál tehát a *commiato önreflexív természetű*, s az egész versre vonatkozó *önértelmező metaszöveggként funkcionál*.

Mindenesetre ebben a sestinában nincs meg a provanszál trubadúrlírára (vö. SZABICS 1995: 256), majd *Az új élet* és mindenekelőtt a *Színjáték* Dantéjára oly jellemző, a férfiút erkölcsileg felemelő, megneemesítő szerelemérzés (Beatrice): nemcsak a szerelem pozitív átformáló ereje hiányzik belőle, de a beteljesületlen vágyban is rejlő „öröm”.<sup>19</sup>

voltaképpen az *adynaton* funkcióját gyöngíti le, s tehát hogy a „kiszáradt erdő” mint ellenpontja annak a mirtuszerdőnek, amely a szerelem miatt meghaltak lelkét fogadja be, ahol sem létező helyet jelöl, s így az állításban foglaltak valójában képtelenséget jelentenek. De arról is szó lehet, hogy – meglátásom szerint – Petrarca a fokozatosság elvével hangsúlyozza a lehetetlenséget, amikor a földi életből a beteljesülés reményét végleg kizárva a nappal is tündöklő csillagok kifejezéséhez lendíti fel a kétségbeesés érzületét.

<sup>19</sup> Feltehető hogy az *adynaton* korai (Vergilius) és kései (provanszál líra, Dante) hagyományának átvételén *sajátos hangszerelésben* a középkori vándorénekesek *contrastó*inak, a férfi és a nő polémikus párbeszédének motívumai, s különösen ez utóbbi által mindig megfogalmazott évdő képtelenségek is átszűrnek. A *contrastó*ban a hölgy – látszólag! – a lehetelenség birodalmába számúzi a férfi vágyainak beteljesülését. A petrarcai zárásban az elutasítást a hölgy némasága folytán saját hangján fogalmazza meg a lírai én, s csorbítja a válasz ironikus élett, amennyiben érzelmei kilátástalanságának hiperbolikus képével *az olvasói együtt-*

## II. Petrarca költői viszonya a sestina „hagyományához”

Amikor a kritikai irodalom Petrarcanak a költői hagyományhoz való viszonyulását vizsgálja, joggal utal a LCC. énekbe idézetként beemelt híres sorokra. Arnaut, majd Cavalcanti, Dante és Pistoia egy-egy sorára vetíti rá a sajátját Petrarca, mintegy hangsúlyozván az örökségnek a versformákban, a szerelemideológiában, a költői tematikában és saját szuverén versnyelvének megteremtésében játszott szerepét. Arnaut az, akit első helyen említ, s akinek hatása aligha túlbecsülhető. Már Petrarca kilenc sestinája is ezt igazolja. Kétségtelenül tudatában van annak, hogy sestináin áttetszik Arnaut Daniel<sup>20</sup> egyetlen és a világlíra történetének *első sestinája*, amiként azt is reflektálja, hogy részben Dante útján is lépked. Nyilvánvalóan utal erre az is – mint már rámutattak – (1999: 276), hogy a *Canzoniere* kilenc sestinája közül (ezek a XXII., XXX., LXVI., LXXX., CXLII., CCXIV., CCXXXVII., CCXXXIX., CCCXXXII. számmal jelölt versek), hogy már az *első*, a XXII. sestina a versszöveg részévé teszi – noha *nem változatlan* formában ismétli meg – a két költő sestinájának egy-egy fontos szókapcsolatát. A petrarcai *fermo desiren* (erős vágy) Arnaut *ferm voler* (erős, elszánt akarás) kifejezése, míg az *a scuoter l'ombra* (árnyakat rebbent) összetételen a dantei *Al gran cerchio d'ombra* (nagykaréjú árnyék) emléke szüremlik át. Ez az ismétlés és a variáció együttes formaelvére épülő sestina a költői tematika szintjén is *sajátos ismétlést* hoz létre:

---

*ézés kiváltására helyezi a hangsúlyt, érvényre juttatván a captatio benevolentiae* elvét. A bevezető szonett maga is éppen ezt az elvárást reméli tőlünk: „Voi chascolate in rime sparse il suono / Di quei sospiri ond'io nudriva 'l core (...) Spero trovar pietá, nonché perdono.” Vagyis *Ti*, „kik hallgatjátok szétszórt rímeimben / a sóhajok szavát, étkét szívemnek (...) elnézitek tán, és megszántok engem” (CSORBA Győző ford.).

<sup>20</sup> Arnaut hatását jól jelzi a XXIX. *Canzone*, a *Verdi panni sanguigni, oscuri o persi* (Oly zöld s vérszín ruhát, bordót, sötétet – CSORBA Győző ford.) kezdetű is, amely csak a strófák között létesít rímkapcsolatokat. Ez a forma, vagyis a *coblas dissolutas* ('szétoldott strófák') a sestina közvetlen elődjének tekinthető. Alighanem az *En cest sonet coin' e leri*, azaz a *Derűs formás énekemben* (WEÖRES Sándor ford.) kezdetű arnaut-i *canso* (dal, ének) lebeghetett strófatechnikai vonatkozásban Petrarca előtt.

a szerelem témáját ugyanis nemcsak mint a lírai én lelkének állapotát tárja elénk, hanem egy másik síkon is azzal, hogy az olvasó figyelmét a vers szövegvilágába beemelt *költői és nyelvi hagyomány* felé irányítja. Ezáltal éppen ezen jelszerű felidézés, a szövegköziség mozzanata válik a vers egyik újszerűségévé is, legalábbis abban a tekintetben, hogy a vers hangsúlyozottan reflektálja hagyománytörténeti (formai, tematikai) olvashatóságát. Petrarca konkrét intertextuális viszonyt teremt önmaga, Arnaut és Dante között, s ezzel nemcsak a hagyományokhoz való tudatos kapcsolódását jelzi, hanem azt is, hogy a költészeti, mitopoétikai, „numerológiai” és kulturális tradíciót (például a Vergilius-kepeket, a Daphne-mítoszt stb.) új hangon szólaltatja meg.

Ha a korántsem ritka *rím��avak* szemantikáját nem különösebben hangsúlyos elsődleges jelentésük fényében vesszük szemügyre, az a benyomásunk keletkezhet, hogy belőlük valamiféle földrajzi-kozmológiai tematika bomlik ki majd, hiszen azok (*hajnal, nappal, nap, csillagok, föld, erdő*) napszakokat, térirányt és tájelemeket jelölnek. Amint előzetesen erről már szó esett, a rím��avak szemantikai tartalma Petrarcanál minduntalan elmozdul, így azok nem válnak témameghatározóvá. Az amúgy is „gyöngö” rím��avak szemantikájának feloldására – amelyeknek, mint Fubini találóan megjegyzi, „nincs akkora súlyuk, hogy kibillentenek egyensúlyi helyzetéből a canzonét” (GIROLAMO 1976: 164) – Petrarca több fegyvert is bevet. Túl azon, hogy a *retrogradatione cruciata* valamelyest „szétrázza” őket, további kérdés, hogyan anyagtalanítja, súlytalanítja Petrarca a rím��avakat, miként veszi le róluk azt a hangsúlyt, amelyet szüntelen visszatérésükkel a *szintaxisban* betölthetnének? Hogyan éri el, hogy a gondolatképzést a szövegben ne ők irányítsák, hanem csak a lírai én vágyának, kétségbeesésének és reménykedéseinek alávetetten teremődjenek meg mint – olykor látzólagos – tér- és időterminusok?

Nos, az alany és az állítmány közé több sort ékel be Petrarca, és a *lassítás* ezen fogásával az olvasói várakozást a *még nem mondott-ra* irányítja rá. Négy sort kell várni például egy „félinformációra” (*sóhajjal telten nézek föl a napra*), s egystrófányit a teljesre a második stanzában (*sírok és vágyom: jöjjön már a nappal*). A vallomást tekintve pedig – amellyel a lírai én *hozzánk* fordul – kétstrófányi várakozás-

sal kell számolnunk, hiszen az – éppen a *hasonlat*nak köszönhetően – csak a hetedik sor elején kezdődik (*De én...*), míg kiteljesedése a tizenkettedikben történik meg: *sírok és vágyom, jöjjön már a nappal*. A megnyilatkozás értelmére készítő várakozás három sort ölel fel a harmadik strófában és a negyedikben, míg négyet az ötödikben, s ez a várakozás teljességgel eltereli a figyelmet a rímzavakról. A hatodik strófa első négy sorának első felére olyan erőteljes hangsúly esik, oly erős benne az érzékiség mozzanata (a *Vele lennék, ha árny borul a napra: / hogy ne lásson más, csak a csillag; / egy éjt csak! s ne virradjon sose hajnal!* soraiból e tekintetben „Arnaut vágya” szól ki: *Bárcsak testem volna vele, s nem csak a lélek, s kész volna titkon fogadni szobájában!*), hogy az tökéletesen ellensúlyozza a rímzavak „erejét”. Vagyis a gondolat nemegyszer (az eredeti szöveg második és negyedik strófájában) négy sort is átfogó mondattá terebélyesedve oldja fel a rímzavakat. Antonelli észrevétele szerint amíg a dantei szintaxis ideális mértékét a verssor vége és a prozódia a rímzavakra nézve kiemelt szerepe adja (ANTONELLI 1996: 102), addig Petrarcanál a három verssornyira kiterjedő mondat bizonyul ilyennek, amely mintegy magába szippantja a rímzót. A szintaxis ezen jellegzetessége mellett a hangsúlytorlódások és ugyanazon hangsúlyos magánhangzók (*et maledico il dí ch' i' vidi 'l sole – átkozom: mért néztem arra a Napra*), a lassítás egyéb ritmikai fogásai (két határozói igenév egy sorban: *vo lagrimando, et disiendo il giorno – sírok és vágyom: jöjjön már a nappal*), a sor tagolása (*sí aspra fera, o di nocte o di giorno – oly lidérces vad, se éjjel, se nappal*), mind-mind elveszi a rímzavak erejét, ahogy a metonímia, a hasonlat és a metaforák feltűnése is. Habár, mint látni fogjuk, a rímzavak természetközelséget sugalló megválasztásában Petrarca kétségtelenül Dantéhoz kapcsolódik (Danténál ezek a következők: *árnyék, dombok, kő, fű, zöld, asszony*), ám a vers zeneileg – ahogy ezt Simonelli meggyőzően mutatja ki – a hangvisszatérésekre épül, ami viszont Arnaut sestinája felé mozdítja el Petrarca versét. Simonelli – a XXII. sestina kapcsán – hangsúlyozza az infra- és szuperszegmentális hangzáselemek harmóniateremtő szerepét; értelmezésében az első stanza egész szövege, s így az első sor is (*A quALunque AnimALE ALberga*) a hangzás felől szerveződik. A fonetikai megfelelés gyakorta a stanza egészét

is keretbe foglalja (*AlmeNO iNfiNo A LALba*). Az így létrejövő akusztikába a rím��avak szinte észrevétlenül illeszkednek bele (SIMONELLI 1978: 13–14).<sup>21</sup>

Petrarca ríműszavainak „feloldódó” természetét még világosabban szemlélhetjük az arnaut-i és a dantei sestina fényében, amelyek eredetije a *Függelék*ben olvasható. Az első sestina gyarló nyersfordítása nemcsak a költemény ritmikai, hangzásbeli remeklését képtelen visszaadni, de még az egyes sorok s különösen a *tornado* értelmezésében is ingadozó marad, melynek oka az eredeti szöveg rekonstrukciójának nehézségeiben is keresendő (PERUGI 2021). A szövegmagyarázatok arról árulkodnak, hogy a zárlat a *trobar clus* szellemével összhangban igen rejtelmes és többféle – néha meglehetősen vaskos – értelmezést kínál fel (vö. BELTRAMI 1996: 1–19; PERUGI 1996: 21–39).

Daniel Arnaut: „Sestina”

A makacs vágyat, mely szívembe hatol,  
kitépni onnan nem képes sem csőre, sem körme,  
annak, kinek gonosz nyelve miatt elvész a lélek;  
mert bár félek megcsapdosni őt ággal vagy  
vesszővel,  
de fortélyal azért, hol nincs jelen a bátya,  
mégis élvezem majd a gyönyört kertjében vagy  
szobájában.

Dante Alighieri: *Sok kurta nap és nagykaréju árnyék*

Sok kurta nap és nagykaréju árnyék  
közé fáradtan értem, míg a dombor  
fehérbe öltözik s fakul a szép fű,  
de óhajtasomnak tartós a zöldje,  
mert gyökerét őrzi ama kemény kő,  
mely szól és érez s olyan, mint egy asszony.

<sup>21</sup> A tudós szerint Dante a közvetlen, egyenes szószemantikára épít, minthogy az arisztotelészi megállapítás szerint az *elocutio* nem más, mint a gondolatnak szavak révén való kifejezése. A platóni és újplatonista elv szerint viszont a szó, amely az árnyék árnyékának árnyéka, az igazság közelébe csak fokozatosan juthat: mint jelentő provizórikusnak és inadekvátnak tetszik. Mindig *in fieri* kifejezés: mindez az irodalomban a verbális láncolatoknak és fonikus visszhangok infra- és szupraszegmentális szövevényéhez vezet. Ez utóbbi inkább jellemzi a petrarcai szóhasználatot (SIMONELLI 1978: 10–11).

## II.

Ha csak az eszemmel járok is szobájában,  
 hová, sajnálatomra, tudom, férfi be nem hatol,  
 mert ki-ki úgy őrzi, mintha testvér volna vagy bátya,  
 reszket minden tagom, s velük ujjamnak körme,  
 akár a gyerkőcé, kire suhintás vár vesszővel:  
 félek, nem enged oly közelre, hol a lélek.

Mivelhogy új szerelmem épp ez Asszony,  
 fagyos, mint hó, amit megóv az árnyék,  
 mert ő sem rendül, akár a merev kő  
 a tavasztól, bár áthevül a dombsor  
 s a fény fehérből változtatja zöldre  
 mindnyáját s beborítja párta és fű.

## III.

Bárcsak testem volna vele, s nem csak a lélek,  
 s kész volna titkon fogadni szobájában!  
 De szívem jobban sajog, mintha vernék vesszővel,  
 hisz ahol ő van, oda szolgálja be nem hatol.  
 Úgy leszek vele, ahogy az ujj húsával a körme,  
 és süketté válok, bármit is szóljon barát vagy a bátya.

Amikor fejét koszorúzza dús fű,  
 feledve rajta kívül minden asszony,  
 mert göndör szőke fürtje s díszé zöldje  
 úgy vegyül, Ámort üdíti ez árnyék;  
 s ahová ő bezár, a törpe dombsor  
 jobban fog, mint mész-kötötte nehéz kő.

## IV.

Még hűgát, ki rokonom, mint a bátya,  
 sem szerettem annyira, mint őt, vallja e lélek!  
 Oly közel hozzá, mint ujjához a körme,  
 ha neki tetszene, lennék szobájához, ha nem is  
 szobájában.  
 Szilajabbul ural engem a szerelem, mely a  
 szívembe hatol,  
 mint amennyire erős férfi képes bänni gyenge  
 vesszővel.

Szépsége hatalmasabb, mint az ékkő,  
 s az ő csapását nem enyhíti gyógyfű,  
 hát menekültem, hadd rejtsem a dombsor,  
 csak meg ne rontson ily bűbajos asszony,  
 de szeme lángja ellen nincsen árnyék,  
 se hegy, se fal, se lombkorona zöldje.

## V.

Azóta sem, hogy kivirágzott a száraz vessző,  
 s Ádám-tól eredt nem egy unoka és bátya,  
 ily tiszta szerelmet, mely szívembe hatol,  
 hiszem, nem érzett még sem test, sem lélek;  
 bárhol legyenek, kinn a réten, vagy szobájában,  
 szívem nincs távolabb tőle, mint ujjamtól a körme.

Láttam már Őt öltözve lenge zöldbe,  
 hogy fellobbanna érte a hideg kő  
 s hevít az alakja-vetette árnyék;  
 esengtem, ott, hol lengedez a vad fű,  
 szeressen, mint még soha földi asszony,  
 s zárja rétünket óriási dombsor.

## VI.

Úgy tapad és tartja magát, mintha volna körme,  
a szívem őhozzá, ahogy kéreg a vesszőhöz.

Számomra ő az Öröm tornya, palotája, szobája.

Mást így nem szeretek, akár testvér az, felmenő  
vagy bátya;

a Paradicsomban megduplázza örömét a lélek,  
mikor oda, ha helyesen szeret az ember, behatol.

Dalát Arnaut, benne körme, bátya,  
az ő – ki vesszejének lelkét birtokolja –  
jóváhagyásával

küldi Vágyáról, s így az érdemet nyerve szobájába  
hatol.

(Nyersfordítás a tanulmány szerzőjétől)

Am előbb hív vissza folyót a dombor,  
hogyszem e lány ágacska zsenge zöldje  
tűzre lobbanna, mint szépséges asszony  
szokott, s nem bánám, ha párnám  
rideg kő  
volna örökké, s minden ételem fű,  
ha enyém, mit ruhája vet, az árnyék.

Lehet a dombor tövén éji árnyék,  
ruhája zöldjével az ifju Asszony  
eltünteti: követ elrejt a dús fű.  
(Weöres Sándor ford.)

Dante rímzavainak metaforikus értelmű szemantikai elmozdulásai ugyan nem tagadhatók, de a *donna* és a *petra* csaknem teljes egészében kivételnek tekinthető: ebből fakad, hogy szemantikai mozduatlanságuk folytán ők lesznek a költői gondolatképzés forrásai, s a vers szűkebb témáját szinte azonnal körvonalazzák is. Ezt lehalkítani még az a fogás sem képes, amellyel Dante az asszonáncot alkalmazza (*donna-ombra; erba-petra*), valamint hogy – a *collé*val kiegészítve – a hangsúlyt három-három rímzóban az *ó*-ra, illetve *e*-re helyezi (FIEDLER in BALDELLI, 1976: 193). Vagyis ha a rímzavak hangzóságának a versegész szemantikájában betöltött szerepe halovány-nak tűnik is a petrarcai sestina fényében, a mozduatlanságnak mint lélekállapotnak, „az igézetnek és a megkövesült kinnak az ábrázolását” (KARDOS 1967: 529) a „stanzákat összefűző kapcsolat alogikus, éppen csak hogy tematikus” (GIROLAMO 1976: 166) jellegével is képes érvényre juttatni, s ez meglehetősen szemben áll a strófák Petrarcanál szinte észrevétlenül könnyed tematikai egymáshozillesztésével.

A két olasz sestina rímzavaival ellentétben Arnaut dalában azonnal szebeszökő, hogy az övéi teljességgel köznapiak, meglehetősen váratlanok, s denotatív jellegük igen erős: *hatol, körme, vesszővel,*

*bátya, szobájában, lélek.* Azzal, hogy Arnaut a rímzavai között helyet ad egy igének (*intra*), már e ténnyel magával is hangsúlyozza a témaalkotásban reá váró kiemelt szerepet. Ezt tovább fokozza azzal is, hogy háromszor is visszatér vele együtt (lásd 1., 23., 27. sor) az *l cor m'intra* megnyilatkozás, ami – már csökönös visszatérésének tényével, vagyis az *ismétléssel magával* is – igazolja a szívbe minduntalan behatoló vágy csillapíthatatlanságának lehetetlenségét, s hogy e vágy mint olyan éppen annak köszönheti intenzitását, hogy *csak vágy*. A rímzavak relatíve erőteljes szemantikai mozdulatlansága mindezt csak aláhúzza. A sorokat az egy és két szótagú szavak sokasága szervezi: nyilvánvaló a hangzósság kitüntetett szerepe, amely a dalszerűséget a szó erőteljes hangsúlyával ritmizálja. A hangzósság a rímzavak szemantikai aspektusát is gyöngíti némileg, amennyiben az asszonánc és az alliteráció jóvoltából csaknem rímszerű egybehangzásukra figyel föl a fül: *ongla/oncle, arma/cambra, intra/verga*. Nyilvánvaló, hogy a petrarcai szintaxis és a sorok hangzóssága rokonságot teremt Petrarca és Arnaut között (SIMONELLI 1978: 5–7), ám az előbbi bánatos hangvételi és viszonylag nyugodt áramlású, könnyed dallamvezetése aligha téveszthető össze a másik erőteljes és dinamikus hangzásával. Ha a verset a hangzás uralja, úgy a középponti problematika megoldásához, vagyis az ajánlásban sűrűsödő kérdésnek az értelmezéséhez joggal vethető fel, hogy a *körme/bátya*, a *lélek/szobájában* és a *hatol/vesszővel* eredeti hangzasközelsége nem létesít-e közöttük afféle szemantikai összefonódást, amely az érzéki, erotikus értelmezés felé terelné az olvasót?

### III. Az „ajánlás” szerepéről

Amikor az irodalomtudomány a sestinaforma kialakulását a *canso* kebelén belül írja le, a rím- és strófavariációkat, valamint a műegészhez való kapcsolódásukat tisztán formai szempontból vizsgálja.<sup>22</sup> Anélkül,

<sup>22</sup> A sestina őrzi közvetlen őseinek, a *coblas dissolutasnak* a nyomait (lásd MARCABU, *Contra l' ivernque sénansa*, R. D'AURENGA, *An aital rimeta prima*),

hogy a legcsekélyebb mértékben is tagadnánk e formatörténeti leírás nélkülözhetetlenségét, mi a magunk részéről a műegészben betöltött funkciójával kapcsolatban kívánjuk megvizsgálni. Annál is inkább, mivel a tárgyalt három sestina zárótercináiban szereplő rím��avak elhelyezkedése különbözik egymástól.

Az arnaut-i sestina *tornadájának* szerkezetét a ríműavak (*onglance*; *verga-arma*; *cambra-intra*) helye szerint a következő jelöléssel írhatjuk le: (B)-E, (D)-C, (F)-A. Ez az struktúra a többi provanszál *canso* többnyire megszokott rendjét annyiban követi – már ha eltekin-tünk mindazon megoldásoktól, amikor a *tornada* nem háromsoros –, amennyiben a *tornadában* az öt megelőző utolsó strófa három utolsó ríme – a sorrendet tartva – kerül a három verssor végére. A másik három szórím elhelyezkedésére nézve segítségül természetszerűleg nem lehet a *canso tornadájához* fordulni. A sestina mint *ősforma* Arnaut-é.

Ha külső, technikai szempontból tekintünk rá, azt láthatjuk, hogy a kezdőpontra visszatért mozgás továbblendítése újrakezdéshez vezet-ne: a kör lezárult, és lezárult a sorompó a lírai én vallomásának kitelje-

---

amennyiben egy adott strófa sorai nem egymás között, hanem a többi strófa (itt: azonos helyzetű) soraival rímelenek. A jelzett példákban azonban derivatív rímeket találunk, és a strófák utolsó és első sorait összakapcsoló azonos szavak hiányoznak (vö. PULSONI 1996: 58). A *konkatenáció* jóvoltából – meglátásom szerint – a strófák közötti „szünet” nem űr, nemcsak emlék, hanem a tematikának a maga másfajta továbbszövése mellett is *egyszerre látható és hallható újrafelidézése*. A strófák jelzett formáival szemben a sestinában az egész vers mozgásban van. A *coblas redondas* (‘kerek strófák’) öröksége is kitapintható, amennyiben a két strófa között az utolsó és első sor egymással interstrofikus kapcsolódással a *rimas capcaudadas* strófafűzési rendje szerint ciklikus szabályosságban rímel sajátos tükörszimmetriájának köszönhetően (például abbacddc – cbbcaddda), vagy spirális szerkezetben haladva minden strófa egy új rímmel gazdagodik, elhagyva az előzőből egyet, miközben az utolsó sorok a rákövetkező strófa első sorával csengenek egybe (ababababccbb – bdbdbdbdcccc – dedededecce...), miközben mozdulatlan marad a *c* rím. Pedig az „utolsó trubadúr”, Guiraut Riquier a *Bexm degra de chantar tener* sorral induló versét vizsgálva kimutatja, hogy az első strófa abbacddc rímstruktúrájának konkrét rímeit felsorakoztató, egymást követő strófákban a rímek átjárása ugyanazt a logikát követi (dccaabb, baabddcc, cddcbbaa – s ezért adott esetben az ötödik strófa már az első megismétlése volna. Vagyis a sestina nem egyedülálló ebben a tekintetben (vö. SZIGETI 1992: 173–174).

sítése előtt is. S ez a sorompó az utolsó stanza utolsó sorának rímzava előtt ereszkedik le: nincs konkatenáció, rímkapcsolat, amely a *tornadát* az első sorában hozzáfűzné. A *tornada* egyszerre zárás is, de mint zárás, beszéd is: levél végéről lemaradt utóirat. E lemaradt és a feladó gondolatait rögzítő utóirat struktúrája sokatmondó: bár mint félbetört strófa a párelemek sorrendiségének felcserélésével (2-5; 4-3; 6-1) felidézi ugyan egy pillanatra a gondolatok 6-1, 5-2, 4-3-as permutációs rendjét, ám most már a vágy célba jutását, sikerét látszik kirajzolni: a levél (1. sor) a szívhez vezet (2. sor), s a vágy beteljesül (3. sor).<sup>23</sup> Arnaut természetesen az E-C-A- rímzavak sorvégre helyezése után a többi rímzó elrendezésében – az új forma létrehozásában – szabad volt. Az eredmény: a megelőző strófa első három sorának szórímei úgy kerülnek velük egy-egy sorba (B-E, D-C, F-A), hogy a kiapadhatatlan vágyakozást mint központi témát – amely a hat strófa önmagába-zárulásával látszott kimeríteni, s amely az első sorban már kifejezésre jutott (*intra*) –, most a *tornada* utolsó szava is megismétli, mintegy *rondószerkezetbe vonva* a vers alapgondolatát. Ez a visszakanyarodás azonban nem ugyanoda történik, hanem a vágy célba érésének bizonyossága felé veszi az irányt. *S ez a kört lineáris haladássá formálja át* (BELTRAMI 1996: 19). A levél (a hat strófa) a hölgyé, a *tornada* pedig – amely az olaszban a *commiato* és *congedo* névvel szerepel, és magyarul a búcsúnak, az elbúcsúztatásnak felel meg inkább – nem más, mint a lírai én levélhez szóló búcsúztató szavai, amelyeket rajta kívül csak az olvasónak van szerencséje ismerni, amennyiben a művet írott szövegnek és nem a hölgy (vagy mások) előtt előadott dalnak tekintjük. A sestina tehát, amely az első sorában *a makacs vágyat, mely szívembe*

<sup>23</sup> Ezt látszik sugallni LADÁNYI-TÚRÓCZI Csilla fordítása és a zárlat is: *Ím versem, benne nagybátya s körme, annak szól, kinek vesszője lelkem / hordja, s vágy szobája, beléd hatol* (In *Kalligram / Archívum / 2002 / XI. évf. 2002. január-február*). A tanulmányban idézett fordítással szemben egy másik, a szerző megjelenése nélkül (<http://magyarirodalom.elte.hu/palimpszeszt/18.szám/01.htm>) a következő, érzékiségében visszafogottabb változatot kínálja: „Vigye Arnaut dalát, min körme s bátya / Néki, kinek vesszeje alatt a lélek / Desirat, ki minden kamrába bejut.” ROUBAUD, Jacques, *Les Troubadours, anthologie bilingue*, Paris, Éditions Seghers 1971, 240–243.

*hatol* sorral in medias res indítja a vallomást, a *tornadában* szemléletes rím�� párosítást teremt: a nyitó strófa *hatol* (*intra*) és *cambra* (*szo-ba*) ríműszavainak maximális távolsága legszorosabb közelséggé változik. A lírai én reményei szerint a dal csak szívének megérintése révén nyerheti el a hölgy tetszését: a dallal együtt a vágy elfogja a hölgy lelkét és testét is.<sup>24</sup> Semmiképpen nem hagyható figyelmen kívül a ríműszavaknak a sorokban egymáshoz viszonyított helyzete: ugyanis az első ríműzó a többi mellé tolakszik, s a másodikkal szinte együtthangzik és egybeolvad (*ongl'e doncle; cambra intra*). A ríműszavaknak ez az elrendezése alapjaiban különbözik Danténál és Petraracánál.

Dante *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* című sestinájának *congedója* – a betűket a ríműszavaknak az első strófában elfoglalt helye szerint jelölve – a (B)-A, (D)-F, (E)-C, vagyis a 2-1, 4-6, 5-3-as szerkezet (*colli-ombra; verde-donna; petra-erba*) eltér Arnaut megoldásától. A kritikai vita afölött zajlik, hogy milyen logika alapján jött ez létre. Contini a hat strófa első soraiból (AFCEDB) vezeti le a ríműszavak rendjét: az első három strófa első sorainak ríműszavai (A, F, C) kerülnek sorvégi helyzetbe, míg a másik háromé, visszafelé haladva sorközepi pozícióba jutnak (B, D, E) (BILLY 1996: 42). Pulega szerint Dante a sestina permutációs rendjét (6-1, 5-2, 4-3) oly módon mutatja fel, hogy a hatodik strófa első sorának ríműszavától az első strófa első sorának ríműszaváig ugrik, s így tovább (in BILLY 1996: 42). Ugyanakkor Pulsoni szerint alapvetően arról van szó, hogy Dante meg akarja őrizni a sestinára jellemző *coblas capfinidas* strófaközi kapcsolatát: ezért „mechanikusan” helyezi a *commiato* első sorába ríműszóként a hatodik strófa ríműszavát (*ombra-ombra*). Ám az első strófa helyi értéke szerint jelölt (B)-A (*colli – ombra*) csere után fenntartja az utolsó strófa ríműszavainak sorrendjét (*verde-donna-petra-erba*), ami viszont a (D)-F, (E)-C, vagyis a 2-1, 4-6, 5-3 formulát adja ki (PULSONI 1995: 508).

Bárhogy legyen is, nyilvánvaló, hogy Dante a *commiato*t – Arnaut-szemben – a sorvégi ríműnek, a permutáció első elemének a segítségé-

<sup>24</sup> Amíg Riquier és mások a vágy „valóságos” beteljesülését olvassák a zárásban, addig TOJA a *távoli szerelem* énekeseinek parodiáját, Canettieri pedig a sestina szinte tisztán játékkjellegét hangsúlyozza (vö. in BELTRAMI 1996: 18).

gével formailag és gondolatilag is szervesen kapcsolja hozzá a korábbiakhoz: a Dante-commiátóban sem az ajánlásjelleg, sem a búcsúzás nincs meg. Valójában a Dante-canzonék zárása közül *egyetlenegy sem* emlékeztet rá. Ez annál is különösebb, mert – mint köztudott – maga Dante a sestinát a *canzone* egyik különös formájának, *de nem új műfajnak tartotta*, s hogy versét az Arnaut-féle mintára alkotta (DANTE 1965: 392–393). A két rím��o elhelyezése sem követi az arnaut-i példát. Az ötödik strófában felbukkanó *adynatont*, mely Petraracánál a rezignáció mélységét fejezi ki, s mintegy pontot tesz a vers után, Dante a zárásban keserű-komor tudomásulvétellé „szelídíti”: „De hiába lenne a dombok között egyre sűrűbb a homály, az ifju asszony ruhájának zöldje elrejtí azt, ahogy fűvel benőtt kő rejt maga alatt embert.” A lírai én szerelme iránt érzéketlen hölgy alakjának ismételt megidézése a *petra* szó által, metaforikus értelemben a sírkő képét állítja az olvasó elé. Nem is zárulhatna másképpen a vers.

A Petrarca-vers *congedó*jában az A-E, C-D, F-B, vagyis az 1-5, 3-4, 6-2 formulát találjuk, ami mint olyan, eltér úgy az Arnaut, mint a Dante által teremtett formától. A ríműszavak kvázi-érintkezésével és a (sot)terra, vagyis a permutációnak megfelelő derivatív ríműszó révén – amelyet Petrarca az első sorban belső „ríműm” avat – leválik Arnaut-ról. Az első sor ríműtetése az előző szakasz ríműszavával Dantéhoz viszi közel, ám azonnal el is különíti tőle, mivel ugyanazon ríműszó közeli újraelhangzása az emlékezetet még frissebbnek találja a sorvéginél. Az összevetés azt mutatja, hogy a strófafűzési megoldást Petrarca esetében inkább a *rimas capfinidas* (még ha a ríműszó nem is a sor kezdőszava, habár derivatív), míg Dante esetében a *rimas capcaudadas* jellemzi. Úgy is mondhatnánk, mindketten eltérnek Arnaut-tól, de mindketten másképpen.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Bármennyire leválijk is e tekintetben Petrarca Arnaut-ról, a provanszál dalnok képei – szemantikailag ugyan elmozdulva, de – fel-feltűnedeznek nála. Így van például ez a *Lá ver l'aurora, che sí dolce l'aura – Ha kél a hajnal, megremegek arra* (TAKÁCS Zsuzsa ford.) kezdetű 239. sestinában is, amelyben néhány sor („ha végzetemnek arra int hatalma, / hogy sírva, énekelve, annyi verssel / ökörfogatról hálót vessek arra / mi szellő, s jégen szedjek virágot”) az *E szép, édes dallamra* (FALUDY György ford.) kezdetű versből ismert arnaut-i képre játszik rá: „Arnaut

#### IV. Versformából műfaj?

Ha a petrarcai sestinák további sorsára vetünk egy pillantást, azt találjuk, hogy a klauzurában az első négy sestina (XXII., XXX., LXVI., LXXX.) rímzavainak elrendezése nem alakít ki semmiféle általános értelmű kötöttséget. A további ötben azonban a rímzavak követik a permutációs rendet, azaz visszatérnek az első strófa sémájához: (A)-B, (C)-D, (E)-F, avagy számokkal 1-2, 3-4, 5-6. Jogosan állapítható meg tehát, hogy amíg Dante a külső rímet a rímzavak abszolút rendjére való tekintettel részesíti előnyben, addig Petrarca emellett a permutációt sem hagyja figyelem nélkül (vö. CANETTIERI in BILLY 1996: 49). Vagyis a „kanonikus” permutációt a zárások rímzavaira is átviszi.

Nem kétséges, hogy a sestina ősfelműjének felülírt változatát teremtette meg Petrarca, s mint olyan, az hatott – ha a közvetlenül utána következő szerzőkre nem is – normaként az utódokra. A – talán a kötet szerkesztés folyamányaként – Laura halála után írt versek közé sorolható egyetlen petrarcai dupla sestina, ami mint olyan, az arnaut-i sestinaforma feldúlását a lélek feldúltságával összekötve „játszik rá” a megkettőzött fájdalomra, nyilvánvaló módon mond nemet a hagyományra. De elszakad Petrarca Arnaut-tól abban is, hogy – az *ajánlások*at érintő eltéréseken túl – a gondolat kifejtésének minduntalan *nekilendülő ottonario* (olasz nyolc szótagos verssor) és az *ige* hiányzik sestináiból. A kérdés: elegendő-e ez ahhoz, hogy a sestina versformájára mint Petrarca teremtette új *műfajra* tekintsünk? Elegendő érvnek látszik-e – s Pulsoni igennel felel az alább következőkre (PULSONI 1996: 63–65) – a versforma szokatlanul gyakori felbukkanása a *Daloskönyv*ben, a permutációs rend átvitele az *ajánlásokra* az utolsó öt sestinában. Ez ellen szól, hogy Petrarca módosíthatott volna az első sestinák záratain is, hiszen köztudott, élete végéig dolgozott a kötetten: átírta és átrendezte benne költeményeit. A *canzone* ezen formájának kitüntetése a *sestina* megnevezéssel (ez a Laurenziano Strozzi 178-as

---

vagyok, ki szellőt zsákol, / nyúlra vadászik *tehénháton*.” Ám ha feltűnedeznek is, az arnaut-i önszemlélés ironiája hiányzik belőlük, s csak a képtelenséggel tovább mélyített resignáció bánata szól ki belőlük.

számú, műfajilag elrendezett egyik blokk előtt tűnik föl), valamint az a tény, hogy az 1373-as *Malatesta* név alatt jelölt gyűjteménytől kezdve a sestinákat a *scripta continua* helyett „vertikális” formában írta le vagy íratta át – azonnal szemléletessé téve e forma jellegzetességét és eltérését a *canzone* többi más formájától –, azonban kétségkívül műfajteremtő *szándékról* tanúskodik; annál is inkább így van ez, mivel a provanszál kódexekben is vízszintes írás szerint rögzítették a sestinákat. Bárhogy legyen is, a kérdés a következő: vajon ez a Petrarcánál rögzült és leginkább az ő modellje szerint áthagyományozódott versforma, hangvétel, intonáció és tematikai megkötés teremtett-e olyan új, műfajképző nyelvi világlátást, amely előtt a többi versforma tehetetlenül állna? Ugyanakkor kétségtelen, hogy a két előd egy-egy sestinájának rögzült vágy-tematikáját – talán a *Canzoniere* eszmei elrendezése, felépítése „szükségyszerűségének” engedelmessé – a 80. és a 142., valamint a 214. sorszámú sestináknak a számvetés, az önértékelés morális-spirituális gondolatossága szétfeszíti (vö FRASCA 1992: 123); vagyis Petrarcánál a sestina a maga szigorú művészi formája ellenére is hitelesen tudta igazolni tematikai gazdagodásra való képességét.

*Függelék*

Dante Alighieri

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra  
 son giunto, lasso!, ed al bianchir de' colli,  
 quando si perde lo color ne l'erba;  
 e 'l mio disio però non cangia il verde,  
 si è barbato ne la dura petra  
 che parla e sente come fosse donna.

Similmente questa nova donna  
 si sta gelata come neve a l'ombra;  
 che non la move, se non come petra,  
 il dolce tempo che riscalda i colli  
 e che li fa tornar di bianco in verde  
 perché li copre di fioretti e d'erba.

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,  
 trae de la mente nostra ogn'altra donna;  
 perché si mischia il crespò giallo e 'l verde  
 sì bel, ch'Amor li viene a stare a l'ombra,  
 che m'ha serrato intra piccioli colli  
 più forte assai che la calcina petra.

La sua bellezza ha più virtù che petra,  
 e 'l colpo suo non può sanar per erba;  
 ch'io son fuggito per piani e per colli,  
 per potere scampar da cotal donna;  
 e dal suo lume non mi può far ombra  
 poggio né muro mai né fronda verde.

Io l'ho veduta già vestita a verde  
 sì fatta, ch'ella avrebbe messo in petra  
 l'amor ch'io porto pur a la sua ombra;  
 ond'io l'ho chesta in un bel prato d'erba  
 innamorata, com'anco fu donna,  
 e chiuso intorno d'altissimi colli.

Daniel Arnaut

Lo ferm voler qu'èl cor m'intra  
 no.m pot ges becs escoissendre ni onglà  
 de lauzengier qui pert per mal dir s'arma;  
 e pus no l'aus batr'ab ram ni ab verja,  
 sivals a frau, lai on non aurai oncle,  
 jauzirai joi, en vergier o dins cambra.

Quan mi sove de la cambra  
 on a mon dan sai que nulhs om non intra  
 – ans me son tug plus que fraire ni oncle –  
 non ai membre no.m fremisca, neis l'ongla  
 aissi cum fai l'enfas devant la verja:  
 tal paor ai no.l sia prop de l'arma.

Del cors li fos, non de l'arma,  
 e cossentis m'a celat dins sa cambra,  
 que plus mi nafra.l cor que colp de verja  
 qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra:  
 de lieis serai aisi cum carn e onglà  
 e non creirai castic d'amic ni d'oncle.

Anc la seror de mon oncle  
 non amei plus ni tan, per aquest'arma  
 qu'aitan vezis cum es lo detz de l'ongla,  
 s'a lieis plagues, volgr'esser de la cambra:  
 de me pot far l'amors qu'ins el cor m'intra  
 miels a son vol còm fortz de frevol verga.

Pus floric la seca verja  
 ni de n'Adam foron nebot e oncle  
 tan fin'amors cum selha qu'èl cor m'intra  
 non cug fos anc en cors no neis en arma:  
 on qu'èu estei, fors en plan o dins cambra,  
 mos cors no.s part de lieis tan cum ten l'ongla.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli  
prima che questo legno molle e verde  
s'infiammi, come suol far bella donna,  
di me; che mi torrei dormire in petra  
tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba,  
sol per veder do' suoi panni fanno ombra.

Aissi s'èmpren e s'ènongla  
mos cors en lieis cum l'èscors'en la verja,  
qu'ilh mès de joi tors e palais e cambra;  
e non am tan paren, fraire ni oncle,  
qu'èn Paradis n'aura doble joi m'arma,  
si ja nulhs hom per ben amar lai intra.

Quandunque i colli fanno più nera ombra,  
sotto un bel verde la giovane donna  
la fa sparere, com'uom petra sotterba.

Arnaut tramet son cantar d'ongl'e d'oncle,  
a grat de lieis qui de sa verja l'arma,  
son Desirat cui Pretz dins cambra intra.

### Bibliografía

- ANTONELLI, Roberto (1992), „*Rerum vulgarium fragmenta*” di Francesco Petrarca, in ASOR ROSA, Alberto (dir.), *Letteratura italiana. Le opere*. I., Torino, Einaudi.
- ARIANI, Marco (1999a), *Petrarca*, Roma, Salerno.
- ARIANI, Marco (1999b), R. V. F.: *Organizzazione e struttura del Canzoniere*, in *Petrarca*, Roma, Salerno.
- BELTRAMI, Pietro G. (1996), *Lo ferm voler di Arnaut Daniel: Noterella per una traduzione*, in *AnticoModerno 2.*, Roma, Viella.
- BILLY, Dominique (1996), *L'art et ses leures: À propos du commiato d' Al poco giorno*, in *AnticoModerno 2.*, Roma, Viella.
- CANETTIERI, Paolo (1993), *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*, Roma, Colet, 21.
- DI GIROLAMO, Costanzo (1976), *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino.
- FIEDLER, Leslie A. (1956), *Green Thoughts in a Green Shade: Reflections on the Stony Sestina of Dante Alighieri*, in *Kenyon Review*, XVIII.
- FRASCA Gabriele (1992), *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 206.
- KARDOS Tibor (1967), *Petrarca élelműve és a Daloskönyv*, in uő (szerk.), *Francesco Petrarca daloskönyve*, Budapest, Európa.
- PERUGI, Maurizio (1996), *Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel*, in *AnticoModerno 2.*, Roma, Viella.
- PERUGI, Maurizio (2021), „Cledisat”: un esempio di inquinamento testuale, *Romance Literature and Philology*, <https://doi.org/10.5281/zenodo.4771379>

- SIMONELLI, Maria Picchio (1978), *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Firenze, Licoso.
- PULSONI, Carlo (1995), *Sulla morfologia dei congedi della sestina*, Aevum, 3.
- PULSONI, Carlo (1996), *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, in Antico-Moderno 2., Roma, Viella.
- RIESZ János (1971), *Die Sestine*, München, Fink.
- SZABICS Imre (1995), *A trubadúrok költészete*, Budapest, Balassi.
- SZIGETI Csaba (1992), *Az első magyar sestina*, Literatura, 2.
- SZMIRNOV, Igor (1999), *Úton az irodalom elmélete felé*, Helikon, 1–2.
- ZEMPLÉNYI Ferenc (1999), A szerkesztett verskötet megjelenése az európai irodalomban, *Irodalomtörténeti Közlemények* 5–6. <http://itk.iti.mta.hu/1999-56/zemplenyi.htm>

#### FORRÁSOK

- DANTE Alighieri, *A nép nyelvén való ékesszólásról*, in KARDOS Tibor (szerk.), *Dante Alighieri összes művei*.
- PETRARCA, Francesco (2001), *Canzoniere*, a cura di Marco SANTAGATA, Milano, Mondadori.

# „TEREMTSÜNK OLVASÓT A MI KÉPÜNKRE ÉS HASONLATOSSÁGUNKRA”

Boccaccio olvasója<sup>26</sup>

Mint közismert, könyvének címével (*Dekameron* = tíz nap) Boccaccio Szent Ambrusnak a világ teremtéséről írt traktátusára, a *Hexaémeron*-ra (hat nap) „játszik rá”. Így akár a boccacciói humor egyik megnyilvánulási formájának is tekinthetjük, hogy a világ *újrateremtése* már több időt igényel, mint amennyit a *semmiből* megalkotása követelt meg az Úrtól a *Genezis* szerint. Az újra- és újjáteremtés fogalmát a *fictióban* kétféle megközelítésben célszerű vizsgálni. Egyfelől a tágabb értelemben vett tematika szintjén, másfelől a novella mint műfaj vonatkozásában. S mindezt különös tekintettel az olvasó alakjára, szerepére nézve látszik érdemesnek megtenni.

*Tematikai szinten a fictio* szerint az egymás szórakoztatására és örömeire sorra-sorra megszülető és szerteágazó történetek, vagyis a *novellák* visszazökkentik az időt, s az üvegcserepeiből helyreállított világ tükrében, vagyis a novellákban újraalkotják a közeli és a távoli múlt „eseményeit”, „rámutatva” mintegy a járvány lehetséges okaira is. Az az apokaliptikus kép, melyet a szerzői elbeszélő az *Előljáró beszédben* a pestis következményeként tár elénk egy részletes, realiztikus, de mindazonáltal az elbeszélői distanciát érzékeltető, ironikus utalásokkal is terhes beszámolójában, a halálos járványt annak tudja be, hogy azt „az égitestek hatalma vagy Istennek bűnös cselekedeteinken érzett igazságos haragja” zúdította ránk a halandókra, hogy észre térítsen

<sup>26</sup> Jelen tanulmány alapjául Giovanni BOCCACCIO, *Decameron* (Bietti, Milano) 1972-es kiadása, míg az idézetek forrásául BOCCACCIO, *Dekameron*, ford. RÉVAY József – JÉKELY Zoltán, Budapest, Szépirodalmi Kiadó 1954-ben megjelentetett kötete szolgált.

bennünket”. Ebből egy másik tematikai mozzanat is ered: az, amely a közvetlen alaki szó jelenlétét sem nélkülöző szerzői elbeszélő alá vont kerettörténetben a „nemes” ifjak által a pestis következményeként realizált menekvésí útvonala végén egy ideális természeti-társadalmi teret rajzol ki. E tér a boldog közösségi együttlétet biztosító erkölcsi normák alapjain épül fel, vagyis a tíz nemes hölgy és férfiú alkotta társaság viselkedési mintáiban konkretizálódik.<sup>27</sup> Ez mintegy *újja is építi* a pestist megelőző világrendet, és mintaadó, normatív modellé válva, annak *ellenpontját* képezi. Már az *Elöljáró beszédből* vett idézetekből is – ahol a dőlt betűs kiemelések a boldog, örömteli együttlétet, míg az aláhúzottak az együttlét örömteliségéhez nélkülözhetetlen morális igényt hangsúlyozzák – nyilvánvalóan kitetszik ez az ellenpontozottság.<sup>28</sup> Persze a társaság viselkedésnormáit, erkölcsi világgképét a *parat-*

<sup>27</sup> Az elbeszélő hősök, hősnők névadásáról Muscetta kimutatja, hogy azokat ők Boccaccio korábbi műveiben felbukkanó szereplőiről kapták, hangsúlyozván, hogy a nevek nyilvánvalóan a *senhal* szerepét töltik be (MUSCETTA: 1986<sup>2</sup>, 164–165). Számunkra viszont elsősorban az a kérdés, hogy van-e egyéb, jelesen narratív funkciója a névválasztásnak. Nos, Dioneo neve, Vénusz anyja, Dione nevéből ered, és az érzéki jelentést bírja. „Királysága” alatt, de egyébként is, novelláinak tematikája e körül forog. Pamfilo „uralkodása idején”, aki nevének jelentésében a szerelemmel/szeretettel teljesen betöltött személyt jelöli, a téma azokról szól, akik a szerelemben nagylelkűen viselkedtek, Filostrato kívánsága szerint, aki a nevét illetően a szerelem által lesújtott, legyőzött jelentést hordozza, a negyedik nap elbeszélési témája a boldogtalan szerelem lesz. Vagyis a témaválasztások mindhárom esetben megfelelnek a nevek jelentéseinek. A választott novellatémák valójában a névjelentések *narratív* kibontásaként állnak elénk.

<sup>28</sup> Pampinea: „kik még netalán itt vannak, egyáltalán nem tesznek különbséget tisztességes és becstelen dolgok között, s egyedül és társaságban, éjjel és nappal azt művelik, mire éppen vágyuk hajtja őket, s mi a legnagyobb élvezetet szerzik nekik. Mégpedig nem csupán a világi emberek, hanem a zárt kolostorok lakói is, mivelhogy fejökbe veszik, hogy ami másnak nem tilos, az nekik is szabad, megszegik a törvényeknek tartozó engedelmességet, testi gyönyörűségekbe vetik magokat s kicsapongásra és dőzsölésre adják fejüket...”; „és figyelmeztettek benneteket, hogy éppoly kevéssé válik szégyenünkre, ha tisztességben távoznunk innét, mint a többi asszonyok java részének az, hogy becstelenségben itt maradnak”; „tőlünk telhetőleg *vidáman, jókedvben és kellemesen* töltenők időnket anélkül, hogy bármi cselekedetünkben túlmennénk a józanság határain”; „(...) hölgyeim, mi légyen a módja, hogy társaságunk szüntelenül tökéletesedjék, és

*extus* és a *kerettörténet* majd csak akkor hitelesíti, amikor az elbeszélő hősök már túlvannak minden kísértésen. A kísértésen, ami nem is mást jelent, mint a témájukban nemegyszer csábító elbeszélések „előadását” és meghallgatását. Vagyis a *hatás* előidézését az elbeszélés formája és témája által, valamint „fogyasztóira” nézve annak esetleges életkövetkezményeit. Másképpen szólva az *elbeszélő hősök morális alapállásának mérőeszközévé az olvasás/értelmezés, az olvasni tudás képessége válik*. A „boldog” társaság olvasni tudása bizonyosságot csak tíz nap után nyer, minthogy az az együttlét feltételeinek magától értetődő elfogadásán túl realizálásukat, megélésüket is jelenti. A nevetésben, dalban, táncban megnyilvánuló életörömük, morális tartásuk és önértékelésük nemcsak harmonizálnak, hanem egymást mintegy feltételezik is az életet isteni adományként kezelő habitusukban. Nem véletlenül a *Santa Maria Novella* templomából indul és tér is oda vissza közös útjuk afféle rondóként, mintegy a kör tökéletességét imitálva. De élet- és szerelemfelfogásukkal alkot sajátos szemantikai rímet a szerzői elbeszélésben általuk jellemzett *tér* is, amelyről „valamennyien egy értelemmel hangoztatták: ha lehetne a földön Paradicsom, azt el sem tudják képzelni másképpen, mint amilyen ez a kert, s el sem tudják gondolni ezen felül, mi egyéb szépséggel lehetne még megtevézni (III. nap, *Bevezetés*)”. Az „onesto riso” és a „dolce gioco” jelzős szerkezet, amelyek értelme az *igaz, vétektől beárnyékolatlan nevetés és az édes, azaz ártatlan játékoság volna* – amint erre már Veglia is utal (MARCO 2011–2012: 105) –, Dante *Színjátékát* idézi meg, pontosabban a *Purgatórium XXVIII.* énekének 96. sorát. Már most jelezzük,

---

rendben, *jókedvben* és mindennemű szégyenvallás nélkül éljen és fennmaradjon. (...); Filoména: ha én tisztességesen élek, és lelkiismeretem semmiért nem furdal, felőlem ugyan akárki állíthatja az ellenkezőjét; Isten és az igazság melletttem száll síkra; Dioneo: szánjátok rá magatokat, hogy velem együtt *szórakoztok és kacagtok és énekeltek* (már úgy értem, amennyiben méltóságokkal összefér)”. Aligha kétséges, hogy a fiatalok habitusának „kirajzolása” a dantei „nemességfogalom” ezen életkort illető jellemzőinek (szemermetesség, szelídség, engedelmesség, szégyenlősség, fegyelmezettség, udvariasság, szeretet, tiszteletadás és tisztesség a beszédben, ismeretvágy, derű, öröm és szépség mint az arc és a test nemes ékesége) átvételével történik meg (vö. DANTE 1962: 329–333).

hogyan az elbeszélés (előadás) és az olvasás (értelmezés) problémaköre, amely a *paratextus* és a *kerettörténet* alaptémája marad mindvégig – sőt még egy metanovella-példázatban is (VI/1.) hangot kap –, igen szoros kapcsolati viszonyt létesít Dante művével.

*A novella műfaja és az elbeszélés formája* tekintetében az újra- és újjáépítés fogalma azáltal nyer értelmet, hogy itt is, akár csak a *Genезis* szerint, *a szó erejéből, az elbeszélő szónak* köszönhetően születik meg (újra), s népesül be világ. Vagyis az ifjú hölgyek és fiatal emberek tíz nap alatt „narratív úton újra megteremtik a pestis romjai által tönkretett világot” (SURDICH 2008: 56). Nyilvánvaló, hogy a boccacciói elbeszélő szó rétegezettsége, megoszlása – a paratextus elbeszélőjének szavában, az intradiegetikus és metadiegetikus (I/3; 7.) szóban, valamint azok szemantikai rímélése, egymásba csúsztatása miatt – amolyan matrjoskababa jellegű bennfoglaló elbeszélői struktúrát eredményez. Ennélfogva a mű mint *könyv* tekintetében az újraalkotás nem új jelentés híján maradó ismétlést, hanem újjáalkotást is jelent. *Mindez harmonizál a Boccaccio előtti novella-műfaj elbeszélői megújításával és kodifikálási kísérletével is.*

Nem lehet e ponton nem utalni az *Elöljáró beszéd* paratextuális kijelentésére, amelyből kikövetkeztethető, hogy a novellaműfaj megújítása, újraértelmezése szükségképpen hívja életre az olvasás/értelmezés kérdéseit, vagyis az *újfajta olvasó megteremtésének igényét* is: „elmondok száz novellát vagy mesét, vagy példázatot, vagy történetet, mindegy, hogy minek nevezzük” (...). A ’mindegy, hogy minek nevezzük’ kitétel „emlékezetében” a klasszikus és középkori retorikai hagyomány ereje hallatszik még, amely különböző szemantikai érvényességet tulajdonított e terminusoknak.<sup>29</sup> Ugyanakkor a novella kiemelt helye e kitételben már egy olyan új műfajfelfogás kiindulópontját jelzi, ahon-

<sup>29</sup> Malato szerint a novella mellett felsorakoztatott alternatívák azt jelzik, hogy a középkori retorikában e három elbeszélő műfaj alkalmazásának szabályai rögzítettek voltak (MALATO 1998: 21). Hasonlóképpen látja e kérdést Battaglia Ricci is, utalván arra, hogy a Boccacciót megelőző időkből a novellák és a példázatok a többi rövid elbeszélő műfajjal együtt párhuzamos életet éltek, s korántsem bírtak közös genetikai leszármazással (BATTAGLIA RICCI 2003: 287).

nan a *fictio* egy igaz, valós eseményt rögzítő *történetet*, valamint egy erkölcsi-vallási szempontot követő *példázatot* vagy *mesét* már nem a narráció tárgya és a szerző előzetes intenciója, s nem is az „előadás” retorikai szabályai felől közelít meg, hanem az *elbeszélés* mint műfaj nyelvi meghatározottsága felől. Ugyanis ez az, ami „képes érvényre juttatni a poliszémiát mint a novella-műfaj sajátját” (BATTAGLIA RICCI 2000: 135). Mert ha a *történet* eredetileg egy valóságos és igaz eset elmondására szorítkozott, mely elmondás mögött didaktikai cél is rejlett, a témát illetően az igaz és valóságos helyébe lépő valóságosság, az „így történhetett” elmondása már sokkalta inkább az irodalom nyelviségének, az elbeszélés formájának előtérbe állítását jelenti. Azt tehát, hogy éppen az elbeszélő hang által bontakozhat ki csak a téma, és nem fordítva. Ily módon egy „kopernikuszi fordulat” küszöbére ér a Boccacciói elbeszélés-koncepció, hiszen a *novellare* már nem csak egy új, és nem feltétlenül valóban megesett, rendkívüli *történetet* jelöl meg annak definíciója értelmében, hanem olyat, amelyben a *történet* nem a narráció egyik specifikus fajtája, hanem immár az elbeszélés eredménye és tárgya. S az elbeszélés mint *fictio* és mint valóságteremtő-megismerő művészi alkotó tevékenység pedig az elbeszélői aktus részeként a *példázat* tartalmi jegyeit is felismerhetővé teszi-teheti egyik-másik „történeten”, illetve az elbeszélésben. A választ arra, hogy mit is kínál valójában olvasóinak a szerző, maga a mű ad azáltal, hogy az elbeszélés (novella) formája Boccacciónál képes a mese, példázat és történet hagyományos és eltérő narrációs-retorikai kötöttségeit és szemantikai meghatározottságát megszüntetve megőrizni. *Mindez persze szükségképpen másfajta olvasatot, másféle olvasót követel magának.*

Ahhoz, hogy leírjuk, milyen is végtére Boccacciónak ez a bizonyos olvasója, intertextuális vargabetűre kényszerülünk. A novellák mennyiségéből (száz) következik, hogy számszimbolikáját illetően Boccaccio műve Dante *Színjátékának* száz énekével asszociatív viszonyba kerül, amint erre a kritikai irodalom szinte egyöntetűen utal is. Ezt a *formális*, külsődleges analógiát azonban a könyv elnevezése (*Galeotto herceg*) szemantikai érintkezéssé tágítja, hiszen a *Pokol* ötödik éneke Francesca-passzusának (137. sor) fonalát veszi fel újra. Mindezt azonban úgy teszi – erről majd az alábbiakban és bővebben –, hogy nem

az egyes, a szerelem mibenlétét és megszületését „tárgyaló” irodalmi műveket önnön tettében vétkesnek beállító Francesca kijelentésének ún. igazsága mellett horgonyoz le, hanem a *Színjáték* szövegegsze felől indulva értelmezi a megnyilatkozást, s azonnal cáfolja is Francesca fejtegetéseinek igazságtartalmát. A cáfolat vagy helyeslés egyáltalán nem mellékes kérdés, hiszen rajta fordul meg, miként kapcsolódik Boccaccio Dantéhoz: Francesca érveinek elfogadásából az udvari költészet, a *stil nuovo* és a lovagregény elutasításával együtt az következne, hogy Boccaccio műve mintegy a dantei ellenpontjává válik, míg cáfolatuk azt eredményezné, hogy a passzus Boccaccio-féle értelmezése szervesen kapcsolódik a *Színjáték* szövegének igazához, vagyis Francesca téves olvasatához. Boccaccio tehát újragondolja a problémát, amikor a tíz elbeszélő/hallgató figurájában megteremti a novel-lák „ideális” olvasóit. Mert hiszen éppen a mű, az elbeszélés értelmezésének és az olvasói értelemtulajdonításnak a kérdése vetődik fel az ominózus Francesca-passzusban. Ha igaz, hogy Dante művében egy irodalmi szövegvilág által teremtett hős mint belső elbeszélő fejt ki gondolatait az irodalom értelmezéséről, úgy nyilvánvaló a párhuzamosság a boccacciói ifjak mint elbeszélők és egyúttal mint olvasók/hallgatók elbeszéléseket követő fejtegetései, valamint ezzel a legszorosabb összefüggésben álló erkölcsi habitusuk között. De magatartásformájuk is evidens módon ellenpontozza Francesca tettét és annak önmegítélését.

Mielőtt tovább folytatnánk a megkezdett gondolatmenetet, vele szoros összefüggésben utalnunk kell arra is, hogy a *Dekameron* nyelvi rétegezettsége és tematikai közege, amint ezt Bruni joggal észrevételezi, a magas és alacsony irodalmi regiszter között található (*medietas*), amely „a boccacciói mű igazi újdonságát jelenti” (BRUNI 1999: 308)<sup>30</sup>. Sciacovelli ezért is beszél róla úgy, mint olyan invencióról, amely az irodalom olvasókhöz történő *közvetítésének*, az olvasók mind szélesebb rétegét átfogó kiterjesztésének ideális nyelvi-elbeszélői megvalósulását eredményezi (SCIACOVELLI 2005: 14). A *letteratura mezza-*

<sup>30</sup> Lásd még az elbeszélői szó rétegezettségét a mű kompozíciójával összefüggésben Genette terminusaival leíró Picone tanulmányát: PICONE 2004: 59–60.

na szerkezetben a jelző nem pusztán a *közbülső* jelentésére tesz szert, és nem is csak az irodalom *közvetítő* funkciójának kíván eleget tenni, minthogy egyaránt fordul a „magas” és az „alacsony” irodalmi kultúra kedvelőihez,<sup>31</sup> hanem a *csábító* értelmével is felruháztatik. A művet valóságos rondószerkezetbe ékelő azonos értelmű nyitó és záró paratextuális sorok okán még sietősebben fűzzük hozzá mindehhez, hogy a csábító nem csak az ún. „Galeotto-jellegű”, tematikájukat illetően erotikus, pajzán elbeszélések minősítését jelenti, hanem magához az *olvasáshoz vonzás kísérletét is*. Még pontosabban: az *értő olvasáshoz*.

A „kezdődik a Dekameron nevezetű könyv, más nevén Galeotto herceg”, illetve az „itt végződik (...) a Dekameron nevezetű könyv, más nevén Galeotto herceg” nem is más, mint paratextuális utalás Dante *Színjátékára*, a *Pokol* V. énekének 137. sorára (‘Galeotto volt a könyv és aki azt írta’), melyben Francesca a maguk tettét értelmezi, megnevezvén annak kiváltó okát. Az ének adott passzusához írt kommentárjában Boccaccio szerint Francesca azt óhajtja kifejezni, hogy a könyv, amelyet Paolo és ő együtt olvastak, ugyanolyan szerepet játszott közöttük, mint amilyent Galeotto herceg Lancialot és Ginevra királyné között (Galeotto rejtett szerelmüket felismerve, úgy segítette elő egymásra találásukat, összeölekezésüket és csókjaikat, hogy öles természetével mások szeme elől eltakarta a párt, amikor az magára maradt egy teremben). De vonatkozik ez a mű szerzőjére is, aki, ha nem írta volna meg e történetet, nem következhetett volna be az, ami bekövetkezett, mármint Francesca és Paolo – testi – szerelembe esése. Francesca ezen irodalmi hivatkozását megelőzi azonban még három, melyekkel magától értetődővé próbálja tenni mindazt, ami velük megeseett. Ehhez tanúbizonyságul – tévesen – Francesca a következőket kívánja hívni, amikor a *Pokol* 100., majd 103. sorában megnyilatkozik,

<sup>31</sup> Amint a IV. nap elé írt passzusban olvashatjuk: „(...) nem csupán a síkon, hanem a legmélyebb völgyben róttam utamat. A »novellákat« (...) nem csupán firenzei köznyelven és prózában írtam meg, hanem a lehetőséghez képest szerény és egyszerű stílusban.” A firenzei köznyelvre utalás egyúttal a dantei „árpakenyérhez” kapcsolódik, amellyel „ezrek fognak jóllakni”, sokaknak válik hasznára, okulására (lásd DANTE 1962: 182).

mondván, hogy 'a szerelem a nemes szívben azonnal lánggra gyúl, valamint hogy az a szeretettet vizsontszeretni késztetí' (*Amor ch'el cor gentil ratto s'apprende, [...]. Amor, ch'a nullo amato amar perdona*). Először Danténak *Az új élet* XX. passzusában szereplő egyik szonett-jét az *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* (Szerelem és a nemes szív egy – Jékely Zoltán ford.) címűt. Másodszor Guinizelli költeményére utal, 'A nemes szívben mindig otthonára lel a szerelem'<sup>32</sup> címűre (*Al cor gentil rempaira sempre amore*), „rájátszva” benne a *Foco d'amore in gentil cor s'apprende* ('A szerelem tüze a nemes szívben fellobban') sora (11.), s még közelebről a *s'apprende / fellobban* ígére, minthogy ő maga is ugyanezt használja az V. ének 100. sorában. Míg az az észrevétele, hogy 'a szerelem a szeretettet vizsontszeretni késztetí', visszavezet Andrea Cappellano *De Amore* című művének (*Amor, nil posset amori denegare*) sorához is, mint a kellő műveltségűnek mutatkozó Francesca lehetséges olvasmányélményéhez.<sup>33</sup>

Minthogy Francesca és Paolo azon bűnösök között találhatók, akik a narrátor Dante szerint az értelmet alárendelték testi vágyaiknak, nyilvánvaló, hogy Francesca esetében az „értelem” foka az olvasással méretik meg. E ponton válik hangsúlyossá a szöveg által megalkotott

<sup>32</sup> „Szerelem és nemes szív mindig egyek” – BARANYI Ferenc fordítása.

<sup>33</sup> Az idézett sor ellenére a *De Amore* (I. 104.) nem tagadja meg a szabad döntés lehetőségét a szeretettől. Mindemellett is félreérti Francesca a dantei Ámorfogalmat, s mint olvasó helytelenül interpretálja: a profán szerelemre vonatkozatható, kikerülhetetlen törvényt látja benne. Nem kétséges ugyan, hogy Dante verse az udvari költészet sablonját követve írja le a szép, a szem, a szív triászával a szerelem megszületésének útját, ám itt csak a leírás szó-motívumai, sablonjai azonosak, vagyis a külső forma, de nem az Ámor-fogalom: a tárgy jelentése már elmozdult. Francesca nem érti, hogy „a stil nuovo hölgyével új perspektíva kerül a szerelmi lírába: megtéveszti, hogy az ábrázolás itt is stilizált és konvencionális, mint a korábbi költészetben, ugyanakkor a költő által szubjektíve újra és újra átélt belső kép; a stil nuovo szerelemfogalma már nem privát érzésről szól, és nem is az udvari illetan része. Benne az abszolútum iránti vágyódás feszültsége nyilvánul meg: ez a szerelem a belső tökéletesedés útját jelzi, amelyen a férfi éppen azért juthat célba, mivel a nőt olyan létezőnek értékeli, aki őt ezen erőfeszítésében intellektuális, morális és vallási szinten is jótékonyan képes támogatni.” MARTI 1992: 574.

szerzőség és értelmezés (olvasás) kérdése,<sup>34</sup> s ezzel a momentummal kapcsolódik könyve a maga Galeotto–Dekameron értelmező jelzőjével a *Színjáték* adott passzusához. Ezzel tehát úgy veszi fel a probléma fonalát, hogy elbeszélő hőseinek habitusára, morális alapállására „támaszkodva” megalkotja az ideális olvasó figuráját is. Vagyis novellái értő olvasóit, akik ily módon éppen *Francesca ellenpontozott figurái lesznek*. A Galeotto minősítő jelzőben a név célja, hogy a hagyomány által megőrzött csáberejével vonzza novelláihoz az olvasókat, s különösképpen a férjüknek, testvérüknek, szüleiknek kiszolgáltatott, segítségére, vigasztalásra szoruló, a bűbánát elűzésére, a gyönyörűségre vágyakozó hölgyolvasóit. Másrészt okulásukat célzó figyelemfelhívás is egyben, nehogy a *hatás*, az elbeszélés és elbeszéltek csábereje életüket az irodalom imitációja felé terelje, vagyis *nehogy az értelem alávettessék* szunnyadtságukból felébresztett/felébredő *vágyaiknak*. Annál is inkább így van, minthogy Boccaccio egyik-másik történetének erotikus hatásában, csáberejében Galeottónak, a *vezetéknevnek a narratív kibontásával* találhatja szembe magát az olvasó. Amikor tehát Boccaccio felveti a szerzői intenció (ami nála nem egyszerűen csak a műelőtti írói szándékot jelöli, hanem a „produktumban” is megmutatkozó és az előzetes intencióval megegyező eredményt is jelenti) és az olvasói értelmezés szétválását, az okot a *hatásban* jelöli meg. A *hatás minősége/eredménye/következménye azonban az olvasón múlik*. Ezért van, hogy olvasóit élesen kettéválasztva „romlott lelkű” és „ártatlan lelkű” emberekként illeti őket, mondván: „Bárminők is e novellák, árthatnak és használhatnak, mint minden egyéb, aszerint, hogy ki az, ki végighallgatja őket. Romlott lélek soha még szót nem vett jó értelemben, s valamint az ilyennek nincsenek javára a tisztességes szavak, akképpen a nem egészen tisztességes szavak nem fertőzhetik meg az ártatlan lelkeket, ha nem úgy, mint a sár a nap sugarait, vagy a föld szennye a mennynek szépségeit. Miféle könyvek, miféle szavak, miféle betűk szentebbek, méltóságosabbak, tisztelendőbbek, mint a Szentírás szavai? És mégis sokan voltak már, kik azoknak értelmét kiforgatván magokat és másokat kárhózatba rántottak. Önmagában véve minden dolog jó

<sup>34</sup> Lásd e tekintetben HOFFMANN 2007: 7–27.

valamire, s ha rosszra használják, fölöttébb ártalmas lehet; és ezt mondom novelláimról is” (kiemelés – H. B.). S bár e ponton az olvasottak helyeslésének vagy elutasításának oka az eltérő morális alapállásból látszik magyarázottnak, mögötte mégiscsak – gondoljunk Francescára – az irodalomértés kérdései, a szövegértelem és az olvasói jelentéstudajdonítás elágazásainak kérdései húzódnak meg. Jól látja Boccaccio, hogy a másik világra való olvasói ráhagyatkozás és hajlandóság nélkül az olvasó nem juthat olyan új ön- és világismerethez, amely a megértés révén önnön világát is kimozdítaná lecövekelttségéből, az élet sokszínűségére rápillantani nem vágyó egyén biztonságosnak álmódott „erkölcsi odújából”. Ám erre, már ahogyan Boccaccio írja, csak azok képesek, akik „érett” olvasók<sup>35</sup>, akikhez tulajdonképpen a könyv fordul, s akik számára a történetek íródtak. Másfelől, de persze Boccaccio által kifejtetlenül, a gondolat mögött az *olvasóvá érés* kérdése is szükségképpen felvetődik ott, ahol egy – ha nem is teljességgel előzmények nélküli – új műfaj jelenik meg, vagy legalább is újraalkotja magát, és követel magának végképp helyet, de már egy új helyet az irodalom világában.

Az eddigiek során láthattuk, hogy a *közvetítői funkció* érvényre jutott az elbeszélések *vulgáris* nyelvi regiszterét illetően a magas és az alacsony kultúra viszonylatában, s hasonlóképpen a különféle kulturáltságú olvasói rétegei tekintetében. De a Boccacciót megelőző rövid elbeszélési formáknak és műfajoknak a novellaműfaj kodifikálásával együtt járó áthasonulásában is. Ha tovább töprengünk a Boccaccio-mű megkettőzött címe fölött (Dekameron-Galeotto), ismételten a *medietas* terminusához érkezhetünk el. Ugyanis – s erre teljes joggal utal

<sup>35</sup> Ezenfelül nyilvánvaló, hogy emez novellákat *nem templomban mondták el*, melynek dolgairól mindenekfelett tisztos lélekkel és szavakkal illendő szólani (ámbátor annak történetében sokkalta furább esetek akadnak azoknál, melyeket én elbeszéltem), nem is bölcsekedők iskoláiban, hol ugyan éppúgy megkívántatik a tisztesség, mint amott, nem is papok, nem is bölcsekedők valamely társaságában, hanem kertben szórakozásul, ifjú, de azért érett emberek körében, *kiknek nem csavarja el fejét egy-egy novella*, s oly időben, midőn a legtisztesebb férfiak sem röstellették fejükre húzott nadrágban járni, hogy megmentsék életüket (kiemelés – H. B.).

Veglia – amíg „a név (Dekameron) kulturális hátországát egy olyan hagyomány képezi, amely a művelt, a humanista, a keresztény és a lelki nemesség terminusaival írható le, és amelytől mindazonáltal nem volt idegen az életöröm, a játék és az ünnep, addig a vezetéknev (Galeotto) kulturális hátországát az újlatin, az udvari, a lovagi világ alkotja, amely úgyszintén meg volt arról győződve, hogy az erény legalább ugyanannyira értékes, mint amennyire örömmel és derűvel telített is egyben” (VEGLIA 2011–2012: 110).

Ha Boccacciónak az irodalmi mű létmódjáról „vallott”, tételesen ugyan kifejtetlen nézőpontjáról szeretnénk képet alkotni a *Dekameron* alapján, úgy az első észrevétel talán az lehetne, hogy a szöveg nem az empirikus szerző és olvasó egymással folytatott párbeszédének „terepe”. Ellenkezőleg, éppen a párbeszéd, az egyidejű szemtől szemben lét hiánya folytán az olvasó interpretációs, értelmezési és értékelési pozíciójának, vagyis bizonytalanságának kitett megnyilatkozás. Boccaccio „elméleti alapvetéséből” mindazonáltal nem következne szervesen, hogy a novellagyűjtemény a paratextuális szó, vagyis az *Előjáró beszéd*, de különösen a *IV. napot megelőző elbeszélői fejtegetések*, valamint a *Zárszó* nélkül ne jelenhetett volna meg. Minthogy azonban nem így történt, e paratextuális passzusok megléte és tematikai-funkcionális szerepük egy novellagyűjtemény immár könyvvé transzformálásában arra enged következtetni, hogy még a kiadás előtt itt-ott elérhető novellák olvasói visszhangja „ihlette” meg az empirikus szerzőt. Ezért „dúlja föl” elbeszélője révén közvetlen, „saját hanggal” kerekes novellafüzérének kompozíciós folytonosságát. E „feldúlás” ellenére – amelynek köszönhetően egy új és váratlan tematikai mozzanat-motívum állandósul az elbeszélő szó alkotta struktúra különböző rétegeiben – a jelzett passzusokban a kortárs olvasó kritikáját és az „elméleti tisztázásra törekvő érvelést” mindazonáltal ugyanaz az ironikus és szatirikus hangvétel jellemzi, mint novelláinak többségét. Ez tehát azt jelenti, hogy ha a szerző és az empirikus olvasó között valódi párbeszéd nem mehet végbe, úgy Boccaccio, e distanciát megszüntetendő, paradox módon – de tehetné-e mindezt másképpen, mint magán a művön belül? – „beleírja” őket és vélekedéseiket könyvébe. *Pontosabban szólva megalkotja művének lehetséges olvasóit*. Lett légyen bár va-

lós oka az ihletettségek, a fikció érvényre juttatja a maga fogásait, amikor *cáfolja azt, amit állít*, jelesül, hogy párbeszéd jött létre szerző és olvasó között. Holott pedig éppen annak lehetetlen volta miatt volt szüksége a szerzőnek arra, hogy imitálja a „párbeszédet” a szövegen belül. Ez a „párbeszéd” természetsszerűleg nem kérdések és feleletek sorozatából, *cseréjéből*,<sup>36</sup> két fél vitájából áll, hanem csakis az egy kérdés – egy felelet sablonjára szorítkozik, s méghozzá oly módon, hogy *az utolsó* (vagyis a kérdésre adott *második*) *szó mindig a szerzői elbeszélőé legyen*.

Az olvasókat illetően azonban ezen a ponton azonnal distinkciót szükséges tennünk. Meg kell különböztetni – már csak a fikcióban betöltött eltérő funkcióik miatt is – a *keret* vagy *macrotextus* szereplőit – akik a száz elbeszélés „alaki” hordozói és egyben hallgatói/olvasói is – azoktól, akikkel a szerzői elbeszélő *egy valóságos párbeszéd fikcióját, imitációját* hozza létre. Akik kérdésvetéseit mintegy megelőlegezi, s egyúttal választ is ad rájuk: „kevés szóval megfelelni szándékozom némely apróságokra, mint holmi *néma* kérdésekre, melyeket közületek valaki avagy más hozzám intézhetne” (kiemelés – H. B.).

*Az első esetben* azt tapasztalhatjuk, hogy hőseit illetően a szerzői, az ún. krónikás elbeszélő *szinkron pozíciót* foglal el, azaz olyan megfigyelő nézőpontját veszi fel, aki jelen van a kerettörténet helyszínén, és maga is potenciális szereplő és elbeszélő. Emellett a krónikás a paratextus egészén belül az elbeszélő hősökkel azonos frazeológiai síkon szólal meg, s az értékelés, valamint a pszichológia síkján is osztozik pozíciójukban, azaz kompozíciós értelemben Boccaccio a vele azonos elbeszélők/olvasók nézőpontjából szervezi meg novelláinak világát.<sup>37</sup> Ebből következik, hogy amikor Boccaccio szerzői narrátorra a paratextusban elébe megy „egyes empirikus” olvasók lehetséges

<sup>36</sup> „A párbeszéd kérdések és válaszok cseréje. Nincs ilyenfajta cserelehetőség író és olvasó között.” (RICŒUR 1999: 11.)

<sup>37</sup> Mindez annál is inkább átlátható, mivel az elbeszélő hősök által előadott történetek nyelvisége a frazeológia síkján – éppen mivel alig-alig vagy egyáltalán nem rögzíthetők egyik vagy másik elbeszélő hős hangjához azok egységiségek hiánya miatt – még *nem bír valóságos funkcióval*.

kifogásainak, a novellák elbeszélő hőseiben egyúttal mintegy azok (és nem csak Francesca) ellenpontjaiként *megteremti ideális vagy mintaolvasóit*. S minthogy ezek az elbeszélők/olvasók maguk is a szerzői elbeszélő hang teremtményei, akiknek értékítéleteiben e hang teljességgel osztozik, magától értetődő, hogy Boccaccio számára a *legideálisabb olvasó nem is lehet más, mint ő maga*. Élve az irodalmi *fictio* valóság-illúziót teremtő képességével, „igazolhatja általuk azt is”, hogy még a legkényesebb témák (erotika, csábítás, a legerkölcstelenebb hősök irodalmilag „feldolgozott” történetei, az egyház működésének anomáliái vagy a pikáns szóhasználat) sem idegeníthetők el az elbeszélés nyelvi világától. E tekintetben elég csak Dioneónak a hetedik nap előtt tett érvelésére utalni, amely szerint az erényes emberen csorbát nem üthet semmiféle merész témájú történet, amint ezt a szerzői elbeszélő jóváhagyólag ki is fejt a *Zárszóban*.

Az elbeszélések nyelviségét vagy a témát illető olvasói kifogásokra cáfolatul egy esetben „nem is ő”, a paratextus elbeszélője „válaszol”, hanem egyik „elfogulatlan”, „tárgyilagos szereplője”, egy hallgató/olvasó: a VI. nap első novellájában Filoména ad rájuk feleletet, megmutatván a fanyalgó olvasóknak, hogy milyen is valójában az elfogadhatatlan mű. A példázat témája az elbeszélés nyelvi megalkotottsága és az értő és élvezhető olvasás körül forog, akörül, hogy szabad-e elbeszélésre vállalkoznia annak, aki ahhoz mit sem ért. Bár a történet maga szép lett volna, a gyakori nyelvbotlás, a szavak többszöri ismétlése, az elbeszélés fonálának minduntalan elvesztése és fölvétele, az ’izé’ mint a kifejezés hiányosságának pótszava-toldaléka, vagyis az előadás nyelvi felépítettségének fogyatékoságai, a nevek összekeverése, a belebonnyolódásból kikeveredés képtelensége arra a következtetésre juttatja az elbeszélő Filoména, hogy a lovag „előadása cseppet sem illett a benne szereplő személyek és események mineműségéhez”. Vagyis parafrazálva Szmirnov észrevételét, „a szemantika nem volt képes grammatikalizálódni, ahogy a grammatika sem volt képes szemantizálódni” (SZMIRNOV 1999: 140). Filoména tehát az elbeszélés kérdéseiről, még pontosabban a nyelv világot teremtő erejéről, az elbeszélés nyelvi megalkotottságáról szól *metaelbeszélésében*. Talán nem véletlen, hogy minderre a VI. nap első novellájában, vagyis éppenséggel a „könyv

közepén”, amolyan „számvetésként” „az írás útjának felén”, az időbeli fordulóponton kerül sor. Hangsúlyozandó ugyanakkor, hogy Filoména elbeszélésének témája a paratextus elbeszélője által a novellák nyelvi megalkotottságára utaló észrevételeinek folytatása *alaki szinten*, belső elbeszélői minőségben. Gondolatilag Boccaccio azon nézetét hangsúlyozza, amely szerint az elbeszélés nyelvisége, stílusa és tárgyatémája között összhangnak kell lennie (gondoljunk csak a pajzán-erotikus célzások felé kilendülő hétköznapi, elsődleges jelentésüket maguk mögött hagyó szavakra, mint amilyen például a *feketehegy* vagy a *mozsártörő*). Filoména novellatémája megerősíti tehát az elbeszélések nyelvi szintjét illető paratextuális fejtegetéseket, amelyek – mint látható – behatolnak a novellák terébe, s az elbeszélői szónak köszönhetően olyan dinamikus struktúrát teremtenek, amelyben a paratextus vagy extradiegezis (az *Előljáró beszéd*, a *IV. napot megelőző elbeszélői fejtegetések*, valamint a *Zárszó*), és az elbeszélő hős intradiegetikus szava nemcsak érintkezik egymással, hanem át is fedí, át is járja egymást. Ez a metanovella ugyanazt a szerepet játssza, mint a szerzői elbeszélőnek a novellák nyelviségét és minőségét védelmező okfejtései. Más tekintetben pedig a könyvnek (*Dekameron*) újabb nevet adó szintén paratextuális momentummal (*Galeotto herceg*) is *oppozíciós* szemantikai kapcsolatra lép, minthogy az olvasásra/meghallgatásra *csábító* elbeszélés vagy előadás tökéletes ellenpontját is képezi egyben.

A *második esetben*, vagyis a szerző és olvasó között zajló ún. párbeszéd arról tanúskodik, hogy szerzői elbeszélő pozíciója az értékelés, a pszichológia és a frazeológia szintjén tökéletes ellenpontját képezi a lehetséges (ócsárló) „empirikus” olvasók nézőpontjának. Mindennek ékes bizonyítéka az ironikus, szarkasztikus és nemegyszer kuncogó, olvasóin jókat mulató szerzői elbeszélői hang.<sup>38</sup> A feltételezett olvasói

<sup>38</sup> Az ironikus hangvétel nyelvi eszközei, amelyekkel az olvasói szemrehányásoknak megy elébe – a teljesség igénye nélkül – a következőkön alapulnak: 1. Az átvitt, képes értelemben használt kifejezésekben szereplő szavak visszavezetésén konkrét elsődleges jelentésükre, amelyek látszólag tartják csak fenn az eredeti jelentést, ám valójában azt megszüntetve megőrizve már mást jelölnek, vagy ellentétükbe fordítják át: *a tréfa meg a léhaság nem illik súlyos és megfontolt emberhez ≠ nem vagyok súlyos, hanem oly könnyű, hogy a víz színén is fennmaradok; gonosz*

elutasítások nagyobbik része az elbeszélés tárgyával kapcsolatos. *Távolabbról nézve*, az olvasói és szerzői „konfrontációt” nem is más, mint a mű létmódját illető megfontolások divergenciája hívja életre. „Szemantikailag ez a következőt jelenti: az irodalmi műalkotás nem azt mondja el, hogyan állnak a »dolgozók«, mi a »helyzet«, hanem azt, hogy a mű költői előállításánál fogva a dolgok úgy állnak, ahogy az irodalmi szöveg állítja, hogy valamivel kapcsolatban éppen ebben a szövegösszefüggésben ez a helyzet.” (MORAWSKI 1975: 481.) Vagyis az efféle olvasók nem értik valójában, hogy mi is az irodalom. *Közelebről nézve* mindez annyit tesz, hogy a szerzői elbeszélő ironiája azokat célozza meg, akik szenteskedésből, képmutatásból, „sznobizmusból” gátat vetnének az erotikus, pajzán, tiszteletromboló, erkölcsstelen cselekedeteket témává tevő irodalomnak, vagyis akik tabuvá tennének témákat, amelyekről beszélni nem illik, habár tudják, hogy mindazok bizony

---

*és mérges nyelvem van ≠ a szomszédasszonyom szerint nincs a világon jobb és édebb a nyelvemnél (Zárszó). 2. Az írottak látszólagos eljelentéktelenítésén: Továbbá azt hiszem, lesz olyan, ki majd azt mondja, hogy e novellák túlságosan hosszadalmasak. Emez hölgyeknek azt mondom, hogy kinek egyéb dolga legyen, bolond volna, ha ezeket olvassná, még ha rövidiek volnának is (Zárszó). 3. A hangoskodók leszerelése egy igaz, de mégis képtelen indokkal, a konkrét jelentés metaforikussá tétele révén: Kinek az a dolga, hogy Miatyánkokat mondjon, s hurkát meg pástétót süssön a lelkiatyjának, hagyja békén emez novellákat; ezek bizony nem szaladnak senki után, hogy elolvassa őket (Zárszó). 4. Az esetlegesen gyengébb novellák miatt felszólalók leszerelését célzó átfogó társadalmi vagy általános természeti hasonlaton: ha nem volna mind szép, mivelhogy Istenen kívül nincs oly mester, kinek minden alkotása szép és tökéletes; s még Nagy Károly, ki alapítójok volt a Paladínoknak, még ő sem tudott annyit toborozni belőlük, hogy csupán ezekből kitellett volna egész serege; A dolgok sokaságában okvetlenül sokféle dolog akad. Nem volt még soha oly jól megművelt föld, melyben csalán avagy bogáncs, avagy tüskebokor ne akadt volna a nemes növények között (Zárszó). 5. Tekintélyelvű indoklason: cseppet sem tartom szegénynek, ha mind halálom napjáig gyönyörűségemet lelem azokban a teremtésekben, kiknek tetszését megnyerni az öreg Guido Cavalcanti és Dante Alighieri és az agg Cino da Pistoia nagy tisztességüknek s édes örömiüknek tartották (IV. nap elé). 6. A példázatos elbeszélésből levonható nyilvánvaló tanulságnak a termegnevezés révén történő ironikus megelőlegezésén (a IV. nap elé): Miért is minden vagyonát kiosztotta a szegények között, s idővesztegetés nélkül felment a Szamár-hegyre (kiemelés – H. B.).*

valóságosan is megesnek. Másfelől, amint láttuk, Boccaccio az irodalmi mű cselekménye kiváltotta *hatást* illetően az olvasó felelősségéhez apellál, hiszen az értelmezés mindig valamivel való azonosulás révén aktivizálódhat: „Ha ki gonosz tanácsot avagy gonosz cselekedetet kíván meríteni belőlük, megelégitik ebben is, ha ugyan van bennök, s ha emez szándokkal csűrrik-csavarják őket; ha ki hasznát és javát keresi bennök, azt sem vonják meg tőle, s mindig hasznosaknak és tisztességeseknek fogják mondani és ítélni őket, ha oly időben s oly emberek olvassák, amely időnek és embereknek az elbeszélő szánta őket.”

Az olvasói kifogások másik része a szerzőség kérdésével, az elbeszélés formájának, a téma nyelvi megteremtésével és kibontakoztatásával függ össze, amelyekre a szerzői elbeszélő jókedvű, humoros-ironikus és játékosan mellébeszélő „válaszokat” kínál. Pontosabban, tényleges válasz helyett, amikor is igazat ad ominózus olvasóinak, mély iróniával „beszél mellé”, mondván, hogy ő csak egyszerű „krónikás”, akinek szerepe mindössze arra szorítkozik, hogy feljegyezze tíz elbeszélője szereplője szavait. Vagyis mossa kezeit, s a kifogásokat elbeszélőinek kontójára írja, azaz mintegy mondja: „tehetek én arról, hogy nem más történetet mondtak el a kifogásolt helyett, hogy nem másképpen »beszéltek« el egyiket-másikat”? Csak megjegyezzük: hány, de hány szerző fog a későbbi századokban, a büntetés vagy tiltás fenyegető közelsége miatt visszanyúlni a boccacciói „bölcességhez”, hangoztatván: „nem én vagyok, aki ezt és ezt mondom, hanem a szereplőim”! Ami persze igaz is, hiszen valóban nem az empirikus szerző szavát halljuk. Másfelől viszont, amikor elbeszélőit megvédendő szól azokról, akik illetlenséggel vádolnák őket bizonyos kényes szavak használatáért, hangsúlyozza, hogy mindenről lehet szólni kellő formában. De egyes szám első személyben – mit sem zavartatva magát – azonnal hozzáfűzi: „erre pedig mindvégig *ügyeltem*”, ami által – mondjuk így – az elbeszélői szót „visszaveszi”, magához vonja fiktív elbeszélőitől, anélkül persze, hogy korábbi tiltakozása és mostani megnyilatkozása között feszülő ellentmondást kifejtene empirikus olvasóinak. A kényes szavak (lyuk, cövek, mozsár és mozsártörő, kolbász, hurka és sok más efféle) használatának elkerülhetetlenségére a valóságghitel fikciója megteremtésének művészi szükségszerűségével joggal hivatkozik ugyan,

ám merő irónia e szavak mindennapos használatára történő utalása. Hiszen jól tudja, hogy a szavak értelemre a szövegösszefüggés által, s korántsem az első szótári jelentésük szerint tesznek szert, s így semmit-mondásával újból megfricskázza a gondolatsor lezárására váró olvasóit. Ez a tónus, az elbeszélői hang semmit-mondása, a várakozás felcsigázása hosszú életű lesz az irodalomban, s sok jeles követőre talál majd, s közöttük is az orosz Gogolra és hazai, vagyis olasz földön Landolfira.

Mindazonáltal, ha az ironikus tónustól elvonatkoztatva vesszük szemügyre a fejtegetéseket, világosabban kitetszik Boccacciónak a novellát mint műfajt illető nézőpontja is. Abból indulunk ki, hogy míg a kerettörténetben a szerzői elbeszélő még csak potenciális szereplőként és elbeszélőként van jelen elbeszélő hőseivel szinkron pozícióban, addig az ún. empirikus olvasóihoz fordulás extradiegetikus lehetőségével élve, vagyis a maga teremtette megfelelő körülmények létrehozásával ez a potencialitás „valóságossá növi ki” magát. Mindez akkor történik, amikor a IV. nap elé beillesztett passzusában egy saját ún. csonka novellával áll elő, amolyan válaszként elbeszélő hősei novelláinak minőségét érintő vádakra. Boccaccio a verbális megnyilatkozás szintjén hangsúlyozza e novella hiányosságát, mondván róla, hogy az elbeszélő hősei által előadott novellákhoz viszonyítva *csonka*, vagyis megkülönböztetendő azokétól, s „nem tartozik amazok közé”. De mi is az értelme e jelzőnek, végtére is miben nyilvánul meg csonkasága? Meglátásunk szerint abban, hogy *itt a nyelvi-poétikai értelemben vett elbeszélés a példázat műfajára redukálódik*. Az összevetésben e narratív minta mintegy adalékul szolgál Boccaccio újra- és újjáértelmezett, de a többi elbeszélő műfajt is (mese, példázat/parabola, történet) integrálni képes új novellakoncepciójához.

Emellett nem szabad nem kitérni még egy mozzanatra. Jelesül arra, hogy az egyes novellák elé írt tematikai összegzések mint az olvasót előzetesen informáló szövegek, túl azon, ami a szerzői szándékot vezérli („A novellák, hogy senkit meg ne csaljanak, mind homlokukon viselik annak foglatját, mi bennök rejtve vagyon”), arról vallanak, hogy *nincs történet elbeszélés nélkül és előtte*, és nincs élvezhető és okulást is szolgáló történet, ha az elbeszélést nyelviségétől megfosztva

„gondolati-tartalmi” kivonattá redukáljuk. Más szinten nézve a dolgot ismételten tapasztalható, hogy a jelzett témasűrítések valójában olyan paratextuális mozzanatai a *Dekameron* költői világának, amelyekben a szerzői elbeszélő szó behatol az intradiegetikus területére. *Magába a novellák alkotta szövegkorpuszba*, amelyen belül az „önhatalmúan” csatolt passzusok „mások műveit”, a fiatalok elbeszéléseit foglalják össze témáikat illetően. Valójában persze ennél többről és másról is szó van: ugyanis a novella-összefoglalások a szerzői elbeszélő „olvasatának” is eredményei. Az elolvasandó novellák közvetítése az empirikus olvasó felé – fikciós értelemben – így már az első, „külső” olvasó olvasatának előzetesével kezdődik.

A IV. nap történetei elé írt passzus, amelyben a szerzői elbeszélő – nem kis meglepetésünkre – az ún. empirikus olvasók támadására reagálva szólal meg, méghozzá az eladdig szabályos keretes struktúrát megsértve, abba behatolva, formai idegenséget idéz elő a mű kompozíciójában. Vagyis a szerzői elbeszélő és mint a saját művét olvasó szerző szava nem marad meg kompozíciós szempontból a maga világos és szigorú elkülönítettségében, mint ahogy az fennállt az *Előljáró beszéd*-ben. Mindezt a szerzői elbeszélő még hangsúlyosabbá teszi a maga *példázatával*, nem is szólva arról a „határsértésről”, egy újabb „szuverén” területre behatolásról, amelyet témaösszegzéseivel hajt végre oly módon, hogy elbeszélő hősei novelláinak „élére áll”. A szerzői elbeszélői szó azonban behatol – igaz, fonák módon – a keret hőseinek szavába is. Világosabban fogalmazva, a hős szava előlegezi meg a szerzői elbeszélőnek a *Zárszóban* az erényes emberről szóló azonos tartalmú mondandóját (Dioneo, VII. nap, „keret”, Pampinea idézett fejtegetései). Máskor meg a szereplő értekezik egy metaelbeszélés keretében az elbeszélés formájának követelményeiről egy megújuló műfaj (a novella) tekintetében (Filoména, VI/1.). Mindennek eredményeképpen hoz létre az *elbeszélő szó* a maga rétegeztségével, megoszlásával és „határsértéseivel” egy örökösen mozgásban lévő *műstruktúrát*. Ezért van az, hogy – s a paratextuális kettős címadás jelentésének narratív kibomlásáról már nem is szólunk – nemcsak egy novellaciklussal találhatjuk magunkat szembe, hanem egy könyvvel, amelybe beleíródtak úgy a novella elbeszélési formáját, nyelviségét illető olvasói elvárá-

sok és cáfolatok, mint az olvasási „stratégiák”, a szerzőség, valamint az új műfaj kérdései is.

A fentebb említett momentumok tendenciájukban egy valóságos strukturális és gondolati szimbiózis felé tendálnak. Vagyis „a szöveg egyetlen nagy, átfogó, egységes jelentésű szavá törekszik válni” (LOTMAN 1999: 102–103). Ez így is van, ám az olyan hosszú, hogy nem tudjuk végigmondani.

### *Bibliográfia*

- BATTAGLIA RICCI, Lucia (2000), *Boccaccio*, Roma.
- BATTAGLIA RICCI, Lucia (2003), *Exemplum e novella, Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII–XVI*. Firenze, L. S. Olschi.
- BOCCACCIO, Giovanni (1954), *Dekameron*, ford. RÉVAY József – JÉKELY Zoltán, Budapest, Szépirodalmi Kiadó.
- BOCCACCIO, Giovanni (1972), *Decameron*, Milano, Bietti.
- BRUNI, Francesco (1999), *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna.
- DANTE Alighieri (1962), *Vendégség*, ford. CSORBA Győző – SZABÓ Mihály, in *Dante összes művei*, Magyar Helikon.
- DANTE Alighieri (1962), *Vendégség*, ford. CSORBA Győző – SZABÓ Mihály, in *Dante összes művei*, Magyar Helikon.
- HOFFMANN, Béla (2007), „Inferno” V: questioni analitiche e interpretative, *Testo* (53), gennaio-giugno, Milano.
- LOTMAN, Jurij (1999), *A retorika*, in *A szó poétikája*, Budapest, Helikon.
- MALATO, Enrico (1998), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, szerk. ALBANESE, Gabriella, BATTAGLIA RICCI, Lucia és BESSI, Rossella, Atti del Convegno di Pisa.
- MARCO, Veglia (2011–2012), *Messer Decameron Galeotto. Un titolo e una chiave di lettura...* *Heliotropia* 8–9., <http://www.heliotropia.org>
- MARTI, Mario (1992), in GUGLIELMINO, Salvatore – GROSSER, Hermann, *Il sistema letterario*, Milano.
- MORAWSKI, Stefan (1975), *Mimézis*, in *A jel tudománya*, Budapest, Gondolat.
- MUSCETTA, Carlo (1986<sup>2</sup>), *Boccaccio*, Bari.
- PICONE, Michelangelo (2004), *La prima giornata*, in *Introduzione al Decameron*, szerk. PICONE, Michelangelo – M. MESIRCA, Firenze.

- RICŒUR, Paul (1999), *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris Kiadó.
- SCIACOVELLI, Antonio Donato (2005), *Per una tipologia „nuova” delle figure femminili del Decameron*, Savaria-Szombathely, AMBRA.
- SURDICH, Luigi (2008), *Boccaccio*, Bologna, Il Mulino.
- SZMIRNOV, Igor (1999), Úton az irodalom elmélete felé, in *A szó poétikája*, Budapest, Helikon.
- VEGLIA, Marco (2012), Messer Decameron Galeotto. Un titolo e una chiave di lettura, *Heliotropia* 2011–2012/8–9., 110, <http://www.heliotropia.org>

# AZ APOSZTROPHÉ JELLEGZETESSÉGEI AZ EPIKAI ÉS A DRÁMAI NARRÁCIÓBAN

(Az aposztrophé és a belső monológ)

„Amikor új korszak támad, sokkal inkább arról van szó, hogy búcsút veszünk a régitől. Ez nem felejtés, hanem inkább felismerés. Hiszen a búcsúban mindig megismerés történik.”

(GADAMER 1994: 102)

„A dialógus – a szóváltás – a nyelv legtermészetesebb formája. Mi több, még egyetlen beszélő hosszadalmas megnyilatkozásai (...) is csak külső formájukat tekintve monologikusak. Lényegük, értelmi és statisztikai felépítésük szerint viszont dialogikusak.”

(BAHTYIN 1986: 148)

Amint a tanulmány címe elárulja, tárgyát egy szorosabb értelemben vett poétikaelméleti kérdés képezi, jelesül a *lírai műfaj sajátjaként kezelt aposztrofikus formának a vizsgálata az elbeszélői és a drámai műfajban fel-felbukkanó belső monológnak mint „alakváltozatának” vonatkozásában*. Mindezzel összefüggésben nem marad figyelmen kívül az a jelentéselmozdulás és -feltöltődés sem, amely annak tudható be, hogy az aposztrofikus forma a belső monológban az epikai és drámai műfajnak rendelődik alá, valamint az sem, hogy és ahogy e műfajok megszűntetve megőrizve idézik meg emlékezetünkben a lírai műfajának egyik döntő – mondhatni – ontológiai sajátosságát.

Mindennek kifejtéséhez három olyan irodalmi passzust választottunk, amelyek a *belső monológ formáját műfajilag egymástól eltérő alkotásokban öltik magukra*. Ezek megszólaltatója a szülőföldjüktől mély szomorúsággal búcsúzó egy-egy hősnő. Minthogy az embert

a maga egészében, teljességében átjáró fájdalmat az elnémulás, az élménnyel adekvát szó *hiánya* kiált világgá, az „hallhatóvá” és érzelhetővé az irodalom nyelvi világában többnyire és nem véletlenül éppen a belső monológ formájában válik. Ez nyer igazolást Schiller *Az orléans-i szűz* (1801) című verses drámájában, Manzoni *A jegyesek* (1825–27) című történelmi regényében és Puskin *Anyegin* (1831) című verses regényében is.<sup>39</sup>

Tekintsünk el egyelőre a belső monológtól mint az alaki megnyilatkozás formájától, és vizsgáljuk meg, kik is valójában ezek a hősök, s mi az, amiről a vallomások árulkodnak.

A belső beszédre a hősök életének fordulópontján, vagyis határhelyzetben kerül sor, s ennek megfelelően rezignált, elégikus tónussal jellemezhető. A keserű tudomásulvétellel, azzal a belátással, hogy életük reflektálatlan, körkörös és harmonikus világába behatol az idő, a történelem, és felborítja azt az ugyancsak reflektálatlan én-egységet, melynek összhangját a lélek és a természet terének időtlennek tűnő egybefolyása táplálta. A vallomásokban, a határhelyzetből adódóan, az ideális és idillikus táj, a természet s benne az ideális ember alakja *eltűnően* áll elénk. A hősnők története, melyben az ideális ember alakjának megformálása történik meg, voltaképpen az általuk viselt név jelentésének narratív és drámai kibontását jelenti, s nyer is igazolást.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> E három monológot illető filológiai kérdésekkel, az intertextualitás problémájával, a retorikai alakzatok hasonlóságával, a fokozásokkal, a megnyilatkozások monologikus formájával, a motívumok szinte teljes egybehangzásával, a szövegpasszusok szoros retorikai és poétikai közelségével korábban már foglalkoztunk, és mindeközben az irodalom „emlékezetét” (az ideális ember és az idillikus táj irodalmi toposzának és az irodalmi archetípus megújított újrafelbukkanását) tartottuk szem előtt. Egyúttal a hősnők nevének kibontásaként is értelmeztük az adott műveket, miközben igyekeztünk nem elfeledkezni az adott passzusoknak a művek egészébe történő integrálásáról sem (HOFFMANN 2002: 85–104).

<sup>40</sup> Lucia neve a lux, lucis, vagyis a „fény” jelentéséből ered, s ő maga világítja be a követendő utat, ő a mozdulatlan mozgató, aki felé mindenki törekszik. Tatjana neve a Tatius, latin férfinév női változata, az „alapítónő” jelentéssel, aki új erkölcsiség képviselője, akinek imájára omlottak össze a bálványok a pogány tempomban, míg Johanna nevének jelentése: ’Isten könyörületes volt’. Ez világossá

Mivel az idézett szövegtörések szinte önálló életre kelve vésődtek be a német, az orosz és az olasz olvasók irodalmi emlékezetébe, talán nem jogtalan, ha a *mű-egészből kiemelve őket önmagukban, vagyis a megnyilatkozás sajátos formáját* vizsgálva közelítünk hozzájuk, de nem feledkezvén meg arról, hogy mindegyik megnyilatkozás egy-egy konkrét mű része. Mindez azzal is jár, hogy az önmagukban vett megnyilatkozások szemantikuma ennek megfelelően el is mozdul. Mielőtt megnéznénk, hogy a megnyilatkozások tematikai-világlátási sajátosságaival miért éppen a *belső monológ adott formája* áll leginkább összhangban, idézzük fel a három szövegpasszust, s bennük az ideális tájnak mint a morál és a hit által is artikulált lélek tájának összhangzó „objektumait”, amelyeket vastagon szedve adunk közre:

Tatjana monológja:

„Hajnalban, első napsugárra,  
Felkel s a domb felé siet,  
Meghatva néz a zöld határra,  
És fájó szívvel integet:  
»Isten veled, te völgy, te boldog,  
Ti ismerős, kedves hegyormok,  
Ti ismerős erdő, berek,  
Szépségek, Isten veletek!  
Vig természet, meghitt magányom!  
A drága csendet, mely ölel,  
Hívságos fény s zaj váltja fel.  
Isten veled, szabad világom!  
Jaj, merre fordul életem?  
Vajjon mit szán a sors nekem?«”

---

teszi Schiller névválasztását hőse tekintetében. (Lásd FEKETE 1994: 183; *Ruszkie imenà* 1993: 36; SPADA 1992: 62.)

„S mind hosszabb lesz kirándulása.  
Most egy kedves kis *dombja* int,  
Most egy bájos *patak* futása  
Marasztaná, s megáll megint.  
Beszél *rétekkal*, *berki fákkal*,  
Mint sok-sok régi jóbaráttal,  
Mindenfelé búcsúzva jár.”

...

„*Isten veled*, békés *tanyám!*  
*Isten veled*, védő *magányom!*  
Látlak még? Sorsom visszahoz?«  
S *Tatjana* könnye záporoz.”  
(Hetedik fejezet, 28., 29., 32. strófa; Áprily Lajos ford.)

### Johanna monológja:

„*Isten veletek*, *hegyek*, *drága rétek*,  
hús csöndü *völgyek*, *Isten véletek!*  
Johanna többé nem jár erre immár,  
Johanna most búcsúzik tőletek.  
Én-öntöztem-*kertecskék*, két kezem-  
*ültette fák*, vigan zöldelljeteK.  
*Isten veled*, *barlangok*, *kutak hüse*,  
S *veled is visszhang*, *völgyünk szép szava*,  
Ki annyiszor felettél dal-szavamra,  
Elmegy és soha meg nem tér Johanna.  
*Színterei* a csendes *gyönyöröknek*,  
Titeket most örökre hagylak el.  
Most, *birkanyáj*, szabad a *tér* körötted,  
Pásztortalan *nyáj*, nincs ki rád ügyel.  
Élére kell állnom egy más seregnek,  
Hol a vérző *mező* veszélyt növel,  
Egy szellem-hang irányít erre engem,  
Hívságos földi vágy nem él szivemben.”  
(Első felv., negyedik jelenet; Molnár Imre ford.)

## Lucia monológja:

„*Isten veletek, vízből felszökkenő, égbe nyúló hegyek, változatos csúcsok, jó ismerősei annak, aki közöttetek nőtt fel; ti megmaradtok a lelkében éppen úgy, mint kedveseinek arca; hegyi patakok, amelyeknek úgy ismeri a zúgását, mint családtagjai hangját; legelő birkanyájak módjára szétszórt fehérítő nyári lakok a lejtőkön, Isten veletek! Milyen szomorú az útja annak, aki közöttetek nőtt fel, és most eltávozik innen (...) és fásultan jár-kel a zajos városokban, az egymás mellé sorakozó házak, az egymásba torkolló utcák, úgy érzi, fullasztják. (...) Isten veled, szülői ház, ahol annyit üldögtél, és közben valami titkos sugallatra megtanulta megkülönböztetni a többi lépés zajától ama rejtelmes félelemmel várt lépés zaját. Isten veled, te másik, egyelőre még idegen ház, amelyet elmenőben annyiszor megnézett pirulva (...). Isten veled, templom, ahol annyiszor földerült a lelke, midőn az Úr dicséretét énekelte, ahol kihirdették. (...) Isten veled! Aki ennyi gyönyörűséggel áldott meg benneteket, mindenütt jelen van, és sohasem zavarja meg gyermekeinek örömét, legfeljebb azért, hogy állandóbb és nagyobb örömet készítsen nékik.*”<sup>41</sup>

(Nyolcadik fejezet; Révay József ford.)

1. *A belső monológok különös jellegzetességét az adja, hogy az aposztrófikus költészet vonásait öltötték magukra.* Ha „kiemeljük” a három mű egészéből e belső monológokat, és rájuk mint aposztrófikus vallomásos formákra, vagyis mint lírai műfajra tekintünk, azt tapasztalhatjuk, hogy a hang jellegzetessége nem változott meg ahhoz képest, ahogyan azt a mű egészébe vontan értékkeljük: visszafogott így is, s nem dül mögötte valamiféle éles szenvedély. *A hangnak ez a recepcióban adott azonossága azonban két egymástól jelentősen eltérő okból fakad.* Amíg az aposztrófikus vallomásban – ahogy Culler mondja – „a megszólítás aktusa a költői igény tiszta megtestesülése”, maga a „költői esemény”, a mű létrejöttének feltétele, „melyet a költői hang arra használ, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát” – jelesül „a szubjektum azon igényének megtestesülése, hogy

<sup>41</sup> A jegyések magyar fordítása a későbbi változat alapján készült.

költeményében ő ne csupán az empirikus költő, a versíró, hanem a költői hagyomány és a költészet szellemének megtestesülése legyen” –, vagyis „a költői hangnak a megszólítás aktusa maga kölcsönzi az érzelmi töltést”,<sup>42</sup> addig az epikai és a drámai narrációba ékelve mindez az *adott művek alaki szintjére redukálódik, és az önvallomás alaki formájában megvalósuló eszközöként áll elénk*. Másképpen szólva, amíg az előbbi esetben az aposztrophé az alkotás aktusának eszköze és a költemény megszületésének feltétele, itt az elbeszél világban a figura alkotja meg magát az őt teljességgel betöltő világlátás megvallásával, vagyis a karakterteremtés általa megy végbe. „A hang-kép mint a költemény megszületésének kritériuma és a költői jelenlét megidézése, vagyis az, hogy a természet elemei csakis e költői aktus nyomán válhatnak *te-vé*” (CULLER 2000: 377) valamiféle interszjektív viszonyban, az elbeszélői formába ékelten a hősök síkjára kerül át, s az alakok önreflexiójaként az *én-kép létrehozásának irányába mozdul el*. Ennélfogva a *belső monológban az aposztrophé nem képes azt a látszatot kelteni, hogy két hanggal állunk szemben*, jelesül az én és a természet hangjával, mivel a hang benne egy megformált-formálódó regényhőshöz tartozik, s mint olyan – jelen esetben – *a természettel azonos én révén egyetlen monologikus szólamot közvetít*.

Mindennek ellenére mégis, *de sajátosan csak megőrződik benne a vocativus révén megképződő költői hang nyoma*, amely azonban már más szinten és más okból érzékelhető, mégpedig amiatt, hogy *benne az alaki beszéd a narrátori/szerzői szóval egybefonódottan mutatkozik meg*. Ebből adódik, hogy a tárgy megszólításának és a szerzővé válásnak az azonosságát, az elbeszélői és a drámai műfajban a *belső monológ természetében a narrátori és szerzői szó egymásra vetülése hordozza*. Amíg *Az orléans-i szűz* című dráma monológiájában a szerzői szó vetül rá az alaki szóra, s formálja át Johanna beszédét harmadik

<sup>42</sup> Culler észrevétele szerint „az aposztrophé vocativusa olyan eszköz, amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát. Az objektum szubjektumként van képzelve, énként, amely viszont egy bizonyos típusú te-t implikál”. Az aposztrophé ily módon „a költői igény tiszta megtestesülése” (CULLER 2000: 376–377).

személyűvé, addig Lucia búcsújában ez a harmadik, illetve első személy az általános alany használata révén, azaz a szabad függő beszéd nyelvi-narrációs eljárásának köszönhetően, mindenkire kiterjeszti érvényességét, s a hőshöz hasonló sorsú valamennyi megszorítottat hatósugarába vonja, míg az *Anyegin*ben Tatjana búcsúja vegyes megoldással épül ki, melynek során az első személyű beszédet megelőzi, illetve kíséri a hős belső pozíciójával azonosuló harmadik személyű elbeszélői szó. Nyilvánvaló, hogy az „apostrofikus költemény” itt nem a mű végső szintje.

2. Ha „*az apostrofikus költészetben az invokáció az elhivatottság (vocation) egy figurája, s benne a hang azért szól, (...), hogy a költői hagyomány és a költészet (poesy) szellemének megtestesülése lehessen*” (CULLER 2000: 377), úgy a belső monológok az apostrophé poétikai alakzatának köszönhetően ennek nyomait megőrizve is – de az alakok szintjén túl, vagyis az epikai és drámai narrációba ékeltségük folytán – aktualizálják és dokumentálják a művészet történetének egy régi-régi fordulópontját is: a mitológiai világkép és a ciklikusság megtörését, valamint az új, lineáris szövegképzés megszületését is. Vagyis a narrátori/szerzői szó átszüremlik ugyan az alaki beszéden, de anélkül, hogy annak tárgyán vagy irányán változtatna, anélkül hogy egyességüket megbontaná. S az létrejövő szó így a hős szaván keresztül közvetítve emlékeztet a kezdetekre. Ugyanakkor a monológ beillesztése a lineáris szöveg- és történetképzésbe a hagyományos világszemlélet és látásmód domináns voltát már esetlegessé redukálja.

3. Ha az „apostrophé az írás *mostja*”, úgy a belső monológban működő idő egy kimerevített jelent tár elénk, egy örök jelent, amely éppen mivel öröknek mutatja magát, *kívül helyezi magát az időn*. Ha az apostrophé a költemény életre hívásának eszköze volt, itt a belső monológ formáját öltve eszköz a figurateremtéshez: ezt már az is jelzi, hogy a lírai vallomás egy másik, egy hosszabb mű *részeként* áll elénk. Ezáltal, vagyis mert a belső monológ az elbeszélte történet idejébe bevonva bukkan fel, annak *időn kívüliséget zárójelbe teszi, s ha a lélek poézisét megtartja is az alaki beszédben, de az utolsó, a végső szót nem adja meg neki. Vagyis a vallomásoknak a narratív műfajba történő bevonása az időbe való bevonásukat is jelenti*. Más tekintetben arról

van szó, hogy ha hősök az aposztrófikus monológokban, melyek az *én* és a *te* eltűnőben lévő egységéről vallanak, az idő ereje ellen tiltakoznak, úgy megnyilatkozásuk formája, a *belső monológ műfaji tekintetben a líra „tiltakozása” az elbeszéléssel szemben*, amely őt magához sajátítaná, hangját elnyomná: látható, hogy a *belső monológok mint a hősök határhelyzetben születő megnyilatkozásai ezt a határhelyzetet műfaji szinten is visszhangozzák*. A monológforma tehát nem annyira az aposztrófikus megszólalás *mostját*, hanem afféle metszéspontot jelöl, amely az alakok tudati szintjén sokkalta inkább a múltat és a jövőt rögzíti a jelenről való leválásban. Ha a három mű fikciós világában a hősök az empirikus idő hatalmát rezignáltan kezdik tudomásul venni, e beletörődés verbális módjában, *az aposztrófikus lírának, a belső monológ formáját öltő vallomásnak a műfaja az elbeszélés műfaja ellen tiltakozik*. Az internalizáció – mint Culler megjegyzi – ellene dolgozik a narratívának és olyan velejáróinak, mint az „egymásutániség, okozatiság, idő” (CULLER 2000: 382). Hiszen a cselekményes regény hőse így szól: mindig az vagyok, aki leszek. Az idézett *belső monológoké* pedig: mindig az szeretnék lenni, aki vagyok. A *belső monológok hőségének* térbeli alakzata a kör lehetne, a cselekvőé azonban a vonal vagy a spirális. A *belső monológ hőse tiltakozik az ellen, hogy a benne lévő emlékké váljon, vagyis hogy múlttá legyen, hogy elmesélhetővé váljon a visszatekintés révén*, s hogy az érzések örök jelenidejűségétől megfosztva a megértés és önmegértés tudati komponenseivé legyenek. Paradox módon szólva: *a belső monológok hősnői nem szívesen lennének epikus hősök. Nem szívesen vetnék magukat alá az empirikus időt szimuláló elbeszélői idő hatalmának. Ezért elbeszélhetőségükbe a hősök csak rezignáltan törődnek bele*. Az aposztróphé azonban csak csatát nyerhet a narrációval viselt háborújában. Ugyanakkor az elbeszélés felülkerekedése a másik műfajon – ahhoz hasonlóan, ahogy az önmegszólító vers hangja voltaképpen az ént megkettőzve akarja az egyiket a másik fölé rendelni, amiért is abban a monologikusság a belsőleg dialogizált regényi szó felé látszik elmozdulni<sup>43</sup> – csakis úgy lehetséges, ha

<sup>43</sup> Vö. KULCSÁR-SZABÓ 1997: 41–51.

megszüntette őrizi meg azt magában, vagyis ha jelentését átformálva veszi el tőle az utolsó szót a regényi szó révén.

4. Az aposztrofikus líra narráció- és időtagadásának mozzanata egyfelől úgy jelentkezik, mint a történet lelassulása vagy megállítása, amolyan szünetféle,<sup>44</sup> másfelől mint az elbeszélő idő megnyúlása. Ami a lírában az aposztrofikus prezentáció és a tárgyról való beszéd egygyökeriségének műfajbéli meghatározottságaként mutatkozott meg, az az elbeszélésbe vont monológ alaki hanghoz való kötöttsége, valamint a beszéd harmadik személyű elbeszélésbe vonsága folytán, az elbeszélői aktus eredményeként most mimetikus reprezentációként, közvetített közvetlenségként mint az elbeszéltek folyamatos egymásutániságának diszkontinuus mozzanata áll előttünk

5. A búcsú pillanata a határhelyzet mibenlétét az idő vonatkozásában két aspektusból tárja elénk. Az *egyik* a hősök életét olyan korábbi állapotként írja le, amelyből *hiányzott az én folytonossága, vagyis az időbelivé válás maga*, és hiányzott belőle az én és a te megkülönböztetése, a múlt és az eljövendő tudatbéli megléte. A *másik* mozzanat a ráébredéssel és a tudomásulvétellel jellemezhető, vagyis azzal, hogy az *átmenetiség állapota már az idő tudatának, megtapasztalásának állapota*, mely pillanat a múltat és az eljövendőt együttesen magában foglalja,<sup>45</sup> s amelyben az én ráébred önnön osztottságára: a beszélő a saját énjére való ráismeréskor nemcsak önmaga és a világ különbözőségét ismeri fel, hanem ezáltal önmagától való különbözőségét is. A belső monológokban tehát nemcsak a hősök fájdalmának, érzelmeinek a leírása történik meg, hanem abban az idő hatalmának általuk történő *felismerése* is artikulálódik. Ez a tény az *aposztrofikus lírát perspektivikusan* már önmagában is az *önmegszólító líra* irányába mozdítja el. Az *én* azonban itt még nem önmaga megosztottságának kiküszöbölésére tör, hanem a megosztottság fenyegetése ellen „emeli föl a hangját”, ami mint olyan már jelen van az én-tudatban, és túlmutat az aposztrofikus lírán. Hiszen amikor Giovanna néven nevezi magát, ez a mozzanat az énnel azt az aktusát jelöli, mely már külső szemszögből tekint önma-

<sup>44</sup> Vö. GENETTE 1996: 61–98., különösen: 83–91.

<sup>45</sup> Vö. GADAMER 1994: 103.

gára, vagyis amely már az én közeli szétváltságát prezentálja. Itt tehát nem egy megbontott én-egység visszaállítására, hanem a megosztottság elkerülhetetlenségének elfogadására kerül sor. *Éppen ellenkezője történik tehát annak, mint amire a beszélő az önmegszólító versekben tesz kísérletet.* De Tatjana is kívülről tekint magára, fordul önmagához (*hová visz utam?*), ahogy Lucia az általános alany felé billenti el az én alakját (*milyen szomorú annak az útja, aki...*). Más kérdés persze, hogy ha az elszakadás kényszerét a történetben a narráció teremti meg, s azt a természetes környezettől a város idegen világába vezető útként, azaz a tér változásában jelöli meg, addig a figurákban ez az én-kép belső átalakulásaként, illetve az átalakultság és az azonosság egybejátszásában mutatkozik meg az elbeszélésnek a történetet tovább görgető szövetében. Már a tér megváltozásának felvetődése is olyan tudati elmozdulással bírhat, amilyent az idő (múlása) szokott eredményezni.

6. Az aposztróphé költészetteremtő funkciója, mely a hagyomány megidézésével is együtt jár, megőrződik tehát az alaki szóban is, de mivel a benne foglaltak egy-egy hősnek a világszemléletét fedik le, amelytől immár, a búcsú aktusában kifejezve, elválni kényszerülnek, életük időtlennek vélt szakaszát az időbe bekapcsolva az előbbi mint az emlékezetben örökösen jelenvalót őrzik meg. *Vagyis sorsuk mögött a költészet hagyományának afféle felfogása sejlik föl, amely úgy alkot újat, hogy a régi eltűnésének emlékezetét bevonja magába.*

Ugyanakkor ha az aposztrófikus költészet, de az általánosságban vett költészet mindig csak „egy még kéznél nem lévő nyelv megtalálása révén válik azzá, ami” (GADAMER 1994: 107), vagyis költői megismeréssé, úgy ez a művek cselekménysíkjára áthelyezve a hősök olyan kísérleteként mutatkozik meg, amelyik immár az időbe bevont világ még számukra ismeretlen nyelvéhez keresi a kulcsot. Vagyis, ami a megnyilatkozás síkján már megtörtént (poézis és teória), az fog megméretetni a művek tematikai (a praxis) síkján is. *Az „addiók” erőteljes szemantikuma nemcsak azt jelenti, hogy az én a vele azonos világtól s egyben önmagától is búcsút vesz, hanem azt is, hogy elbúcsúzik attól a nyelvtől, amelyen ez a megkülönböztetlen egység még kimondható volt.*

A monologikus megnyilatkozás *önmaga búcsúbeszéde, siratóéneke is egyben.* Az idegen tér mint idegen beszéd áll majd a hős elé, ami

nemcsak egy dialogikus és konfrontatív szituációnak lesz életre hívója, de a hős szavát is szükségszerűen belsőleg dialogizálttá fogja tenni. Amikor róla beszél, abban már nem pillanthatja meg azt, akit mindaddig egységes és oszthatatlan, monolitikus énné vélt. A hősök monolitikus megnyilatkozása, amely az én és a te azonos beszédét mondva ki, nem válhatott *valódi* dialogikus szóvá, az *addiók* révén már sejteti, hogy azzá fog lenni. Vagyis ha a monolitikus megnyilatkozást, a belső monológ közvetlen és a tárgyra irányuló szavát, irányát és hangnemét nem téríti is el a narrátori/szerzői szó, ám az a szövegegész kontextusában objektummá is válik. Ezzel áll összefüggésben az is, hogy a monológ mint az alaki hang felidézése *a lényegét és nem a formáját tekintve* nem tud megmaradni tisztán első személyű megszólalásnak, azaz hogy közte és a harmadik személyű beszéd között jelölhető ki a helye, hiszen az énné a hangot az elbeszélő/szerző kölcsönzi.<sup>46</sup>

7. Az általában vett problematika, amely mindhárom monológban és a művek egészében is megfogalmazódik, – mutatis mutandis – úgy összegezzük, hogy *az, ami elveszett, nem nyomtalanul veszett el, hanem jelenlétét egy másik formában, azaz az emlékezésben tartja fenn*. És, mint láthattuk, ugyanez vonatkozik a narratív forma által bekebelezett aposztrofikus lírára magára is a műfajok vonatkozásában. Az olvasók tekintetében pedig valószínűleg úgy áll a dolog – s vajon nem igazolják-e ezt napjaink aposztrofikus költeményei is? –, hogy a művek előhívják bennük annak tudatát, hogy e hangtól-tónustól – a természethez kapcsolt ontológiai státusuk miatt – érzelmileg nem tudtak, de nem is tudhatnak megszabadulni. Mindez talán így összegezzük: „A kultúrát (új városi létformát) teremtő ember csaknem kieresztette már kezéből azt a szálát, mely a természethez mindig is fűzte. A modern civilizáció ellentmondásaitól fáradtan, mégis erről a megszánt kapcsolatról álmodozik. Örül, hogy kiszabadult az ősi naivság állapotából, ugyanakkor tudja, hogy visszatérnie ebbe a nem spekulatív jellegű Paradicsomba immár lehetetlen. Schiller bizonyította, hogy a kultúra minden bűnét csak a kultúra oldhatja föl. Ilyen min-tának Schiller a kultúra és a természet egységét tartotta: ez pedig az

<sup>46</sup> Vö. KELEMEN 2003: 367–395.

ember és a szakrum kapcsolatát, az észnek és az érzékelésnek, az akaratnak és az érzéseknek, a pontosságnak és a fantáziának a harmonikus egyensúlyát jelenti (PRZYBYLŃSKI 1996: 33). Hogy ez lehetséges-e, igencsak kétséges.

Az elbeszélés műfaja, amelyet a közvélekedés a költészettel szembeállítva előszeretettel prózaként, azaz valami nem-költőiként felfogva emleget, valójában egy új, komplex költőiség hordozója, s ennek során nemcsak az irodalom műfajait tárja elénk emlékezetében mintegy megőrizve megszüntetve őket, hanem a verbális megnyilatkozás összes lehetséges formáját és módját is hatalmában áll szintetizálni.

### Bibliográfia

- BAHTYIN, M. (1986), *A beszéd és a valóság*, Budapest, Gondolat.
- CULLER, J. (2000), Apostrophé, *Helikon* 2000/3., 376–377.
- FEKETE Antal (1994), *Keresztneveink, védőszentjeink (II. kiadás)*, Budapest, Szent István Társulat.
- GADAMER, H.-G. (1994), Az üres és a betöltött időről, in uő, *A szép aktualitása*, Budapest, T-TWINS.
- GENETTE, Gerard (1996), Az elbeszélő diszkurzus, in *Az irodalom elméletei I.*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor-JPTE.
- HOFFMANN Béla (2002), *A látóhatár mögött*, Szombathely, Savaria University Press.
- KELEMEN Pál (2003), Útban a monológhoz? Elbeszélés és metafora Thomas Bernhardenál, in *Az elbeszélés módzatai*, szerk. JÓZAN Ildikó – KULCSÁR SZABÓ Ernő – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Osiris.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (1997), A „te” lírai alakzatának kérdéséhez, in uő, *Az olvasás lehetőségei*, Budapest, Kijárat Kiadó.
- PRZYBYLŃSKI, R. (1996), Oszip Mandelstam Rómája, *Pannonhalmi Szemle* 1996/2., 33.
- Ruszkie imenà. Narodnij kalendar* (1993), Arhangelszk, Szevero-zapadnoe izdatyelsztvo.
- SPADA, D. (1992), *Il Nuovo Dizionario dei Nomi*, Milano, Gruppo Editoriale Armenia Pan Geo.

# EMLÉKEZET ÉS ALKOTÓTEVÉKENYSÉG

(Az invokáció szerepe, helye és jelentés-konnotációi  
valamint a költői alkotófolyamattal összefüggő kérdései  
a Pokol II. énekében)<sup>47</sup>

## 1. A tanulmány tárgya

Az előadásnak a címben is megjelölt központi problematikáját a II. ének elején található invokáció és az azt felvezető sorok (Pokol II. 3–9), valamint ezzel összefüggésben a kritikai irodalomban az elme, a memória, a múzsák és a magas fokú értelmi tevékenység fogalomkörét illető korántsem egyértelmű „megoldásai” képezik. Vagyis az a kérdés, hogy egy irodalmi fikcióban a narrátor alkotói aktust érintő önreflexiói harmonizálnak-e a szerzői alkotótevékenység valóságos folyamataival, s hogy az alkotási folyamatot leíró narratori önreflexiók valójában nem álönreflexiók-e. Ezért kiemelten vizsgálja e tanulmány a memória és az írás (alkotás) összefüggéseit illető kérdéseit. Nos, e ponton máris célszerűnek látszik, ha azonnal idézzük a II. ének omnizus passzusát:

<sup>47</sup> Jelen dolgozat a *Dante Füzetekben* (2013: 1–62.) megjelentetett tanulmány, *A Pokol II. éneke* (társ szerző: MÁTYUS Norbert) egy alfejezetének részletesebb kifejtése. Ebből következik, hogy terjedelmes, szó szerinti szövegegyezések is részét képezik e tanulmánynak. Vö. [jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/6-2010](http://jooweb.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/6-2010). A tárgyalat problematika e tanulmányban tágabb összefüggésrendszerbe kerül, ám mindamellet a végkövetkeztetések továbbra sem módosultak, legfeljebb árnyaltabbak lettek.

3 (...) e io sol uno	(...) s csak egyedül én voltam az, aki
4. m'apparecchiava a sostenere la guerra	megívni készülődött háborúját
5. sì del cammino e sì de la pietate,	úgy a vándorúttal, mint a gyötördéssel,
6. che ritrarrà la <i>mente</i> che non erra.	melyről képet csapongás nélkül ad majd az <i>elme</i> .
7. O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;	Ó, múzsák, ó, alkotó erőim összessége, most segítsetek!
8. o <i>mente</i> che scrvesti ciò ch'io vidi,	Ó, <i>elme</i> , ki beirtad magadba mindazt, amit én láttam,
9. qui si parrà la tua nobilitate.	most tűnik majd ki nemességed!

Mint látható, a második tercina részeként a 6. sor, majd az öt követő, az invokációt felölelő tercina máris megállítja a történetet, és megszakítja a visszatekintő elbeszélést, az olvasó figyelmét a hősről, a múlttól az elbeszélőhöz, az *alkotási folyamat pillanatához tereli vissza*, világosan elkülönítve az Utazó és az elbeszélő alakját, valamint szerepét. A hős által már megívott, de ennek az olvasó számára még ismeretlen külső-belső harcnak a színtere most az alkotói aktusra, a *költői nyelvért, az írásért folytatott gyötrelmes útra helyeződik át*, hiszen csak ebben a háborúban nyílhat meg a második front, amelynek főszereplője már Dante, az utazó lesz. A szerzői narrátor – a valóság hitel fikciójának megteremtését tartva szem előtt – már a kezdet kezdetén leszögezi, hogy elbeszélése nem valamiféle invenció, nem költői fikció eredménye (CHIAVACCI LEONARDI 2011: 46), hanem valóságos eseményekről szóló, a memória által tárolt igaz beszámoló. Most tehát az emlékezetben megőrzöttek *szóvá tétele* válik feladatává, sőt kötelességévé, amire őt, az utazót korábban már Beatrice (*Purg.* XXXII. 100–108.; *Purg.* XXXIII. 52–54.), majd őse, Cacciaguida (*Par.* XVII. 127–142.), majd pedig maga Péter apostol is figyelmeztette (*Par.* XXVI. 64–66.), és amit az elbeszélő Dante maga is megerősít a Paradicsom 33. énekében (67–76.). Akkor, amikor a Fényt arra kéri, hogy látomását önnön elméje képes legyen felfogni és megőrizni, s költői nyelvét oly hatékonyra tenni, hogy azzal Isten dicsőségéből legalább egy szikrányit közvetíthessen az eljövendő korok emberének (*Par.* XXXIII. 72.). Itt és a szöveg egyéb passzusában kétségtelenül arról van szó, legalább-

is a fikció szerint, hogy az írás mint kötelezettség áll előtte, amelynek azonban feltétele a memória megléte: nélküle nem jöhet létre a szó. Bár ez igaz, de mindazonáltal *a költői szó, az élmény szavá tétele nincs maga magától adva a memóriában*. A *Vita Nova* esetében is ez volt a helyzet, ahol is az „emlékezet könyve” még nem az írást jelentette, hanem annak tárgyát. Amikor az „emlékezet könyvének” átírása kapcsán mindössze annak *velejére* szorítkozik a jövőbeli szerző, akkor ezzel már a *kijelentés síkján* is jelzi, hogy az alkotás majd csak az emlékek nyelvi-költői „feldolgozásának”, a költői szóért felettük folytatott munkájának lesz eredménye. Vagyis hogy az ún. átírás semmiképpen sem másolás, hiszen a lényeg, az emlékek veleje semmiképpen sem lehetett eleve adva az írott szót megelőzően. Ezzel összefüggésben azonnal hangsúlyoznunk kell, hogy a kiválasztott nem más, mint *egy költő*. *Nem bárki más, akinek emlékezete tökéletes* (ne feledjük, hogy Pál sem szólt, nem tudott vagy nem akart szólni kimerítő részletességgel paradicsomi elragadtatásáról), hanem az, aki a nyelv teremtő erejével a memóriát úgymond szóra bírja, akire az *alto ingegno* (etimológiailag: *in e gñenius*), a magas fokú szellemi, alkotói képesség megléte jellemző. Vagyis az emlékezettől az írásig vezető út nem közvetlen, mondhatni *diritta*, azaz nem másolás, vagyis nem reprodukció, hanem közvetett, *indiretta*, azaz produkció, melyben az *emléket magát a költői szó által szükséges létrehozni*, míg a narrátor szerint az isteni szó és igazság *tárgyasult* formáját, a túlvilági birodalmat és annak szereplőkkel telezsúfolt erkölcsi rendszerét, amelyet az emlékezet őriz, kell költői szavá *visszaalakítani*. Igaz persze, hogy Danténál a költői szó által megteremtendő memória nem modern értelemben születik meg, úgymond a semmiből. De mivel a „memória könyve” lapjainak oldalszámozása és bekezdései sohasem véglegesek, ezért létezésének és inspirációs természetének kézzelfogható bizonyítéka *csak a költői szó által struktúrált és általa teremtett forma* által lesz adva. A fentiek értelmében ezért van mindenütt jelen a már jelzett kettősség: az, hogy ha egyrészt a fikció szerint Isten Dantét választotta ki a túlvilág rendszerében megmutatkozó tárgyasult igazságának emberi tolmácsolójául, úgy a *Színjátékot* a túlvilági utazás emlékének *rögzítéseként* illik értelmeznünk, míg másfelől, ha őt költői minőségében választották ki, az afelé indít

minket, hogy az *emlékezetet* csakis a költői szó teremtettjeként, azaz eredményeként értelmezzük. Ezt igazolják azok az önreflexiók, amelyek a művésznek arról a vágyáról vallanak, hogy költővé koronázhatóságának jogosultságát elismerjék. Azt, hogy a *Színjátékban* feltáruló költői kvalitásait a világ egyúttal a kereszténység Isten által kiválasztott és általa támogatott igaz és ékes szavú költőjének tudja be, aki nem is más, mint Vergilius és a klasszikusok igazságainak kiteljesítője, és aki a két Guido, Guinizzelli és Cavalcanti költészete fölé emelkedik.

## 2. Az invokáció helye és e hely jelentése

Sokatmondó, hogy az invokációra és ezzel együtt a mű tárgyának lehetséges nehézségeit jelző kijelentésre nem a mű kezdetén, nem a prologusban kerül sor, hanem a két ún. bevezető ének másodikának elején, még ha költői tárgy (argomento) implicit megnevezése – amint erre Bellomo rámutat – „megtörténik is az első ének zárlatában, mégpedig a vergiliusi tanácsadás formájában” (BELLOMO 2013: 19). Sokatmondó, hiszen már relatíve hosszú előzmények után (*I. ének*), egy megkezdett költői szöveg „közepében” találjuk magunkat, amikor is már adva van a volgare mint nyelvválasztás, a versemérték, a tercinák szent hármassága és a rímek által szabályos láncba fűzött elbeszélés, azaz már a költői szöveg pusztán megléte mint *valóság* igazolja, hogy az írásnak eddig a pontjáig semmiképpen sem szólhatunk az ihletettség hiányáról. Ámde a narrátori szó mindezt cáfolni látszik. Vagyis ellentmondás keletkezik az első énekben a költői szó valóságos megléte és a narrátori memória fogyatékosága között. Amíg egyfelől úgy látszik logikusnak, hogy a második énekben elhangzó narrátori invokáció célja nem irányulhat egyébre, mint az ihletettség állapotának fenntartására az írás folyamatában, addig másfelől az ihletért fohászzkodás az első éneket követően az elbeszélő szavának fogyatékoságairól, az emlékezet és a költői szó összhangjának hiányáról vall fikciós értelemben. *Vagyis a memória és az írás összefüggésének problémája, mely végigvonul az egész Színjátékon, már a mű elején exponálódik.* Az a kérdésünk, hogy tehát miért a II. ének elején kerül sor az invokációra, még válaszra vár.

Nos, meglátásunk szerint ez talán következésképpen magyarázható. *Először is* – mindamelllett, hogy indoklásul talán elegendő volna utalni arra, hogy az invokáció a pokolbéli vándorút megkezdése, az olvasók számára egy tapasztalat előtti világ feltárása előtt hangzik el, s így formálisan az *írás eljövendő vándorútjának nehézségeit* is jelzi – egy *poétikai természetű*, Dante költői életművével, illetve egy szerzői önrreflexióval összefüggésben álló passzusra szükséges utalnunk. Jelesül arra, amely a *Vita Novában* az ígéret formáját öltötte, vagyis hogy méltóképpen (s mint *a posteriori* valóban látszik is: *új műfajban, új nyelven, új tárgyban*) szól majd Beatricéről, vagyis hogy költészetének megújított formájával jelentkezik. *Nos, az I. ének*, amely a túlvilági utazást megelőző életszakasról próbál vallani, *implicit módon ezen ígéret betartásának halogatását és okait, vagyis az ihletettség egykori hiányát is felidézi*. Felidézi, sejteti, de nem magyarázza, s nem értelmezi. Hiszen világos, hogy Vergilius felbukkanásával, akit a szereplő Dante mestereként és kedves szerzőjeként említ, azonnal megnyilvánul, hogy az *Utazó költő*, s hogy számára Vergilius hangja, tanítása, ékes és igaz szava már alig volt hallható, s aki őt az Édenben váró hölgy *kilétére* sem kérdezett rá. Eszébe se jutott, hogy netán éppen Beatrice, költészetének egykori ihletője volna az. Mindebben láthatóvá válik Vergilius és Beatrice időszakos feledettsége a szereplő költő, Dante részéről. *Ez a feledettség nem is volt más, mint az emlékezet megfogyatkozása és ezzel együtt a költői ihletettség két forrásának időszakos kiszáradása*. Annál is inkább, mert e két név mindegyike főképpen metonímia (vö. BELLOMO 2013: L–LI), vagyis a költészet fogalmát helyettesíti. Hogy ez mennyire *így volt korábban, mindeddig*, azt a költői praxis, az írás most is dokumentálja. Ugyanis a hős, aki valamikor mintegy álomban járt, most, *emlékezet híján, narrátori minőségében sem találja meg a szót* az eltévelyedés útjára lépés *pillanatának* megjelölésére. A *Színjáték* írásába már belekezdett és az ígéretének immár beváltására vállalkozó elbeszélő tehát ennek az írás folyamatában *most szerzett* tapasztalatának a birtokában fordul a műzsákhoz. Az emlékezetért és a szóért. S ezt a tapasztalatot jelzi, hogy a mondás nehézségei – úgy a kijelentés, mint a hangzás szintjén – lépten-nyomon tetten érhetők az *I. énekben*. Ennélfogva az invokációt, amely az emlékezet és ezzel együtt a szó meg-

teremtését célozza, vagyis azt, aminek az *alto ingegno*, a teremtő gondolkodás egyelőre, legalábbis a narrátor szerint még nincs birtokában, de ami nélkülözhetetlen ahhoz, hogy Beatricéről méltó módon tudjon szólni, a *fikció úgymond elkerülhetetlenné is teszi*, s mintegy *gyakorlatilag*, vagyis a narrátori nyelven magán és általa *előzetesen indokolja* is. Ez pedig egyben a klasszikus irodalom hagyományának mint toposznak megszüntetve megőrzését, vagyis a toposz formális jellegének átterelését jelenti a funkcionalitás felé. Ezért teljességgel konzekvens, hogy fikciós értelemben a mondás nehézségei, vagyis hogy „a meg-megújuló kísérletek minduntalan előtérbe tolakodjanak az első tercinákban. Ez még az egy és a két szótagú rövid szavakból álló soron, s a ritmuson és az artikuláción is – a kijelentés igazával mintegy összhangban – otthagyja a maga nyomát: *Ah quanto a dir qual era è cosa dura*. Ám emellett nem kevésbé figyelemre méltó az is, hogy a vizsgált szövegegységben a *dir, dri, ri* szógyökök és fonémák minduntalan fölbukkannak: *Ah quanto a dir qual era è cosa dura; dirò de l'altre cose ch'io v'ho scorte; io non so ben ridir com'io v'entrai*. Ám nem csak ott, ahol a kijelentés értelmében is a beszéd nehézségeiről van szó, hanem ott is, ahol a narrátor *nem erről beszél*, ám a szó hangalakja *implicite* ezt a költői témát őrzi és aktivizálja: *diritta, smarrita, dritto, rinova*. Vagyis a mondani (*dire*) ige elemeire *szétesve* – *mintegy az elmondás »kudarcát« akusztikussá és vizualissá is téve* – rejtőzik el a jelzett szavakban. Az egyenes út elvesztésében (*diritta*) az egyenes út és a sötétség mibenléte *elmondásának lehetősége* is elhomályosul, amire még a *smarrita* is rímelni látszik az adott soron belül (...)” (HOFFMANN 2002: 40–41). Vagyis a narrátori beszéd módja, *anélkül hogy birtoklója ennek tudatában lenne*, kijelentésével összhangban egy másik beszédet is hallhatóvá tesz, mégpedig a költői szövegét, amelynek révén a narrátori szó maga is ábrázolt lesz. Vagyis a szerzőség felségterülete, a valóságos *ábrázoló* szó a narrátori szón túl, de mégiscsak általa és benne táguul szélesebbre, s teremt meg a szöveg sajátos *szubjektumtermészetét* (KOVÁCS 1999: 11–66). Nos, tehát az *I. énekben* a szöveg által teremtett valóságos költői szó megléte és a narrátori memória fogyatékoságai között fellépő disszonancia az irodalmi fikció felől nézve úgy jelentkezik, mint *emlékezés valamire*, vagyis az útvesztésre,

amelynek mikéntjére sehogyan sem emlékszünk, avagy beszélni valamiről, amiről szó hiányában nem tudunk. Így azt mondhatjuk, hogy a beszéd nehézségeit illető narrátori önreflexiók ugyan igazoltatnak, de eközben ábrázolt szóként mégiscsak vagy ennek ellenére egy valóságos költői szövegnek válnak tárgyává.

Témánk szempontjából közömbös, hogy *az emlékező szó hiánya* az ún. eltévelyedés mikéntjét illetően mivel magyarázható egy olyan narrátor esetében, aki hős minőségében már bejárta a túlvilágot, és Istennek köszönhetően már az emberi értelem lehetséges teljességére tett szert. Hogy esetleg a Léthe vizéből kortyolásnak tudjuk-e be, hogy személyes vétkeinek nyomai elmosódtak, vagy pedig állítsuk, hogy eltévelyedésének okaira Beatrice szemrehányó szavaiban található meg a magyarázat? Abban, hogy a hős tekintetét elfordította tőle, amikor ő már a második életébe tért meg, s emiatt Dante költészetének többé nem maradt meg ihletőjévé lenni, aminek következménye barátja költészetében a választott tárgy elsilányosodása (a Forese Donátival folytatott sok-sok tenzone és sestinája)?

Nos, hétköznapi tapasztalattal magyarázva, Dante Beatrice előtt ejtett könnyei sem mondanak többet a szokásos megfogalmazásnál: „hogyan is történhetett mindez, magam sem értem.”

Bárhogy legyen is, az I. énekben, az elbeszélés kezdeti szakaszában az emlékezés és a szó, vagy azok összhangjának hiánya elő is írja a narrátori invokáció szükségességét.

### 3. *A passzus a kritikai irodalom tükrében*

Nézzük meg most tehát immár érdemben az invokációt s az őt megelőző sorokat mint előadásunk központi problematikáját, s főképpen az *elme terminus értelmzésének kérdéseit*, mivel döntően ezen fordul meg, mit is állít valójában a narrátor, s mit a *Színjáték mint irodalmi* szöveg. A kérdés lényegében véve az, hogy az írás az „emlékezet könyvének” másolata-e, vagyis hogy az írás nem más-e, mint emlékezés a memóriában rögzítettekre, avagy hogy a memória csakis az írás eredményeképpen állhat-e elénk. Vagyis a memória és az írás/alkotás

összefüggését illetően az *elme-fogalom értelmezésével szükséges szembenéznünk*. A szerzői narrátor leszögezi tehát, hogy elbeszélése nem invenció, nem költői fikció eredménye, hanem valóságos eseményekről szóló, a memória által tárolt igaz beszámoló. Ennek megfelelően a kommentárok többségében az *elme*, sokszor mindkét szöveghelyen, a 6. és 8. sorban is *a memória jelentésében áll* (CHIAVACCI LEONARDI 2011: 46–47; VANDELLI 1987: 13). Vagyis a dantei fikcióban az *emlékezet* központi helyet foglal el, minthogy ő az őrzője az igaznak. Ez rendjén is van. Azonban mégiscsak önkényesnek tűnik föl, hogy bár a szövegben a narrátor az *elme* és nem a *memória* terminusával él, amely pedig másutt bőségesen szerepel, miért kellene az *elme* fogalmát a memóriára redukálni.<sup>48</sup> Kétségtelen ugyan, hogy az *elme* mint olyan azért *elme*, mert képes emlékezni, vagyis hogy az emlékezés képessége nélkül, az *elme* mint fogalom általános értelemben értelmezhetetlen, de *működésének és képességének terét* az teljességgel mégsem fedí le. Nos, minthogy az emlékezet őrizte igaz csak az írás eredményeképpen nyilvánulhat meg, a memória és a költői alkotás viszonyának problémáját ezek a kritikusok csak úgy oldhatják fel, ha az alkotó aktust valamiképpen az emlékezet, az emlékezés folyamatának szerves részévé teszik. Bár nyilvánvaló, s ezt már említettük, hogy Danténál mai értelemben vett költői „semiből teremtésről” nem beszélhetünk, ebből még nem következik, hogy az *igaz* – a narrátor és a kritikusok egy része szerint – *nem a költői alkotás eredménye volna, hanem hogy a költői alkotás eredménye az igaznak*. Ha az *elme* jelentését mindkét esetben

<sup>48</sup> Elég, ha csak a *Purgatórium* XXXIII. énekének 124–126. tercínájára utalok („E Bèatrice: „Forse maggior cura, / che spesse volte la memoria priva, / fatt’ha la mente sua ne li occhi oscura” – „Talán nagyobb gond – mely az értelemnek / fényét homályba vonja néha – vonta / homályba itt fényét a lelki szemnek”), amelyben egymás mellett találjuk a két terminust. Beatrice megjelenése olyannyira betöltötte az utazó elméjét, vagyis gondolatait és érzelmeit, hogy számára megszűnt minden más. Az *elme* a maga összpontosító képességével nagyon is jelen van az *itt* és *most*ban. Éppen emiatt képtelen felidézni Matelda szavainak emlékét, amelyekkel a szép hölgy korábban az Eunoé vizét megnevezte. Az *elme* szeme, vagyis az emlékezni tudás képessége homályosult el pillanatnyilag. A *mente* és a *memória* kapcsolata tehát az azonosság – nem azonosság formulájával írható le.

a memóriáéra szűkítjük le, vagyis a 8. sor szerint: *ó elme, ki leírtad, lejegyezted mindazt, amit én láttam*, s a 6. sorban pedig: *melyről képet ad az elme, ki az igaztól nem tér el*, akkor ignoráljuk az elme azon képességét, hogy a memóriában rögzítettek fölött munkálkodva, közöttük mintegy értelemadó összefüggéseket tud teremteni. S figyelmén kívül marad az is, hogy bár az emlékek rendszerezése, elhelyezésük nem nélkülözheti a memóriát, de az elme ezen tevékenysége *nem maga a memória*. De erről majd később. Mindenesetre az elme ezen kettős funkcióját mellőzi Giacalone (GIACALONE 2005: 96–97), s az invokációt a fikció felől magyarázza, amikor annak jelentését mindkét esetben a memória fogalmával azonosítja, s emellett az ihletért folyamodó kérést a memória kiteljesítésére szorítja vissza. Vagyis az alkotói értelmet (*alto ingegno*) nem kezeli a költő képességeként is, hanem csak mint a műsák tudását, vagyis mint a tudás bennük meglévő emlékezetét, amelynek közvetítésére a narrátor várakozik, mondván: „ó, műsáknak teremtő ereje, segíts!” Így kimondva-kimondatlanul a diktálásra írás koncepcióját hangsúlyozza, s az írást manuális tevékenységre szorítja vissza a fikció tárgyalásában. Ebből az értelmezésből eltűnik tehát, hogy az ihletettség nemcsak az alkotói képesség potenciális meglétének bizonyítéka, hanem az is, hogy az alkotói képesség megléte az ihlet megszületésének is feltétele. Másrészt a *Pokol*, amelyen most majd a narrátori emlékezetnek végig kell haladnia, nem pusztán a szereplők szavainak felidézését jelenti a memória által. Szerkezete, a bűnök rendszere ugyanis szükségképpen úgy jelenik meg, mint Isten szavának és igazságának tárgyasultsága, mint szigorú rendszerbe zárt tárgyasult, testté vált szó, amely költői-nyelvi „visszafordításra”, pontosabban szólva, megalkotásra vár. Az ugyan aligha vitatható, hogy a 8. sorban az elme azon képességéről van szó, amellyel az el tudja rakározni magában a múlt eseményeit, míg a 6. sorban az a képessége nyilvánul meg, amellyel elő tudja hívni magából az emlékeket, vagyis hogy képes *emlékezni az emlékekre*, de válaszra vár, hogy ha ennek az emlékezésnek az eredménye az igaznak megfelelő írás lesz, akkor az alkotói aktust az emlékezés *miként* birtokolja. Nem véletlenül keres választ erre Corti a *Vita Nova* kapcsán: „A libellót nem egy hiteles egzisztenciális emlékezet írja át az eredetiből („a memória könyvéből”),

hanem egy afféle emlékezet, amelyet a szerző képzelőereje és poétikai szemlélete itat át” (CORTI 1993: 41). Vagyis Corti is a memória fogalmával operál, de egy *afféle memóriával*, melynek jelentését az alkotói aktus felé mozdítja el, mondván, hogy más jellegű a költői alkotói emlékezés, mint az az emlékezés, melyet hagyományos értelemben veszünk. Ez ugyan érthető álláspont, bár szükségképpen nem mentes a homálytól, ami a költői alkotások létrejöttét kutató írások természetesen sajátossága volt és marad is. Mégis feltesszük azt a kérdést, hogy miként határozhatnánk meg ezt a Corti által rögzített ún. szerzői képzelőerőt és poétikai szemléletét. Úgy véljük, hogy nem is másként, mint az invokáció *második érintettje*, vagyis a magas fokú szellemi, alkotótevékenységet jelölő *alto ingegno* értelmében. Ekkor viszont *valóságosan az alto ingegno* és nem pusztán a mindazonáltal nélkülözhetetlen memória játsszana *aktív* szerepet a költői mű és egyúttal az emlékezet/memória létrejöttében. Ám mivel a dantei világlátásban az emberi tudás és az igaz ismerete valójában Isten adományából eredeztethető, annak adományaként értelmezhető, a *költői fikcióban* az *alto ingegno*, a költő magas fokú szellemi-alkotási képessége ugyan az övé, de csak Isten ajándékaként a sajátja, s e képesség az ihlet vételére szolgál. Ezzel függ össze az, ahogy Ohly a memória alkotó szerepét értékeli Danténál (OHLY 1985: 144), mondván: „a memória maga a médium, amelyen keresztül az isteni (numinoso) beveheti magát a nyelvbe.” Vagyis az isteni ihlettel áthatott memória válik termékeny költői alkotóerővé (*alto ingegno*), s realizálódik mintegy valamiféle másolatként, azaz költői nyelvként. Az *alto ingegno* itt is kellően homályos marad, s nem válik aktív, teremtő erővé. Mindenesetre remek észrevétel – amint ezt Corti is megjegyzi –, hogy az emlékezetért és szóért történő múzsákhoz fordulás fikciós célja valóban annak hangsúlyozása, hogy mindaz, amit mondani kell, az a „legmagasabb illetékség, tekintély nevében tétetik közhírré” (OHLY 1985: 145). Másként fogalmazva: *költészetének nagyságát és igazságát* a narrátor Dante *Istennel íratattatja alá*, mondván: én írok ugyan, de minden Istentől jön, én csak közvetítem a szót, Isten által szólok, s ez csak nekem, a keresztény költőnek adatik meg. Így lehet ugyanis a *Színjáték* Istennek tettő, s egyúttal az olvasók szemében is a legmagasabb fokú költészetté.

#### 4. A passzus értelmezése a mi nézőpontunkból

Az előzőekben fejtegetettekkel szemben mi nem egészen így látjuk a kérdést. Mielőtt ezt részleteznénk, sietve leszögezzük végkövetkeztéseinket, amelyek szerint az elme fogalma nem merül ki egyedül a memóriáiban, vagyis az emlékezet bevéődésének és felszínre hozatalának aktusában, még ha elméről a memória, vagyis létalapja hiányában nem is szólhatnánk. Rajta kívül az elme tulajdonságát képezi az emlékezet mint tárgya fölötti gondolkodás is, jelen esetben a költői nyelvi gondolkodás képessége, vagyis az *alto ingegno* megléte, ami maga azonban nem tekinthető emlékezésnek az előbbiektől értelmében, s ami az ihletettségnek köszönhetően *hangzó nyelvű, szigorú költői forma kötöttségeiben „gondolkodva” teremt meg memóriáját egy fiktív túlvilági utazásnak*. Ez persze a költői előállítás és nem a másolat eredményeként harmonizál teljességgel a három túlvilági birodalom Isten által megszabott szintű szigorú rendjével és rendszerével. Tehát úgy is fogalmazhatunk, hogy a narrátor a beszámoló valós és igaz természetének hangsúlyával, az ún. felidézéssel „elfedni kívánja”, hogy az emlékezés vagy a „memória könyve” *mint műelőtti intenció* a mű tematikai vonatkozásainak tekintetében egyrészt szolgál csak majd forrásul az ihletettségnek, amennyiben a klasszikus szerzők műveinek és az Evangéliumnak az idézetei mint az igaz forrásai és a megélt tapasztalatok megjelennek,<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Hangsúlyozni szükséges, hogy a középkori költői tradíció szerint a klasszikus auctorok szövegei normatív mintának számítottak, s mint az igazság, bölcsesség hordozói hitelt érdemlő voltaknál fogva idézésre tarthattak számot. Ám ez nem egyszerű imitációt jelent Dante művében, hanem azok igazságainak kiteljesítésével és újraírásával jár, ami nélkülözhetetlen az új költészet létrejöttéhez, amint ezt Baroncini és Bonaventura hangsúlyozza (BARONCINI 2002: 155, BONAVENTURA in BARONCINI 2002: 164). Jó péda erre az *aemulatio* fogása, amelyben a szerző narrátor hallgatásra készíti imitálandó modelljeit, Lucanust és Ovidiust (lásd DRASKÓCZY 2012: 152–214), s ami egyúttal lehetőséget kínál arra is, hogy Dante „a klasszikus momentum jelentését keresztényivel váltsa fel” (PANOFSKY 1971: 105). Az evangéliumi idézetek szerepe annyiban ellentétes az előbbiekkal, hogy változhatatlan igazságukat ők terjesztik ki a szövegre, s egyben hitelesítik is azt.

s Lotmannal (LOTMAN 2002: 32–33) szólva, inkorporálódnak az új szövegbe.<sup>50</sup>

Másrészt az emlékezés egy költői mű esetében csak fikciós értelemben kiindulópont, pedig valójában rá mint *végcélra* kell tekintenünk. Hiszen „a költői szövegben nyelvileg megképződő jelentés nem egyszerűen »rögzítést nyer« az írásban, hanem éppen az írás során alkotódhat meg. Csak az újra feltámadt (mondott vagy olvasott) szót számíthatjuk a műalkotás létehez. Azonban csak az íráson keresztül – menve transzfigurálódik a szó, s ez az igazsága” (GADAMER 1994: 124). Ezt az „elfedési kísérletet”, amelynek céljait a *Színjáték* didaktikai és a gyakorlati morálfilozófia intenciójának is betudhatjuk, érdemes szemügyre venni a második és harmadik tercinában kétszer is fölbukkanó elme (*mente*) terminusát illetően. Az elme kettős funkcióját vagy jelentésrétegezettségét, amely egyfelől úgy nyilvánul meg, mint az emlékezet, memória létrejöttének helyszíne és *feltétele*, másfelől pedig mint az emlékezetben megtartottak nyelvi meg- és újjáteremtésének *képessége és eszköze*, a szöveg mindvégig megőrzi. *Vagyis az elme (mente) terminusa, ha így értelmezzük, s nem szorítjuk vissza fogalmát a memóriára, egyszerre képes hordozni magában a közlés valóságáhitelét biztosító memóriát és műelőtti intenciót mint az irodalmi fikció alapját, de a potenciális költői teremtő erő, az alto ingegno képességét is, amelynek vonatkozásában a memória mint az írás tárgya a szövegintencióként keletkező inspirációnak lesz eredménye.* Így lehetséges az, hogy a narrátornak az alkotás létrejövetelét érintő reflexiói hol pszeudo-önreflexiók (vö. a túlvilági utazás mint valóságosan megtett út emlékének dokumentálása), hol pedig valóságosak, amikor az ihletett alkotói képzelőerőt teszik meg a mű alapjául – amint Ferrucci is joggal említi

<sup>50</sup> „A szöveg harmadik funkciója az emlékezet. A szöveg nemcsak új jelentések generátora, hanem a kulturális emlékezet kondenzátora is: emlékeztetni tud saját korábbi kontextusaira. [...] Ha a szöveget pusztán önmagában érzékelné a befogadó, akkor a múltat összefüggéstelen részletek mozaikjának látnánk. A befogadó számára azonban a szöveg – mindig valamely jelentés-egész metonímiája, egy nem diszkrét lényeg diszkrét jele. Az adott szöveg érteleme-egészéhez hozzájáruló kontextusok összessége, azok a szövegek tehát, amelyek meghatározott módon mintegy inkorporálódnak az aktuális szövegbe.”

(FERRUCCI 1990: 38) –, s ahogy arról a Purgatórium XVII. énekében (13–18.) olvashatunk: „Ó, Képzlet, ki úgy vonsz néha félre, / s kilopsz körünkből, hogy fülünk se billen / bár száz trombita harsog is feléje: // ki mozgat téged, ha érzékeink nem? / Sugár mozgat, mely maga gyúl ki, mennyben, / vagy gyújtja, ki onnan néz le – Isten.”

### 5. Múzsák és az emlékezet

Az invokáció azt jelzi, hogy az elbeszélését folytatni kívánó narrátori teremtő erő egyrészt az emlékezet tökéletes működéséért, másrészt a költői szóhoz nélkülözhetetlen ihletettséért fordul a múzsákhoz.<sup>51</sup> Mert a múzsák és a memória között nem holt a kapcsolat, hiszen a múzsákat „a görög mítoszok szerint Zeusz (Jupiter) nemzette (...) Mnemoszüne („Emlékezet”) nimfával (BIEDERMANN 1989: 275). A múzsák ezért az isten, a tudományok, az emlékezet és művészetek örökösei és pártfogói is egyben. E ponton érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy a narrátor nem Thaleiához a komédia, vagy nem Euterpéhez, a lírai költészet, de nem is Melpomenéhez, a tragédiaköltészet múzsájához fordul, hanem többes számot használva egyidejűleg kér segítséget mind a kilenc múzsától, aminek révén mintegy előrevetíti a *Színjáték* tárgyának univerzális jellegét, de egyúttal a stílus és a „soknyelvűség” jelenlétét is előre jelzi. Az invokáció másik címzettje<sup>52</sup> az

<sup>51</sup> A kilenc múzsa nevei a következők: Kleio (hősi ének, történelem), Melpomené (tragédia), Terspszikhore (tánc, karének), Thaleia (komédia), Euterpé (lírai költészet), Urania (tanköltészet, csillagászat), Polümnia (himnuszköltészet), Erató (tánc) és Kalliopé (hősköltészet). In Hans BIEDERMANN, *Szimbólum-lexikon*, Budapest, Corvina 1996, 276.

<sup>52</sup> Néhány dantista (CHIAVACCI-LEONARDI 2011: 46–47; VANDELLI 1987: 12–13) a háromelemű megszólítás (ihlet, emlékezet alkotóképesség) híveként a 8. sorban szereplő elme vagy emlékezet jelentésében álló terminust is az invokáció részeként kezeli. Meglátásunk szerint azt nem érinti a költői invokáció, még ha a szövegszerkezeti-formai tekintetben másképp látszik is. A narrátor *nem itt* hívja segítségül az emlékezetet, hanem azt a múzsákhoz fordulva teszi meg, minthogy az emlékezet kiválósága az alkotóképesség által (melyben elidegeníthetetlen rész illeti meg a memóriát), vagyis a költői nyelv létrejöttében nyilvánulhat csak meg.

elbeszélő főnről kapott intellektuális adottságát vagy képességét jelző *alto ingegno*, amely az Ikrek csillagképben születettek potenciális költői tehetségének biztosítója, s a költői szó megalkotásának elengedhetetlen feltétele. Ugyanis az ihlet megragadásához mozgósítania kell azon képességét, amellyel tárgyának formát a költői hangzó szóval ad. Vagyis az *alto ingegno*, amelyben az *alto* jelző a szövegnek ezen a pontján az elmét illetően még a kitűnő, a nagyszabású vállalkozásához nélkülözhetetlen összpontosítás (CHIAVACCI-LEONARDI 2011: 47) jelentésében áll, mely képes emlékezni és az emlékeket megfelelő költői formában elrendezve értelmezni, a műegész felől nézve az elsődleges jelentését hozza mozgásba, vagyis a magas (*alto*) jelentést, amely felülről, Istentől kapott adomány, s ami így elvithatatlaná teszi Dante költői autoritását.

Mi úgy látjuk, hogy a 6. sorban az utazásnak és a vele járó gyötrelmeknek az ígért, vagyis a jövő idejű igével jelzett (*ritrarrà*) nyelvi-költői formában történő felidézése az *elme* fogalmában az *alkotói aktust* hangsúlyozza, amelynek azonban a fikció szerint feltétele az *elme részét képező emlékezet könyve*, az igazat őrző emlékezet. A 8. sor *ó elme, ki leírtad mindazt, amit én láttam* kijelentése után, amely az *elme metaforikus értelemben vett írására* utal, és amely az *elme* jelentését „a memória értelme felé lendíti ki” (CORTI 1993: 40), a 6. sor ezen *emlékezet könyvének olvasását* jelenti, de abban az értelemben, ahogy arra Mercuri (MERCURI MM: 130) utal a *Vita Nova* kapcsán, amennyiben a *lettura*, a *legere*, etimológiailag a *scegliere*, *selezionare* ('kiválaszt', 'megválogat') jelentésével azonos. Vagyis az *elme* jelentése itt az élménynek a költői szó révén történő megragadása felé mozdul el. Nem véletlen, hogy az invokációra *éppen* ezt követően, a 7. sorban kerül sor, amikor is a költő-elbeszélőnek a múzsákra, vagyis az ihletre és önnön magas fokú alkotói szellemiségére, az alkotó értelem mozgósítására van szüksége. A *mindazt, amit én láttam* nem is más, mint a vándorút és az azt kísérő gyöttrődés. Minthogy azonban ezen emlékezet tökéletességének foka majd csak a külsővé tett íráson mérettetik meg, amire a *szavakba önt* (*ritrarrà*) és a *megmutatkozik majd* (*parrà*) igék jövő idejű alakjainak párhuzamossága is utal, az *elme* fogalmába, túl az emlékezés képességén beletartozik az alkotói aktus, *melynek*

*eredménye az írás által megteremtett emlékezet lesz. Mivel két jövő idő van, és mivel az írás, alkotás folyamatában vagyunk, az az emlékezet, amely pontos, az igaznak megfelelő és nem kerül üresjáratba (MERCURI MM: 131), vagyis non erra, csakis az írás/alkotás által, az altezza d'ingegnónak, a fölötte végzett alkotói, azaz a kiválasztó és rendszerező gondolkodásnak, az elme másik funkciójának köszönhetően mehet végbe. Ezért az elme memóriára szűkítése pontatlan, minthogy az elmenek a memória fölött végzett munkája, melynek célja a szó, vagyis az írás anyaga, mellyel az emlékezet kiépíthető, maga nem hagyományos értelemben emlékezet.*

## 6. A memória teremtő aspektusa

S ez már átvezet ahhoz a megválaszolandó kérdéshez, amelyet a *mente che non erra* szintagma értelmezhetősége vet fel. Túllépve azon az egyébként elfogadható állításon, hogy itt az igaznak megfelelő emlékezésről lehet szó, mi éppenséggel ezen igaz megnyilvánulási módjára, mikéntjére fektetjük a hangsúlyt. *Mégpedig arra a memóriára, amely az alkotási folyamattal együtt vagy folyamatként keletkezik, s ebben az értelemben valóban az írás diktálójának, illetve további ihletet adó forrásnak tekinthető. Hiszen az emlékezet tárgya fölött végzett gondolkodás maga is azonnal emlékeztető válik, költői emlékeztető: ennek hiányában pedig az írás folytathatatlanak bizonyulna.*

Vagyis itt és ebben az értelemben valóban az emlékezet teremti meg a költői nyelvet. Arról a költői, az írás által teremtődő emlékezésről van szó, amelyben az értelemadás úgy megy végbe, hogy az egyik szó, majd sor és tercina az előzőekre a versmérték és a rím kötöttségeiben, a sor hangzóságában és ritmusában „kénytelen emlékezni”, afféle szigorú retencióként. Másfelől, minthogy az *efféle emlékezés az alkotófolyamat, az írás szerves része marad mindvégig*, úgy is tekinthetünk rá, mint afféle szigorú husserli protencióra, előre haladó memóriára, s amelynek vonulatát az előre haladó rímrendszer is kijelöli. A *ritrarrá la mente che non erra* sorban a *non erra* a csapongás nélkül halad jelentésében éppenséggel a szóvá tétel, az *írás módját* jelöli meg, amely-

ben az elbeszélésnek szigorú költői struktúrába, rendbe épülve, a tercina rímszerkezetébe szorítva mintegy egymást láncolatként követő sorokban kell előre haladnia. Mert az emlékezés csak akkor bizonyulhat igaznak és nem összeszedetlennek, ha megkötik őt az *alto ingegno* által kiötlött műfaji, ritmikai stb. törvények. Csak ekkor nem tévelyeg. Vagyis az *alto ingegno*,<sup>53</sup> a költői „gondolkodás” sajátjának képes felismerni – hiszen benne bukkan fel, születik meg, ami úgymond kívülről érkezett – az ihletett szót, amely mint emlékezet az alkotás folyamatának nemcsak kiindulási pontja lesz, hanem mindvégig kísérője, és ebben az értelemben *diktálója* is. Ez a típusú, az alkotási folyamattal voltaképpen azonos teremtő memória mint a *költői beszéd formaalakító elve* hozza majd létre a fikciós értelemben vett emlékezetet, ami metaforikusan nevezhető ugyan az emlékezet könyve átírásának vagy inkább újraírásának, de semmiképpen sem másolásának. Talán így lehetne konkrétábbá tenni azt, amit Corti a szerző képzelőerejével és poétikai szemléletével átítatott emlékezőként említett meg.

Az irodalmi műben mint teremtett emlékezetben a szöveg minduntalan emlékezik önmagára, vagyis a múltjára, amely kibomlásának korábbi része volt. A szöveg emlékezetére e tekintetben egy példával élnek. Amikor Dante a konstantini adományt átvevő első egyházatya tetteről szól, akkor általa az Egyház számára kijelölt egyenes út elhagyásáról beszél. Vagyis arról, hogy Szilveszter pápa önmaga előtt is észrevétlenül hagyta magát és az Egyházat foglyul ejteni az ajándéko-

<sup>53</sup> Arra, hogy a magas fokú alkotó értelmet mint adományt a szerzői narrátor önmagára vonatkoztatja, igazolás lehet a *Pokol* X. éneke, amelyben Cavalcanti apja ugyanezen szavakkal kéri számon Dantétól, hogy miért nincs fia is vele, utalva Dante nagyfokú intellektusára (*altezza d'ingegno*), vagyis költői tehetségére, aminek saját fia, Guido Cavalcanti, sincs híján. A fentiek további megerősítést nyernek a *Purgatórium* tizenegyedik énekének 96–99. sorában, melyekben a költői nyelv diadaláról, dicsőségéről esik szó (*la gloria della lingua*), és amelynek tekintetében, ahogy Cavalcanti fölülmulta Guinizellit, úgy kerülhet sor arra is, hogy valaki (értsd: Dante maga) meghaladjon majd a második Guido művészi-költői nyelvét, mégpedig Ádám által is jóváhagyott igazságtartalma révén (*Par.* XXVI. 136–138), s a szerelem-értelmezés tekintetében is, aminek eredménye éppen az istenlátás.

zással. Ez pedig arra emlékezteti az olvasót, ahogy az Utazót önmaga előtt is észrevétlenül (mint aki álomban járt) foglyul ejtette a vadon a maga ígéreteivel, csábításával. Mindez realizztikussá mindkét esetben a szavak fonoszimbolikus recsegő-ropogó *r* hangjai révén válik, mivel azok felidéznek az erdőben eltévedett ember lába alatt megreccsenő-megroppanó ágak tapasztalatát (*ché la dritta via era smarrita*), s amire nem tudunk nem emlékezni akkor, amikor a Pokol XIX. énekének 117. sorát olvassuk (*che da te prese il primo ricco patre*), melyben az egymást követő négy szóban négyszer a durva hangzású *r*, s háromszor a kemény *p* fonéma ismétlődik meg (*prese, ricco, primo, patre*).

Fejtegetéseinkkel természetesen nem szeretnénk minimalizálni azt a hatalmas szerepet, amelyet Dante koncepciójában a memóriának juttat, s aminek jelentőségét egy olyan mű megteremtésében, mint a *Színjáték* aligha lehet túlbecsülni. Ahol egy óriási ismeretanyagot, a *memoria rerum et verborum* teljességét megőrizve, mint erről kimerítőlegesen beszél Antonelli (ANTONELLI 2011: 35–44), kellett szimmetrikus költői struktúrába szervezni, minduntalan szem előtt tartva a mérhetetlen számú szereplő megfeleltetését a bűnök és erények többfokozatú skálájának. Nos, Dante ezen grandiózus memóriája nélkül, amelyről már Boccaccio (BOCCACCIO 1830: 20) is szólt, semmiféle potenciális költői tehetség sem alkothatott volna meg hasonló művészi kvalitású művet. Ez annál is inkább megdöbbenő, minthogy Dante a száműzetése alatt alighanem gyakran kényszerült arra is, hogy megfelelő körülmények híján egy-egy éneket vagy annak részét emlékezetében megőrizve csak később vethessen papírra. Bárhogy legyen is, alapjában véve osztom Weinrich végkövetkeztetését, aki miután igen nagy alapossággal és hitelességgel dokumentálta a memória szerepét a *Színjáték* megalkotásában, egy önmagához intézett kérdésére a következő választ adta: „Megerősíthetjük tehát az előző állítást, amely szerint a *Színjáték* költői struktúrája lényegileg emlékezetorientált struktúra? Inkább az ellenkezője az igaz: a *Színjáték* emlékezetorientált struktúrája lényegileg költői” (WEINRICH 1994: 9). Vagyis, ha helyesen értem, Weinrich is a költészet által teremtett struktúra mellett áll ki. Ami kissé zavaró, azt úgy definiálnám: *költői struktúrát nem egy jelző nélküli emlékezet, hanem csakis költői emlékezet teremthet. Úgy*

tetszik, hogy Weinrichnél a jelző nélküli memória a *Színjáték* anyagának ihletforrását jelenti, ami eddig rendjén is van. Ám a *költői memória* már az ihletettségi állapotát és jelenlétét igazolja az alkotás folyamatában, amelynek során a szöveg emlékezik múltjára, ahonnan eladdig eredt. Múltjára, vagyis a sorra, hangzásra, rímre, tercínára, passzusainak gondolati lényegére és nyelvi megformáltságára, amit nem téveszthet szem elől továbbhaladása során. Vagyis az effajta, mindenütt és mindenkor jelen lévő emlékezet mint nyelvi inspiráció hajtja előre az alkotás folyamatát. Azaz ennek a specifikus, vagyis *költői emlékezetnek mindvégig jelen kell és kellett lennie az alkotás folyamatában ahhoz, hogy a műről, annak lezárta után, mint teremtett memóriáról szólhassunk.*

### Bibliográfia

- ANTONELLI, R. (2003), „Memoria rerum et memoria verborum. La costruzione della Divina Commedia”, *Criticón* (Toulouse) 2003/87–88–89., 35–45.
- BARONCINI, D. (2001), Dante e la retorica dell’oblio, *Leitmotiv* 2001/1., 9–19.
- BARONCINI, D. (2002), Citazione e memoria classica in Dante, *Leitmotiv* 2002/2., 153–164.
- BELLOMO, S. (2013), *Premessa, Introduzione, Note*, in DANTE Alighieri, *Inferno*, a cura di Saverio BELLOMO, Torino, Einaudi.
- BIEDERMANN, H. (1996), *Szimbólumlexikon*, Budapest, Corvina.
- BOCCACCIO, G. (1830), Vita di Dante, in Rime profane e sacre di Dante Alighieri, Vol. V., Firenze.
- CHIAVACCI, A. M. (2011), Leonardi (szerk. és jegyzetek) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Milano, Mondadori.
- CORTI, M. (1993), *Percorsi dell’invenzione*, Torino, Einaudi.
- DRASKÓCZY E. (2012), A „soha nem látott átaltozasok” éneke: metamorfozis, imitatio és aemulatio a Pokol XXV. énekében, *Dante füzetek* 2012/8., 152–214.
- FERRUCCI, Fr. (1990), *Il poema del desiderio*, Milano, Leonardo Editore s. r. l.
- GADAMER, H. G. (1994), A szó igazságáról, in *A szép aktualitása*, Budapest, TWINS Kiadó.
- GIACALONE, G. (2003), Inferno, in *La Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli.
- HOFFMANN, B. – MÁTYUS, N. (2013), A pokol II. éneke, in *Dante Füzetek*, ([joo-web.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/6-2010](http://joo-web.org.hu/dantisztika/quaderni/index.php/en/6-2010))
- HOFFMANN, B. (2005), *La parola poetica*, Udine–Szombathely, AMBRA.

- KOVÁCS Á. (1999), A költői beszéd mód diszkurzív elmélete, in *A szótól a szövegig és tovább...*, szerk. KOVÁCS Árpád, NAGY István, Budapest, Argumentum.
- LOTMAN, Ju. (2002), A szöveg három funkciója, in uő, *Kultúra és intellektus. Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikájából*, Budapest, Argumentum, 32–33.
- MERCURI, R. (1999), *Significati del giubileo nell'opera di Dante*, in estratto dal volume *Dante e il Giubileo* (atti del Convegno, 29–30 novembre 1999 [szerk.], Enzo Esposito), Firenze, Olschki, MM.
- OHLY, Fr. (1985), *Annotazioni di un filologo sulla memoria*, in *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- PANOFSKY, E. (1971), *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli.
- RAHNER, K. – H. VORGRIMLER (1980), *Teológiai Kiszótár*, Budapest, Szent István Társulat.
- VANDELLI, G. (1987) (kommentár), in DANTE Alighieri, *La Divina Commedia*, Milano, Hoepli.
- WEINRICH, H. (1994), *La memoria di Dante*, Firenze.

# KÖLTÉSZETRŐL KÖLTÉSZETTEL A KOMÉDIÁBAN

(Az alaki és az elbeszélői szóban megfogalmazódó  
irodalomértelmezés és önértelmezés kérdéseiről a Purgatórium  
XXIV. és XXVI. énekének egyes passzusában)

## *Bevezető gondolatok*

Mint közismert, az irodalmi fikció szerint a *Komédia* főszereplőjének mint élő embernek az elhívása a túlvilági utazásra Isten akaratának köszönhető, mely akarat ilyenképpen az Utazót beilleszti az egész emberiséget illető üdvörténeti tervbe. S bár az elhívás az Úr ingyenes aktusa, az irodalmi fikció az előzetes szerzői intencióról nyomot hagyva sugallja ezen elhívásnak a három hölgy egybehangzó közbenjáró kegyelmében kifejeződő okait. A kérelem alapja az utat vesztettnek Beatrice iránt tanúsított egykori megingathatatlan szerelme volt. A költészetben megénekelt szerelemben az Utazó egykor a hölgyben és nevének megfelelően is (Beatrice = beata = áldott, üdvözült) önnön üdvösségének reményét, lelke Istenhez emelését konstatálta, s őt az „erények királynőjeként” (Úé X 2), a Szentháromság közvetlen alkotásaként (Úé XXIX 3–4) nevezte meg. A szerelem „tárgyának” (Beatrice) kivételezettsége, vagyis a földi és az égi iránt érzett szerelem összhangja (Beatrice és az Úr) mint a kérelmet megalapozó ok a maga bizonyosságára tehát az Utazó egykori költészetében tehetett szert, amint ezt a *Pokol* II. énekében Lucia szavai (103–105.) látszanak igazolni:

*„Így szólt: – Beatrice, Istennek igaz dicsérete,  
miért nem segíted azt, ki téged annyira szeretett,  
hogy miattad vált ki a népnyelvű csapatból?”*

A népnyelvű csapatból történt kiválás oka tehát Beatrice. Lucia szavai elsősorban arra utalnak, hogy az Utazó költészete Beatrice miatt és Beatricéért vett új irányt, s különült el a szerelemértelmezés tekintetében a népnyelven író kortársak költői világától. Hogy újfajta költészetet az érdek nélküli szerelem minőségileg új koncepciójával, a szerelmet magasztaló stílusával teremtett egykor. *Az édes új stílus költészetén belül is.* Igaz ugyan, hogy a „volgare schiera” / ’népnyelvű csapat’ elvileg és egyszerűen a közönséges emberek tömegére is utalhat (INGLESE 2013: 74), de ebben a jelentésében semmiképpen sem indokolhatná meg a szereplő Úr általi elhívottságát. Hiszen ennek az elhívottságnak a célja nem pusztán egy lélek önmagára ébresztése, megmentése, ráadásul nem egy ekkora horderejű misszióval, *hanem az, hogy eleget tegyen annak az Úr által rá kirótt feladatnak*, amellyel a világot képes lesz ráébreszteni tévedésére. S ehhez a Pál apostol szűkszavúságát meghaladni képes túlvilági beszámolóra lesz immár szükség, amelyhez forrásul csakis a *kifogástalan költői emlékezet és nyelvteremtő fantázia* szolgálhat. A fikció szerint tehát az Úr már a kezdetektől eszközként tekintett erre a költészetre, amely üdvtörténeti céljának kiteljesedését szolgálta. Ezért lesz hát a Dante nevű költő kiválasztottá és túlvilági utazóvá. Ha elfogadható, hogy a „volgare schiera” hétköznapi emberekre vonatkoztatott értelme nem indokolhatja a költő elhívását, s hogy így az adott szöveghelyen egy költői „leválásról” esik szó, úgy nyilvánvaló az is, hogy az elkülönülés, az új látás- és költői beszédmód létrejötte *az édes új stíluson* belül is megtörtént, s hogy mindez Beatricének köszönhető. S ha az Úr célja az elhívással a csak költőileg visszaadható túlvilági beszámoló elkészítése volt, s ha az Utazót a kegyelmi úthoz Beatrice segítette hozzá, úgy magyarázatot nyerhet a *Pokol X.* énekének 61–63. passzusa is. Az, ahol a megfogalmazás nyelvi formája, ha azt csak önmagában nézzük, ismét csak nem tenné lehetővé a döntést arról, hogy vajon Vergilius, vagy Beatrice „megvetése” miatt nem tette-e magát méltóvá Cavalcanti a túlvilági útra (SALVI 2015: 61–73.; KELEMEN 2019: 158–159). A távoli szövegpaszusok egymásra vonatkoztatásából viszont visszavezethető az, hogy Cavalcanti hiányának oka a túlvilági úton Beatrice személyének és szerepének téves megítélésével áll összefüggésben. Ehhez további adalékot Antonelli észre-

vétele is szolgálthat, aki rámutat arra, hogy a *Purgatórium* XXVI. 56–58–60. sorában felbukkanó rímhármás (*meco, cieco, reco*), a ’velem’, ’vak’, ’viszem át’ jelentésben kis eltéréssel a *Pokol* X. énekének *ugyanazon soraiban* szereplő szavak (*meco, cieco, teco*: ’velem’, ’vak’, ’veled’) visszhangjának tekinthető (ANTONELLI 2013: 744–745). Ám köztük a kontextus egymással ellentétes értelmet bontakoztat ki: az Utazó látóvá csakis Beatrice jóvoltából lehet ismét önmaga és a világ javára. Ezt jelzi a ’Nem magamtól jövők’ kijelentése, amely az Úr kegyelmére utal, s amely kegyelemben tehát a Beatrice ihlette érdeknélküli, Istenhez emelő szerelem költészetének van része, míg Cavalcanti költészete-gondolkodása az önmagának elegendő észre kívánva csak hagyatkozni, efféle elhívásban, minden kiválósága ellenére sem részesülhet. Ehhez talán még hozzáfűzhető az is, hogy nem Vergilius által haladhat a hős a túlvilágon, hiszen Vergilius sem magától jön, s nem is mozdulhatna ki a Limbusból az Úr jóváhagyása nélkül.

Nos, tehát a fikció szerint számításba a költő Dantének többnyire csak a Beatrice haláláig írt művei jöhetnek, amelyek méltóknak bizonyultak ahhoz, hogy a kereszténység előtti kor költői őt hatodikként magukhoz emeljék (*Pok.* IV. 103.). S mintegy ezen értékítélet érvényességének folytonosságát fenntartva és elfogadva, az Utazó egykori költészetében megnyilvánuló új szerelem-konceptióra mint okra hivatkozva fordulhat Mária is az Úrhoz, elébe menve Lucia és Beatrice óhajának. Az Úr igenlése azt jelzi, hogy a *Komédia* megíratása már a kezdetektől az Ő szándékát képezte.

Nézzük meg most lépésről lépésre haladva a *Purgatórium* XXIV. és XXVI. énekében, hogy miben is áll az ominózus kiválás a „népnyelvű csapatból”. Az első a hős alaki megnyilatkozása révén, valamint Bonagiunta szavába szöve, míg a XXVI. ének főképpen Guinizellit beszélgetve kínál tömör „irodalomtörténeti és -elméleti összegzést” a népnyelvű (olasz, francia, provanszál) irodalomról. S ezenközben sokrétű problematikát bontakoztat ki.

*A régi és az új költészet: Bonagiunta és az édes új stílus  
költészetszemlélete. Guinizelli rejtett jelenléte*

Bonagiunta alapos meglepődésének oka – túl azon, hogy testében élőt pillant meg a Purgatóriumban – az, hogy éppen *Az új életben* híressé lett *canzone*, a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* (Baranyi Ferenc fordítása) című költemény neves szerzőjével találja magát szembe. Az Utazó kilétére irányuló kérdés retorikai, hiszen már felismerte őt: erre utal, hogy szívesen látott lesz szülővárosában, Luccában (44–45.), s az is, hogy Beatrice nevének említésére már sor került az előző énekben (→Purg. XXIII 128.). Bonagiunta és az Utazó párbeszédét (49–60.), amelyben költészeti reflexiók és önreflexiók kapnak hangot, Guinizelli rejtett jelenléte lengi be:

*De, mondd, azt az illetőt látom ugye itt, aki felszínre  
[magából] az új költészetet azzal a versével hozta,  
melynek kezdősora a „Hölgyek, akik értitek a szerelmet”?*

*S én erre: „Egyike vagyok azoknak, aki, azt, amit  
sugalmaz a Szerelem, feljegyzem, s ahogyan az  
a bensőmben diktál, úgy fordítom át szavakká”.*

*„Ó, testvérem, most már látom én” – szólt – „azt a csomót,  
amely a Jegyzőt és Guittionét és engem innen tartott  
az édes új stíluson, azon, amiről hallok!*

*Jól látom már, hogy tollaitok mennyire  
szorosan haladnak a diktáló nyomán,  
ami a mieinkkel biztosan nem esett meg...*

Bonagiunta „kérdése” tehát retorikai. Kijelentése viszont korántsem egyértelmű, s erre az Utazó válaszából is következtetni lehet, amely szerint ugyan ő az említett költemény („Donne ch’avete intelletto d’amore”) szerzője, amely az édes új stílus terméke, de ennek az új költészetnek nemcsak ő a művelője, hanem mások is, és elindítója sem

ő maga volt. Bonagiunta szavai mindenekelőtt úgy értelmezhetők, hogy az Utazó a jelzett művel kezdett újfajta költészetbe, az édes új stílusába, maga mögött hagyva a Guittone-hatásról is tanúskodó korai verseit. Erre az Utazó által kifejtett *ars poetica* nyomán levont következtetése utal, amely szerint látja már az ihletettségben gyökerező különbséget a régi és az új költészet között (55–60.). Ugyanakkor abban, hogy Bonagiunta a XIX. passzus canzonéját a dantei új költészet kezdőpontjaként jelöli meg, az a szerzői intenció sejlik fel, hogy költészetének az Utazó *Az új életben szereplő* korábbi verseivel összevetve is *új irányt (nove rime) szabott* (50.). Nem arról van szó, hogy az azt megelőzők kívül rekedtek volna az *édes új stíluson*, hanem arról, hogy a szerelem afféle költői-költészeti értelmezése, amely korábban őt és az édes új stílus képviselőit is jellemezte, már nem azonos azzal, ami Beatrice szerepével a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* című canzonében kezd kibontakozni. Mindamellet sem, hogy az édes új stílus Utazó megfogalmazta *ars poeticája* ('Egyike vagyok [...]') leszögezi, hogy nem tekinti magát az *édes új stílus* megteremtőjének.

A Bonagiuntának adott válasz azonban nemcsak a fentiek miatt nem szorítkozik egy pusztá igenre. Hanem azért sem, mert az Utazó nagyon is átlátja, hogy a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* című költeményére tett hivatkozás mögött Bonagiunta rejtetten azt a kérdést fogalmazza meg újra, amelyet a *Szerelem és nemes szív mindig egyik* című Guinizelli-*canzone* újfajta szemléleti és versnyelvi sajátosságai kapcsán valaha Guinizellinek tett fel, ámde akkor az konkrét válasz nélkül maradt annak ellenére, hogy Guinizelli felvette a kesztyűt a „szonettpárba” elfogadásával. Versére ugyanis („*Voi ch' avete mutata la mainera*” / 'Ön, aki beszédmódot változtatott') – amelyben Bonagiunta ironizálva rója meg Guinizellit, mert az a szerelmi költészetét – úgy mond – nem illő, *nehézkés* filozófiai-teológiai fejtegetésekkel terhelte meg, érthetlenné téve mondandóját, Guinizelli részéről konkrét cáfolat nem érkezik. Helyette ő is ironikusan utal arra, hogy ez a fajta költészet a kiváltságosaké („*Omo ch'è saggio non corre leggero*” / 'Az ember ha bölcs, nem kapkod sietve...'), s Bonagiunta azt *nem is értheti*. Hogy Bonagiuntának az új költészetre tett célzása valójában kérdést rejtett magában, azt az 55–60. sorokban ő maga igazolja, nyugtázva a

választ: 'Ő, testvérem, most már látom én' (...). Válaszért az Utazónál jobb címzettet nem is találhatott volna, hiszen Guinizellire az *édes új stílust illetően* az Utazó és Elbeszélő Dante úgy tekint, mint költői atyjára (→*Purg.* XXVI 97.), versére pedig mint a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* inspirációs forrására. A Dante-canzone említése Bonagiunta részéről tehát jelzés arra nézve, hogy tisztában van Guinizelli és az Utazó versnyelvi közelségével, s hogy az *Utazó új költészete valójában Guinizelli hatására szökkent szárba*. Erre utal az is, hogy a Guinizellihez írt szonettjében szereplő „traier canson” ('verseit írásokból / az Írásból kivont utalásokkal teremti') összetétel igéjét (14.) használja a Dante-verset illetően is a *trasse fuori* ('felszínre hozta' [magából]) szerkezetben (49–50.). Bár a kifejezés alapjelentése a vers közzétételével, megteremtésével azonos, ám megalkotás módjában az erőfeszítésre, a „fáradtságos kitermelésre” (BELLOMO-CARRAI 2019: 420) tett *hibás* utalás és nem-értés az, ami szinte *meg is követeli*, hogy az Utazó Bonagiunta közlésére (52–54.) az ihletettség új forrásával, az *ars poetica* megfogalmazásával *lényegileg* cáfolja a „szülési nehézségeket”. A cáfolat valójában „részletező” megerősítése *Az új életben a Hölgyek, akik értitek a szerelmet* alkotói aktusa kapcsán mondottaknak (*Ué* XIX. 29.): „nyelvem szinte magától mozdult a beszédre (...).”

### *A régi költészet és az édes új stílus szembeállítása*

Tehát az *ars poetica* megfogalmazásakor (52–54.) az Utazó magát az *édes új stílus* (57.), az új költészet *egyik* képviselőjének nevezi, elhárítva azt, hogy ő volna annak megteremtője, hangsúlyozván, hogy afféle írnokként, elméjében híven lejegyezve követi diktálóját, a *Szerelmet*, s azt, amiről és ahogy az a szívében beszél, *pontosan* önti szavakba. Giacalone állításával szemben nehéz volna megindokolni a szöveg alapján (GIACALONE 2007: 522), hogy nem egy általánoságban érvényes definíciót olvasunk, s hogy azt az Utazó voltaképpen csakis önnön költészetére vonatkoztatná. Annál is inkább, mivel Bonagiunta válaszcavai egyértelműen több költőalanyra utalnak (58–59.). Aligha cáfolható, hogy a jelzett *ars poetica* olyan költőknek

is sajátja, mint Cavalcanti, aki a XLVII. szonettjében úgyszintén 'szavakká csiszolja azt, amit benne Ámor létrehozott' (*Amore ha fabbricato ciò ch' io limo*), vagy Cino da Pistoia, akinél minduntalan jelen van a *Szerelem* által diktáltak szavakká átírásának toposza (PAOLAZZI 1988: 26; 28). A CLX. számú szonettben (*Merzé di quel signor ch'è dentro a meve / 'Hála annak az Úrnak, aki itt van énbennem'*) az *ars poetica* Cavalcanti-féle eleme inkább csak felvillan a szavak csiszolása-finomítása és a reszelő terminusának említésével (*lima*), minthogy e „munkálat” során nála az alkotó keze a sugallattal együtt mozog (6. sor), vagyis az utóbbi mozgatja a „szerszámot”. S emiatt az ominózus dantei definícióval csaknem teljes az egybeesés, hiszen állítása szerint versbe (rímekbe) szedve mondja el azt, amit sugallva, benne megszólaltat a *Szerelem* (10–11. sor).

Az Utazó szavait követően Bonagiunta (55–57.) hármassal rímmel nyomatékositva („*modo, nodo, odo*”) vonja le a következtetést. Azt, hogy hallván („*odo*”), amit az Utazó az ihletettség forrásáról és a külsővé tevés módjáról („*modo*”) szolt, nagy nehezen látja végre (a *lát-ni* ige négyeszeri gyors előfordulása mindezt még hangsúlyozza is) a csomót („*nodo*”), amely a két költői világot, az *édes új stílus* költészetét és a régiekét (az utánzás és a mesterkéeltség felé hajló technikai-versnyelvi prekonceptióknak alávetett beszédmódot) egymástól elválasztotta. A csomó mint afféle akadály valóban értelmezhető úgy, mint a *nyelv csomója* (GORNI 1981: 17), mint a költői kifejezés útjában álló gát. Amely elsősorban egy „konceptuális, mentális, gnoszeológiai akadály” következményének tekinthető (FERRILLI 2012: 59–60). Emiatt aztán a régi iskola a maga tollával, vagyis az írással nem járt, nem is járhatott teljes hűséggel az ihlet nyomában (58–60.). Már-már ironikusan hat, hogy a *feljegyez* szó a maga elsődleges jelentésében áthallásosan is utal Lentinire, a *jegyzőre* (notarius), a szicíliai iskola alakjára, aki a költői ihletettség feljegyzésében pontatlan lehetett, míg a *diktál* Guittone d'Arezzóra (56.), aki „igazi és valódi irodalmi *diktátor/diktáló* volt legalább harminc éven át, 1250-től 1280-ig a városállamok Itáliájában” (GUARDIANI 1984: 33). A 49–60. sorok négy tercínája tehát egyszerre emlékeztet a tradícióra és annak megtörésére is. Mindebben a láthatatlanul is jelen lévő Guini-

zelli költészetének „üttörő” szerepét az is bizonyítja, hogy a jelzett problematika további kibontására két énekkel később éppen általa kerül majd sor.

*Nyelvi-stiláris analógia és szerelemelméleti különbözőség az édes új stíluson belül Dante és a többiek költészetében*

Az Utazó költő tehát az elbeszélő Dante némasága mellett azt állítja, hogy a *Szerelem* által diktáltak pontos átírása a *stilnovo* költőinek (minden bizonnyal Cavalcantinak, Cinónak, Lapónak és természetesen Danténak magának) alkotói aktusára, a problematika kezelésében megmutatkozó őszinteségre, spontaneitásra és hitelességre nézve *általában* jellemző. S persze jellemző ez Guinizelliére is, még ha az Utazó szavai a jelen időre, az akkor még élő költőkre vonatkoztak is. Bár a szerelemnek mint diktálónak/diktátornak a képe már Ovidiusnál is jelen van („Mert ő súgta a szót, ami téged tett jegyesemmé” – Hósnók levelei XX 29;), amint erre már rámutattak (BELLOMO-CARRAI 2019: 420), ahogy Vergiliusnál is mint ’amely/aki mindent legyőz’ / *omnia vincit amor* (X. Ecloga 70, ill. 69), az édes új stílus költőinél azonban a szerelemproblemátika a *szív vágyának, természetének és eredetének filozófiai faggatása felé mozdul el*, ami mögött kimondatlanul is a szabad akarattal összefüggő új szerelemfogalom lehetősége, a keresztényi (erkölcsi és vallási) elveknek megfelelhetsége munkál, amiről a XVII–XVIII. ének is tanúskodik. Ezért a szerelem mint diktáló ovidiusi vonatkozásán csak az irodalmi hagyomány emléke dereng át. Ahogy lényegét illetően átszüremkednek az *ars poeticán* egy Ivo nevű, Szent Bernát köréhez tartozó barát gondolatai is, aki az *Epistola de Caritate* egyik passzusában azt írja, hogy „a szerelem anyaga teljességgel a lélekben van” s édességének titkairól, (...) méltó módon csak az tud szólni, aki (...) a szerint közli a külső világgal a szavakat, ahogy azt neki belül a szíve diktálja” ; amikor a nyelv azt mondja vissza, amit a lelkiismeret diktál, s amit a szerelem sugalmaz, és amit a szellem dolgoz fel („lo spirito elabora”) – összegzi Giacalone (GIACALONE 2007: 523). E sorok kétségtelen miszticizmusából azonban nem következik,

hogyan az ominózus tercinában kifejtettek misztikusak volnának (BELLOMO 2019: 410), hiszen minden művészet alapvető feltétele az őszinteség. A tercinában rögzített *ars poetica* szerint az Utazó költőtársaival éppen ebben, vagyis az új költészet *ihletettségében, hitelességében és tematikai-gondolati őszinteségében* osztozik. De ez a többiekre is kiterjesztett definíció *konkrétan* mit sem mond arról, hogy *miféle is az a Szerelem* (az ihletről valló, költőileg kirajzolódó szerelemkoncepció), amely nekik diktál, s hogy *mi az, amit az végül is diktál nekik*. Vagyis hogy – úgymond – miféle nyomot hagy a viaszban a pecsétgyűrű. Az csak alapos formálódást követően nyer végleges alakot műveikben. A *Chi è questa che vèn* ('Ki az, aki ott közeledik') Cavalcanti-sonett költői világának helyébe – amelynek hatása, a hölgy kifejezhetetlen már-már misztikus szépsége és erénye, angyalisága kétségtelenül érződik a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* gondolatiságán, ahogy mindkettőén pedig a Guinizelli-sonetté („*Io voglio del ver la mia donna laudare*”: 'Az igazsághoz híven akarom hölgyemet dicsérni') – azonban a szerelem másfajta szemlélete lép majd. Cavalcantinál ('*Egy hölgy arra kér / Donna me prega*') a szerelem már azt fogja diktálni, hogy az jutalmára, viszonzásra váró mértéktelen szenvedély és szenvedés, s a vele folytatott háborúságában az értelem alul marad, alárendelődik a szenvedélynek, és elhomályosul. Ehhez hasonlatos Cinóé is ('*Akinek már van ismerete, úgy tartom, bátor... / Luom che conosce tegno ch'aggi ardire*'), aki szerint a szerelem korántsem „megmentő és üdvözítő, hanem teljességgel romboló hatalom” (LEDDA 2016: 51).

Cavalcanti és a többiek nem találják arra a választ, hogy az érzéki szenvedély, amely alól földi szerelem nem vonhatja ki magát, miként egyeztethető össze a keresztény erkölccsel. Ezzel szemben a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* költője, vallván, hogy a világ Isten szeretetének eredménye, nem hiszi, hogy a keresztény elvekkel harmonizáló földi szerelem mint az értelem által kontrollált és a tiszta, spirituális szemlélődésen átszűrt vágy ne volna „becsatornázzható” az Úr univerzális szeretetébe. Ennek, az Úr szeretetét tanúsító és kifejező lételvnek és egyúttal az univerzális értelem megismerésének figurája Beatrice. *Nem arról van szó, hogy Beatrice a földi szerelem nélkülözhetetlen érzékiségével szemben annak attól megfosztott ellenpontjaként diadalmas-*

*kodna, hiszen akkor az erkölcs és a földi szerelem harmóniájának kérdésselvetése (lásd a Francesca-történetet) teljességgel értelmét vesztené, s válasz nélkül maradna a műben. Ő a szerelem üdvözítő erejét és irányát jelöli ki. Azt, amelyet a házasság szakramentális erénye a feleségtől és férjektől megkövetel (vagyis, hogy a felek egymás közötti szerető elfogadásában Jézus érdeknélküli önátadó szeretete mutatkozzék meg), s akiknek dicséretét a XXV. ének zárzata mintegy ellenpéldaként rögzíti (Purg. XXV 133–135.), ahogy a rendetlen vágyak korlátozására már Pál is hangsúlyozta a korinthusiakhoz írt első levelében a házasságban a lelkeség lényegisége mellett az önátadó testiség érzelmi gyönyörének a teremtés által adott természetességét (Pál 7, 3–5.). Mindez tehát éppen ellentéte a Francesca-féle szerelemértelmezésnek és az értelem rendjének (Pok V. ének); s hogy az értelem (akarat) képes lehet uralni a testi vágyat, arra – még életük során – a purgatóriumi vezeklők is rájönnek (→Purg. XXVI). Ezért lehet a földi szerelem az Úr iránt érzett szeretettel harmonizálva nemhogy akadályául, de egyenesen forrásául az egyén üdvösségének. Ennek a nézőpontnak kiindulópontja a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet*, Az új életben Beatricét magasztaló első canzone (*canzone della lode*), amely új, még nemesebb és kizárólagos tárgyat jelent a korábbihoz képest (Ué XVII–XVIII.). Ez az Utazó saját, szuverén nézőpontú költészetének első megnyilvánulása, s mint ilyen, ellenpontjává lesz Cavalcanti pozíciójának, amely a *Donna me prega* művében kristályosodik ki. Nagyon is valószínű, hogy a szerző strukturális intenciója tűnik fel abban, hogy Bonagiunta kijelentése a Guinizellire épülő *édes új stílus* megújítását észrevételezi, amikor megállapítja: a 'felszínre / [magából] az új költészetet azzal a versével hozta, amellyel a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* kezdődik (49–51.). Ugyanis a boldogság-terminus (*felicità*) helyett a prózai „felvezető” szövegben (XVIII.) az üdvösség (*beatitudine*) szó áll, mely *Beatrice* nevét visszhangozza. Bár e canzone ősforrása Guinizelli, akinél „a hölgy angyalisága vagy istenhez emelése (...) egyszerű metafora csupán” (RONCAGLIA 1967: 22), Beatrice már nem metaforikus értelemben véve „angyali”, ahogy Guinizelli hölgye; az „angyaliság” Danténál nem a hölgy iránt érzett szenvedélyének az Úr általi jóváhagyhatóságára játszik rá. Az Utazó tárgyalt művének gondolatisága*

ezen a ponton leválik Guinizelliéről, s már felsejlik az (30–36. sor), ami a XXI. szonettől kezdve egyre erőteljesebben nyilvánul meg: Beatrice ugyanis – összegezve Santagata észrevételeit (SANTAGATA 2017: 5–16) – analógiás alapokon nyugvó krisztusi aspektusokra tesz szert mindinkább, és afféle „metaforikus teológiát” követve képes lesz arra, hogy *a nem nemes szívűt, a hitvány embert is megnemesítse*, és „szerelmet” ébresszen benne önmaga iránt. Ezért volna szükséges, hogy az ember, aki szeret, „szemét Beatricén tartva”, őt követve legyen képes szeretni, hogy a megváltó, krisztusi szeretet analógiájára boldog földi élethez és majd örök üdvösségre juthasson. Vagyis az *édes új stílus* költészetén belül, az *ars poetica* azonosságának ellenére is Guinizelli, Cavalcanti, Cino, valamint az Utazó alkotásai között az alapvető különbséget Beatrice alakja és vele összefüggésben az értékrendjében az embernek Istenre tekintő szerelemfelfogása teremti meg, amely a Beatricét magasztaló-dicsőítő költészetben összpontosul. *Fikciós tematikai bizonyítékává ennek éppen a Komédia válik majd*. Ez áll a mögött, hogy az Utazó – minden bizonnyal a szerzői intenciónak megfelelően – nem háritja el, hogy az *édes új stílus* költészetébe – beleértve a Cavalcanti-hatást tükröző sajátját is – újfajta gondolatíságot hozott volna a maga *canzonéjával*. Ezt *Az új életben* rögzítette is, hangsúlyozván az „új tárgyat” (Beatrice érdeknélküli dicsőítését), az „új poétikát” (a Szerlelem adta ihlet őszinte költői szóvá formálását). A tercina és az ominózus Dante-canzone összefüggésrendszerére, valamint a *Komédia* egyik állandósuló kulcsterminológiájára utalva hangsúlyozza joggal Kelemen, hogy „lehetséges a szövegnek egy olyan olvasata, amely szerint a *spira* (’sugalmaz’, ’lehel’, ’sugdos’ – H. B.) alanya a Szentlélek attribútumaként értett *Amore* és nem *Ámor*”, minthogy ott, ahol Dante „explicité idézi a Szentháromság doktrínáját, a *spira* igével írja le a három isteni személy viszonyát és cselekvését” (→*Par* X 2; X 51; XXXIII 120.), valamint hogy a „*canzone* keletkezését elbeszélő szakasz olyan öninterpretációt foglal magában, amely szerint a szerző láthatólag tudatában van annak, hogy költői fordulatot hajt végre, de költészetének újdonságát saját szándékán és tudatosságán túli forrásból eredezteti...” (KELEMEN 2015: 22; 105). Az *ars poetica* általános jellegetől eltekintve vélekedik az ominózus tercinában a szerelmi inspirációt a

Szenháromság harmadik személyének, a Szeretetnek mint diktálónak betudó Maślanska-Soro (MAŚLANSKA–SORO 2015: 207) és Chiavacci Leonardi is. Ez utóbbi az *ars poeticát* úgy írja le, hogy az új költészet a maga tárgyát a „lélek legmélyéről” meríti, s a szerelemre mint az embert, „az írnokot meghaladó objektív valóságra” tekint: az úgy diktál, ahogy „Isten a profétának a Szentírást diktálja”, és aki, „hogy e legfelső igazságot visszatükrözze, a maga személyiségét félreteszi”. Mindezt – meglátása szerint – a *Komédia* is igazolja a *Paradicsom* tizedik énekének 27. sorával (CHIAVACCI–LEONARDI 2013: 726). S ha ez így van is, mindazonáltal az Elbeszélőnek a *Komédia* írásának folyamatában önön írnoke funkciójára utaló megjegyzése homályban hagyja, hogy az 1290. előtt írott költeménye kapcsán az Utazó költő által 1300-ban megfogalmazott *ars poetica* („Egyike vagyok azoknak...”) miként vonatkoztatható csakis a Purgatórium hatodik párkányán Utazó költő művére. Ezért ismételten hangsúlyozni szükséges, hogy az 52–54-es tercinában megfogalmazott *ars poetica* az *édes új stílusra* mint költészeti közkincre utal, ám *általános jellege miatt* nem tárul fel, nem tárulhat fel benne a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* radikálisan új szerelemfelfogása, amelyre hivatkozva fordul Lucia Beatricéhez (→*Pok* II 103–105.). Az, amelyben Dante éppen Beatrice üdvöztető, Istenhez emelő szerepének hangsúlyozása okán különül el (HOFFMANN–MÁTYUS 2019: 45) az *édes új stílus* új költői beszédmódját képviselő szerelemfelfogásától, Calvancanti szerelemértelmezésétől: az ominózus *canzone* és az azt követő versek sora *Az új életben* „elméleti és doktrinális síkon” (PETROCCHI 1983: 37) már szakít Cavalcanti nézeteivel. Saját hangjára lelve a jó (a földi szerelem) Legfőbb jóból eredeztethető új szerelemkoncepciójának gyökereit és gyümölcseit teremti meg (→*Purg.* XVII 134–135.), ami az Utazót „az évek során majd *Komédia* megírásának ötletéhez juttatja el” (MALATO 1989: 181). Meglepő módon éppen *Az új élet* XXIV. passzusának szonettjében, a költészeti primátus átvétele kapcsán is megfogalmazódik ez a költészetszemléleti elkülönülés az édes új stíluson belül: a Cavalcanti-féle szerelem Giovanna alakjában úgy jön Beatrice előtt (*Primavera* = *Aki előbb jön el*), ahogy Keresztelő Szent János járt Krisztus előtt, és Cavalcanti költészete is „csak” előzetese Dante költészetének, amely megváltó és első

poézissé csakis Beatricének köszönhetően emelkedhet majd a *Komé-  
dia* megalkotásával, melynek tematikai univerzumát Óáltala és az ő  
irányításával járhatja be élő költőként a túlvilágon. Efféle szerepet „ez-  
zel szemben nem tölthettek be azok a hölgyek, akiket Guinizelli vagy  
Arnaut énekelt meg, minthogy ezek a költők az érzékiséget nem tud-  
ták annyira meghaladni, hogy elkerülhették volna a testiségben vétke-  
sek párkányát” (→BELLOMO 2019: 458). Ugyanez mondható el más  
nőkről is: Vannáról (Cavalcanti), Lagiáról (Lapo Gianni), Selvaggiáról  
(Cino da Pistoia) is, hiszen nem az ő költőik járnak a kegyelem jóvol-  
tából élőként a túlvilágon, hanem csak az, aki Beatricéé.

*Az Utazó jelen idejű és általános értelmű válaszának  
problematikussága az irodalmi mű létmódjának tükrében*

A tizesztendős tévelygés ténye és a Beatricéhez tartó Utazó válaszá-  
nak a *jelen időre vonatkozása*, vagyis az *ars poetica* változatlan érvényessé-  
gének kinyilvánítása között gondolati feszültség keletkezik. Merthogy  
a Bonagiuntának adott válaszból az következik, hogy az ihletettség  
nyomán ma és az eltelt tíz esztendőben is úgy alkot és alkotott, aho-  
gyan még Beatrice életében tette (52–54.):

*S én erre: „Egyike vagyok azoknak, aki, azt, amit  
sugalmaz a Szerelem, feljegyzem, s ahogyan az  
a bensőmben diktál, úgy fordítom át szavakká”.*

Ez azért különös, mert az a forrás, amely *Az új életben* még költészetét  
táplálta, Beatrice halálát követően apadásnak indult, s a költőt lassan  
morális-intellektuális és „poétikai tévútra” terelte: az égi, örök boldog-  
ság felé is hajló szerelemtől lassan elforduló költőn a földi boldogság-  
nak, a *jónak a túlzott akarása vett* erőt, és ismételten a Cavalcanti-féle  
szerelemszemlélet (érzéki és megszállott, viszonzatlan szenvedély)  
hatása alá kerül (→*Versek a Pietra asszonyhoz*: „Oly kemény kívánok  
*lenni a szóban*”), s munkáiban még a játékosan komikus-realista ten-  
zonék obszcenitásközeli tematikája is előbukkan. Ha nem így volna,

akkor a *Komédiának* mint irodalmi fikciónak a valóságHITELE sérülne: paradox módon magának a túlvilági utazásnak a megokolásához is a vergiliusitól eltérő érvekre volna szükség, s Beatrice szemrehányásainak (→*Purg.* XXX–XXXI.) és kijelentésének jogossága is értelmezhetetlenné válna: „nem mindig voltam vágyaid vezére” (→*Purg.* XXXIII 99.). Vagyis az, hogy az Úr a maga rendkívüli kegyelmébe az Utazót nem múltjának és költészetének folttalansága miatt részesítette, hanem tévelygése ellenére is méltónak tartotta rá. Mindezt már a XXX. ének zárzata (142–145.) is alátámasztja: „Istennek magas rendelkezése törne meg, / ha a Léthén úgy kelne át, s italába úgy kóstolna bele, / hogy ne fizetné meg teljesen annak árát / bűnbánatából fakadó könnyeivel.” Vagyis az Utazó költő korántsem maradt meg mindig az Istenhez emelő Beatrice ihlette szerelemkoncepció mellett, amely a *Hölgyek, akik értitek a szerelmet* sajátja. Mindazonáltal az Utazó Bonagiuntának adott válasza abban a tekintetben igaz, hogy az alkotás folyamatában az ihlettségének diktálója számára, ahogy a *stilnovo* többi képviselőjének esetében is a *Szerelem* maradt (*‘Egyike vagyok azoknak...’*). Mindemellett ez az Úrtól visszatérő Elbeszélő által cáfolatlanul hagyott válasz – minthogy a tisztulni vágyó Utazó hamisan nem is szólhatna – nyilvánvalóan őszinte megnyilatkozás is; pontosabban az *őszinteség hitében* tett megnyilatkozásról kell szólni, ami azonban nem azonos a tévedés hiányával. A tévedés egyik oka a fikció szerint intellektuális: még közvetlenül a földi Paradicsomba érkezése előtt sem érti tisztán a szabad akarat lényegi szerepét a jó és a rossz választásában, de azt sem, hogy miért nem tekinthető dicséretesnek a szeretet bármilyen formája (→XVIII. ének). Ezért van, hogy azt, amit fiatalon egykor ösztönösen „tudott”, s amitől eltávolodott, most a *kegyelemmel támogatott értelem* révén kell újra birtokba vennie. Annak, hogy az Elbeszélő megjegyzés nélkül hagyja egykori kijelentését, a fikció szerint az a magyarázata, hogy a Léte vize kimosta belőle a rossz tettek pontos emlékezetét, az intellektuális és lelki hajlandóságot azok konkrét felidézésére, s azoknak csak homályos-ködös benyomását hagyta meg a lelkiismeret nyomaként. S ezt a nyomot az Eunoé vizétől újjászületett emberben a személyes jó tett emlékezete még inkább elhalványította. Ez, összhangban a fikcióval, azt is magyarázza, hogy a hős eltévelyel-

désének konkrétumai helyett a *Komédia* első énekeiben az Elbeszélő miért szorítkozik általános, allegorikus utalásokra. Emellett a Beatrice halálát követő költészete téves önmegítélésének másik oka paradox módon a túlvilági utazás ténye maga. Az, hogy az Utazó elhívásra méltóvá Beatrice üdvözítő szerepének, ennek a Szentháromságban gyökerező csodának a költészetébe emelésével lett, aminek helyességét, vagyis azt, amiről a *Hölgyek, kik értitek a szerelmet* is vallott, számára most a hölgy és az Úr felé tartó útja igazolja is. Ezenkívül az is elfedi előle a költői-intellektuális „tévutak” emlékét, hogy elhívása összemberi célt szolgál, amelynek eléréséhez biztosíték a benne meglévő legmagasabb fokú költői képesség. Az elhívottság és a rendkívüli költői feladat, amely reá vár (a *Komédia* megírása), retrospektív formában bizonyítja majd, hogy *Az új élet* költészetének sugalmazója Beatrice alakján át valóban a Szentlélek volt, hisz az Úr az, aki őt gyakorlatilag is eljuttatja Beatricehez, s Beatrice az, akinek segítségével ő az Úr közvetlen közelségét is megtapasztalhatja. Vagyis az Elbeszélő a *Komédia* írásának folyamatában beszámolójának tárgyáról valóban úgy szól, mint aki azt írnokként (diktálásra) jegyzi le, s a szerelemről (Beatrice) pedig úgy, mint amely/aki őt az üdvösség felé terelve annak teremtő tettebe illeszkedik, Aki „mozgat napot és minden csillagot” (→*Par XXXIII* 145.). Az tehát, hogy a fikció szerint a ’sugall’ ige a *Beatrice és az Úr általi ihletettség jelentésében az Utazó és csakis az Utazó egykori költészetére nézve áll meg*, bizonyossá a *Komédiával* lesz majd, hiszen annak már tárgyi forrását, a látottak és a hallottak rögzítését is csak az Úr rendkívüli felhatalmazása tehetné elérhetővé.

*A régi költészet kritikájának középponti alakja: Guittone.  
Guinizelli színre lép. A szerzői elbeszélő értelmezése és az értelmezés  
formája a Guinizelli–Guittone szonettpárbaja kapcsán*

A XXVI. énekben Guinizelli révén kerül sor a purgatóriumi XXIV. énekben megkezdett metapoétikai és költészetkritikai álláspontokkal kapcsolatos tematika újrafelvételére. Bár a XXIV. énekben az utazó költő, Dante magyarázatának alapján Bonagiunta a régiek költészetére

általánosan vonatkoztatja önkritikáját (→57–60.), ebben az énekben nyilvánvalóvá lesz, hogy a szerzői előzetes intenció Guittone költészetének és szerepének elmarasztalása volt. Ez már abból is látszik, hogy Guittone neve másodjára fordul elő az elbeszélésben. De ezzel párhuzamosan, mindkét esetben Guinizelli tevékenysége is előbukkan. Először rejtetten, míg másodszor itt, a XXVI. énekben már „valóságosan” is jelen van: Bonagiunta funkcióját átvéve az Elbeszélő némasága mellett szögezi le Guittone érdemeinek eltűlését, jóváhagyva Bonagiunta önkritikai észrevételeit, vagyis az *új iskola* diadalát az édes új stílus nemzedékének (Cavalcanti, Lapo, Cino, Dante) költői gyakorlatában. A két költő nézetazonosságra jutása azt is jelenti egyben, hogy a Bonagiuntával vívott egykori szonettpárbajból Guinizelli került ki győztesen.

A XXVI. ének szövegfelépítése a költészetértelmezés tematikáját illetően szerkezeti szimmetriát tart a XXIV. énekével. Guittone lefokozása többszörösen is nyilvánvalóvá lesz. Először áttételesen, vagyis az *Elbeszélő szavának* Guinizelli költészetét mint ellenpontot magasztaló *kinyilvánításában* (97–99.), éppen úgy, ahogy korábban az *ars poetica*jának megfogalmazása révén elmarasztalta a régiek költészeti ihletettségét. Emellett a versnyelvi könnyedség, a harmonikus hangzás és finom elegancia („dolcezza, leggiadria”) hangsúlya is kimondatlanul, de mégis magától értetődően Guittone „rosszhangzású”, „bárdolatlan” és „homályos” stílusának kritikája is egyben (CHIAVACCI-LEONARDI 2013: 712; 780). De ezzel hangzik egybe a Bonagiunta által újnak felismert költészet (*Purg.* XXIV 57.) jegyeinek megerősítő újrafogalmazása (XXVI 112–114.), ahogy Guinizelli alaki szavai is, amelyek véglegesítik Guittone trónfosztását (124–126.). Másodszor, vagyis a fentiek mellett a jelzett szimmetria *másik* eleme az, hogy a költészettörténeti értelmezéshez, amelyben a szerzői elbeszélő nézőpontja Guinizelli szavaiban rögzül, a szöveg ismételtlen egy metapoétikai fogással él, amikor egy műelőtti költészeti párbaj emlékét emeli be magába: Guinizelli egykori szonettjét („*O caro padre meo (...)*” / ’Ó, kedves atyám...’) és Guittone erre adott válaszát („*Figlio mio diletto, in faccia laude*” / ’Hőn szeretett fiam, ki szemembe dicsérsz’). Ezzel kapcsolatban több kérdés vár válaszra. Először az, hogy Guittone elmarasztalása Guini-

zelli részéről ellentmond annak, hogy szonettjében egykoron őt költői atyjának nevezte, már ha elfogadható az az értelmezés, amely kettőjük költői viszonyában a Guinizelli-szonettet a tiszteletadás és a „tartozás” kinyilvánításának tekintette: „Guinizelli Guittone d’Arezzóhoz címzett szonettjét (‘Ó, kedves atyám...’) hagyományosan úgy interpretálták mint a fiatal Guinizellinek a toszkán iskola vezető egyéniségéhez címzett gyermeki tisztelettel teljes ajándékát, akit atyjának, tudós embernek és a technika valamint a stílus mesterének ismer el (...)” (BORSA 2007: 13).

Ha ez így van, úgy az új költői kontextusba állított szonettpárbaj emlékezte a szerzői elbeszélő szándéka szerint átrajzolja a fenti értelmezést, pontosabban Guinizellivel rajzoltatja át azt, vagyis, Bellomo szavával élve, egykori dicséretét „maliciózusan visszavonja” (BELLOMO–CARRAI 2019: 442). Ha viszont itt nincs szó semmiféle visszavonásról, vagyis ha a Guittonét illető aktuális elmarasztalás és az egykori ominózus Guinizelli-szonett között nincs semmiféle gondolati szakadás, úgy a Guinizelli-vers dicséretként ható értelmezése ellenkező előjelűvé válik: hangnemét, tónusát – így olvasva – irónia, sőt szarkazmus hatja át. Bárhogy lett légyen is, az vitathatatlan, hogy a dantei kontextusban a Guittone vonatkozásában némának maradó Utazónak/Elbeszélőnek nincs ellenvetése a Guittonét lefokozó értékítélettel szemben. De már ez az eljárás sem mentes a lekicsinyléstől, hiszen a szerzői elbeszélő önnön ítéletének kimondása helyett arra Guinizellit használja fel. Emellett úgy is, hogy Guinizellit – s nem Guittonét – nevezi meg „atyjaként” (97), aki magasztaló canzonéje révén az ő figyelmét Beatricére irányította, s Guinizelli kitüntettségét ráadásul költőileg-nyelvileg még az enjambement-pozíciójába is helyezve nyomatékossítja, ahogy erre Folena nyomán Bellomo és Carrai is rámutat (BELLOMO–CARRAI 2019: 450). Ezzel is sejtetve, hogy Guittonét Guinizelli valóságosan aligha tekinthette „atyjának”, hiszen annak költészetétől az édes új stílushoz nem vezet út. Mert útjában egy torlasz, egy csomó áll. Az új út eleje tehát Guinizellivel rajzolódik ki.

Amellett, hogy az Elbeszélő az ominózus szonettet ironikusnak értelmezte, szólhat az ének 124–126. passzusa is, amely a maga nyelvi regiszterének köszönhetően felidézi a szonettben a Dicsőséges Szűz-

anya Rend – amelybe Guittone belépett – emlékét, s hallgatólagosan Guittone válaszát is, amelyben Guinizellinek a bőséges javakban dúskálásra tett ironikus célzását azzal a kifogástalan érveléssel hárítja el, hogy az erkölcsi javakhoz társult anyagi javakban nincs kivetnivaló (BORSA 2007, 56). A szonettjében megnevezett Dicsőséges Szűzanya Rend emlékét tehát Guinizelli ebben az énekben azáltal hívja életre, hogy közvetlenül Guittone elmarasztalását követően éppen azt a lexikát használja, mint amelyet a képmutatók kapcsán a Pokol XXIII. énekében (88–93.) az egyik szereplő: az ének 125–130. soraiban található rímhelyzetben lévő szavak közül („*pregio – privilegio – chioistro – collegio – paternostro*” / ’*méltó*’, ’*előjog*’, ’*kolostor*’, ’*kollégium*’, ’*miatyánk*’) néhány már elhangzott a Pokol XXIII. énekében (89–93.) is (*privilegio-collegio-dispregio* / ’*előjog*’, ’*kollégium*’, ’*méltatlan*’). S bár Guinizelli szóregiszterében ugyanazon terminusok szerepelnek, az eltérő kontextusnak köszönhetően a kollégium visszanyeri igazi, pozitív jelentését: az Utazó a kegyelemmel mint előjoggal a Paradicsomba mint afféle rendbe tart, ahol a lelkek közösségének Krisztus az apátja, míg a *Dicsőséges Szűzanya Rend* szereplői előjogokra méltatlan képmutatók voltak, akiknek útja a pokolba vezetett.

Mindezek után meglepő, hogy Guittone árnya nincs jelen sem a pokolbéli képmutatók, sem a Komédia további két túlvilági birodalmában. Holott az Elbeszélő és az Utazó annyi energiát „pazarolt rá”, még a rossz emléké Rendet is felemlegetve látszott sugallni valamiféle összefüggést Guittone erkölcsiségével. Guittone hiányára a túlvilágon legfeljebb lélektani magyarázat kínálkozhat, amelynek alapja, hogy az mint iskolateremtő és költészeti mintakép a maga hatásával nem tudott nem nyomott hagyni a „pályakezdők” költészetén, beleértve Dantéét is (MARTI 1970: online). Ezért érezhető vagy sejthető inkább, hogy az ironia mögött a szerzői elbeszélő bosszankodása lapul. Talán ezt támasztja alá a *Rendet*, a képmutatók emlékét felidéző szóhasználat is, amely minden bizonnyal a költői *őszinteség hiányára* tett célzásnak tekinthető: Bellomo utal is rá, hogy Guittone nyelvi világát az Utazó mesterkéltnek, homályosnak, „nyíltan moralizálóknak és prédikáló jellegűnek” (BELLOMO–CARRAI 2019: 457) értékelhette, s ennek kimondásához Guinizellit „használta fel”. Az Elbeszélő azonban azért

bizonyulhatott képtelennek arra, hogy meghatározza Guittone túlvilági pozícióját, mert annak elmarasztalása ellenére is beletekinthett emlékezetének „tartozik” rovatába.

### Bibliográfia

- ANTONELLI, Roberto (2012), *Purgatorio. Canto XXVI, Il destino del personaggio-poeta*, (Lectura tenuta alla Casa di Dante in Roma, domenica 3 febbraio 2013. Il testo completo delle note e della biblioteca è stato anticipato in RSD, a. XII 2012, 361–387).
- BELLOMO, Saverio – CARRAI, Stefano (2019) (a cura di), in DANTE ALIGHIERI (2019), *Purgatorio*, Torino, Einaudi.
- BORSA, Paolo (2017), La nuova poesia di Guido Guinizelli, *Letteratura italiana antica* 12, Fiesole (Firenze), Cadmo.
- CHIAVACCI-LEONARDI, Anna Maria (2013) (a cura di), in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Purgatorio*, Milano, Mondadori.
- FERRILLI, Sara (2012), Il ‘nodo’ di Bonagiunta. Storia di una metafora dantesca, *Linguistica e letteratura* (dir. di R. MERCURI, XXXVII 1–2 Pisa–Roma, Fabrizio Serra Editore).
- GIACALONE, Giuseppe (2007) (a cura di), in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Purgatorio*, Bologna, Zanichelli.
- GORNI, Guglielmo (1981), Il nodo della lingua e il verbo d’amore, in *Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki.
- GUARDIANI, Francesco (1984), Il trobar clus di Guittone d’Arezzo, *UCLA Carte italiane* 1 (5), California Digital Library, University of California.
- HOFFMANN Béla – MÁTYUS Norbert (2019), Pokol II. ének, in DANTE ALIGHIERI, *Komédia I. Pokol. Kommentár*, szerk. KELEMEN János – NAGY József, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- INGLESE, Giorgio (2016), *Alighieri Dante, Commedia* (revisione del testo e commento), Roma, Carocci.
- KELEMEN János (2019), Canto X /X. ének, in DANTE ALIGHIERI, *Komédia I. Pokol, Kommentár*, szerk. KELEMEN János, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- KELEMEN János (2015), „Komédiámat hívom tanulul”. *Az önreflexió nyelve Danténál*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- LEDDA, Giuseppe (2016), Cino da Pistoia e il rifiuto dell’ineffabilità, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a. cura di Corominas, ROSSEND ARQUÉS – TRANFAGLIA Silvia, Firenze, Cesati.
- MALATO, Enrico (1989), *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno.

- MAŚLANSKA-SORO, Maria Teresa (2015), Il 'vero' innamoramento di Matelda e la 'falsa' memoria di Dante nel Paradiso terrestre, in *Atti del Convegno internazionale (Commentare Dante oggi)*, Budapest, Eötvös University Press.
- MARTI, Mario (1970), Guittone d'Arezzo e i guittoniani, in *Enciclopedia Dantesca*, (online).
- PAOLAZZI, Carlo (1988), *La maniera mutata: il „dolce stil novo” tra Scrittura e „Ars poetica”. Vita e pensiero*, Milano, Pubblicazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.
- PETROCCHI, Giorgio (1983), *Vita di Dante*, Roma–Bari, Laterza.
- RONCAGLIA, Aurelio (1967), Precedenti e significato dello „Stil nuovo” dantesco, in *Dante e Bologna ai tempi di Dante*, Bologna, Comiss. Per i testi di lingua.
- SALVI, Giampaolo (2015), Postille al „forse cui”, in *Commentare Dante oggi*. In: *Atti del convegno internazionale*, a cura di KELEMEN, János, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- SANTAGATA, Marco (2017), *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, Milano, Ugo Guanda Editore.

# VERGILIUS ÉS BEATRICE ELSŐ MEGSZÓLALÁSAINAK ÖSSZHANGJA<sup>54</sup>

Az előadás tematikai középpontjában két alaki megszólalás értelmezése áll. Az első, amely még a túlvilági útra szólítás előtt hangzik el, Vergiliusé, aki *egy hegy* lábaitól a mélység felé ismét irányt vett hős előtt bukkan fel, a második Beatricéé, aki pedig a *Purgatórium hegyének* tetején, az egykori Édenben fogadja barátját. A két megszólalás tematikai értelemben gondolati tükörszövegnek tekinthető, kölcsönösen igazolják egymást, s mindkettő középpontjában az a kérdés áll, hogy miért is nem volt képes az Utazó rátalálni a hegycsúcsra vezető, morális értelemben vett egyenes útra, s magamagától eljutni oda, ahol az ég és a föld harmóniába olvad, s amelynek révén méltóvá tehetné magát a boldogságra. Vagyis mindkét megszólalásban mint cseppben a tenger mutatkozik meg a *Színjáték* alapgondolata, amely az ember földi boldogságának (*felicitas*) és az éginek, az üdvösségnek (*beatitudo*) a kérdését morálfilozófiai és teológiai aspektusból bontakoztatja ki.

A két megszólalás vagy álkérdés a következőképpen hangzik nyersfordításban:<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Jelen tanulmány szerzője köszönettel tartozik prof. Antonio Sciacovellinek és Mátyus Norbertnek a tárgyat illető értékes észrevételeikért.

<sup>55</sup> A szerző a vergiliusi megszólalás parafrázisát/nyersfordítását Mátyus Norbert és Nagy József tanulmányából némi változtatással vette át (in DANTE ALIGHIERI 2019: 24), míg Beatrice szavainak nyersfordítása a sajátja.

Vergilius:

„De te miért térsz vissza a temérdek szenvedéshez?

Miért nem mégy fel a gyönyörűséges *hegyre*,  
mely kiindulópontja és oka a teljes örömnnek?”

(*Pok.* I 76–78.)

Beatrice:

„Nézz csak, igen, ide! Igen, én, igen én vagyok, Beatrice!

Hogyhogy méltóztattál feljönni a *hegyre*?

Te ne tudtad volna, hogy itt boldog az ember?”

(*Purg.* XXX 73–75.).

Ez a párhuzamosság, tükörszövegjelleg még inkább nyilvánvaló, ha csatoljuk a jelzett passzushoz az utánuk következő egy-egy tercínát is az Utazó reakcióival:

„Akkor hát te vagy Vergilius; a *forrás*,

melyből ered a beszéd oly bővizű folyója!”

– feleltem neki, s szégyen ülte meg *homlokomat*

(*Pok* I 79–81.).

Lesütött szemem pillantása a tiszta *forrásra* (patakra) esett.

De meglátva magam benne, tekintetem a fűre fordítottam,

mert oly nagy szégyen nyomta lefelé *homlokomat*

(*Purg.* XXX 76–78.).

Ezekben az Elbeszélő nem egyszerűen csak betű szerinti szóismétléssel rögzíti a saját, egykori és mindkét esetben teljességgel azonos reakcióját, az őt elfogó *szégyent*, hanem a találkozások analóg szituációját még *ugyanazokkal a szavakkal* (*hegy, forrás, homlok* / „monte”, „fonte”, „fronte”) teremti is meg mindkét esetben. S ez még további hangsúlyt kap azáltal, hogy a *jelzett szavak egymással rímet* is alkotnak, melynek eredményeként a két távoli szövegpaszus egymás tükrévé válik. Mindemellett a két-két tercínát felölelő passzus tükörszöveg jellege nemcsak a formai és nyelvi azonosságban és egybeesésben tárul fel

az olvasó előtt, hanem szemantikai értelemben is, minthogy a *forrás* úgy a szó konkrét, betű szerinti értelmében (Léthé), mint képletesen – Vergilius művének költői és gondolati nagysága, amely az Utazó költészetének *forrása* is volt – a tükör funkciójára tesz szert, amelyben magát, tévelygését és mulasztását megpillantva, az Utazó feje nem tud nem lehorgadni *a szégyentől*.

Mindezek után, de még a konkrét elemzést megelőzően, melynek középpontjában a Vergilius és Beatrice megszólalását belengő ironia szemantikai vonatkozásai állnak, rövid kitérőt szükséges tenni, hogy leírassuk a megszólalásokban egyaránt felbukkanó két hegy természetét, funkcióját és jelentését.

### *A két hegy természetéről*

A fikció szerint mindkét hegy itt, a Földön található, az egyik az északi féltekén, az élők világában, a másik a déli féltekén, a túlvilágon. Az e világi hegy megmászására az élő embernek elvi lehetősége van, míg a purgatóriumi hegyre élő ember csak Isten kegyelméből juthat el. Az e világi hegy geográfiailag nem betájolható, a purgatóriuminak viszont nemcsak földrajzilag, de még topográfiailag is részletesen rögzített a helye. Az e világi hegy allegorikus értelmű, az egyenes utat jelenti a lenn és a fenn szembeállított jelentésében, amelyen haladva a kereszténység előtti emberek képesek voltak morális életvezetéssel élni. S akik haláluk után a Pokol tornácán kaptak talán csak ideiglenes helyet az utolsó ítéletig, míg a purgatóriumi hegy a már halott keresztényeké. Az e világi hegy *teteje* az ember erkölcsi magasságát jelzi, s a kardinális erények szerint folytatott élet csúcspontja. A pogányok számára az e világi jó beteljesülése, míg a purgatóriumi a keresztények által csak a halál után bejárható kaptató. Az e világi hegy bejárása a kategorikus imperatívusz, a belső út volt a pogányok számára, de ilyennek maradt meg a keresztényekre nézve is. Ám a keresztény esetében ez csak földi létezésének, de nem életének végpontját jelenti, hanem ideiglenes megállót, átszállást a túlvilági, vagyis az örök élet újabb vonalára. A paradicsomi útvonalra vagy egyenesen, vagy közvetve, a purgatóri-

umi hegynek, a vezeklés hegyének bejárása után, ahol bevégzi a maga tisztulását. S ebben az értelemben a purgatóriumi hegy, vagyis a másik út, a halál utáni út az e világi út megkerülhetetlenségének tükre, hiszen rajta azok a vezeklésre ítélt bűnbánó keresztények haladnak, akik a beléjük öntött erények (*virtutes infusae*) ellenére is csak fogyatékkal voltak képesek életük során a szerzett, természetes erények gyakorlására, vagyis az e világi hegy megmászására, s most mindannak következményeit megtapasztalva, hosszas megpróbáltatások után érhetik el csak a hegy csúcsát. Azokról van szó, akiknek az Úr, a gyóntató atya feloldozását követően megbocsájtott, s akik a megbánást a vezekléssel teszik véglegessé és befejezetté, s így felismerésük az ismeretelméleti aktusból a halál után nő át létmegértéssé. A „két hegy”, pontosabban a két hegycsúcs egymás átfedésének mozzanata allegorikus értelemben a lélek erkölcsi önmegtalálásának imperatívuszaként betöltött funkciójában ragadható meg.

E ponton egy kis kitérőt téve célszerű megjegyezni, hogy a dantei Purgatórium hegyét az egykori, a bibliai *földi Paradicsom* hegyétől az azonosságukon belül megragadható különbség jelzi, amely a topográfiaát az egymást váltó bűnbánók által a végítéletig fennmaradó belakottságával rajzolja ki, az Édent pedig annak megfelelően rajzolja át újjá és újra, hogy az ószövetségi Édenből hiányzó két folyó lét-okára és funkciójára, vagyis az eltérésre Krisztus megváltó tétével ad magyarázatot.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> A két folyó, a rossz tettek elmosódásának és a jók felidézésének folyói az első emberpár édenbeli létének óráiban még nem voltak és nem is lehettek jelen, így azok Krisztus megváltó tétének szükségszerű következményei. A halandók felől nézve az Éden *új képe* bizonyítéka annak, hogy az Úr, Krisztussal belépve az emberi történelembe, folytatta teremtő tevékenységét, azaz vagy a folyamatos teremtéssel jellemezhető, avagy akként, hogy az Örökkévaló a maga időtlenségébe az egyetlen teremtő aktusával már eleve bekebelezte az emberi időt. Más tekintetben persze az Elbeszélő – minthogy a két édenbeli folyóról őelőtte nem szólt semmilyen próféta – magát a legújabb és a leginkább beavatott túlvilági hírnökként és egyúttal az Úr írnökaként is láttathatja.

*Beatrice szavainak értelmezés-lehetőségei (Purg. XXX 73–75.)*

Mielőtt a jelzett tercina modalitására, értelemképző szerepére rátérnénk – minthogy nem ezek Beatricének az Utazóhoz intézett első szavai –, célszerűnek látszik egy pillantást vetni az előzményekre. Beatrice először az 55–57. tercinában intézi szavait közvetlenül barátjához. *Tartalmukat és a hanghordozást illetően* ezek – az első pillantásra – a hölgy egykori és *Az új életben* oly gyakori „érzéketlen távolságtartását” idézik fel, s annak verbális folytatásaként hatnak: „Dante! Csak mert Vergilius elment, / azért még ne sírj, ne sírj még, / mert más kardtól kell majd neked sírnod!” De annak tükrében, hogy az Utazót nem más, mint éppen ő menti meg a kárhozattól, az „érzékletlenség” csakis *látszólagos* lehetett és lehet most is. Az Utazó szorongását fokozza, hogy Beatrice még kétszer, valósággal csúfolódón ismételi meg e szavakat, mintha csak rájátszana barátja kétségbeesésére. Másfelől a nyomatékosság gyors háromszori egymásutánisága mint a megindultságot elfojtani szándékozó feszültség felszakadása Beatrice szavainak *ritmusában* – főképpen az olasz eredetiben – már-már a fel- és kitörni vágyó zokogásra is emlékeztet, amint erre Contini nyomán Baldelli is utal (BALDELLI 1992: 171): „Dante, perché Virgilio se ne vada, / non pianger anco, non piangere ancora; / ché pianger ti conven per altra spada, (...)” (56–57.). Vagyis Beatrice zaklatottsága a várakozás örömteli beteljesüléséből fakadóan a kapkodó levegővételében is kifejezésre jut. De éppen ez a háromszori szóismétlés, a kapkodó levegővételt előidéző ritmika költői és stilisztikai fogása fordítja át Beatrice kijelentésének szó szerinti értelemben vett kemény kritikáját a szeretete miatt neki is fájó, keserűvé váló dorgálásba a 73. sorban is: ’Nézz csak, igen, ide! Igen, én, igen, én vagyok, Beatrice!’, vagyis a *Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice!* (BALDELLI 1992: 172). Annál is inkább igazolható mindez, mert a sírást kiváltó szeretet és irgalom meglétét úgy Vergilius (*Pok.* II 116.; *Pok.* XXVII 137.) mint Beatrice kijelentése maga is megerősíti (*Purg.* XXX 141).

Nos, az Utazót az ég és a föld találkozási pontján, az egykori földi paradicsomban Beatrice ironikus szavakkal fogadja. Már önmegnevezése (73.) is valóságos szemrehányásként csattan fel az elképedt Utazó előtt:

Nézz csak, igen, ide! Igen, én, igen, én vagyok, Beatrice!

Hogyhogy méltóztattál feljönni a hegyre?

Te ne tudtad volna, hogy itt boldog az ember?

(73–75.)

Nem kétséges, hogy az irodalmi fikció világán belül a Beatrice által említett hegy a Purgatórium hegye, amelynek helye geográfiailag rögzített, s konkrét, betű szerinti értelemben is létező hegy, csúcán az Édennel. Ám azáltal, hogy Beatrice megjegyzésében a „Hogyhogy méltóztattál feljönni a hegyre?” kérdésben nem az erre a hegyre szerepel, hanem a főnév határozott névelős formája, „a hegy”, így az a maga kizárólagos egyedisége folytán magának a hegynek a fogalmával azonosul. Ennek köszönhetően tesz szert a csúcsra vezető, mindig létező és újra meglelhető *egyenes út* általános és allegorikus értelemre is. S ez az allegorikus értelem terjed ki arra az útra, amelytől az elforduló Utazó Vergilius értetlenkedve kérdezte: „Miért nem mégy fel a gyönyörűséges hegyre?” (*Pok.* I 77.).

De térjünk most vissza Beatrice megszólalásához. A 'méltóztattál' szóhasználat ironikus voltát részint az indokolja, hogy az Utazó Beatricének a Vergilius közvetítette elhívása ellenére is halogatta a transzcendens útra lépést, részint pedig az, hogy túlvilági útja előtt nem hallotta meg a hölgy sugalmazásait, amelyek az egyenes úthoz terelték volna őt, aki egykoron, *Az új élet* írása idején, Beatricére vetve szemét, ösztönösen is azon volt képes haladni és maradni (*Purg.* XXX 121–123.), minthogy a hölgy az üdvösség érzetével ajándékozta meg, s lelkét morális, vallási és létszemléleti tekintetben Isten világába emelte. S aki majd Vergilius ígérete szerint – amely az énekbeli sorszámot illetően is megegyezik a fentiekkel (→*Pok.* I 121–123.) – várni fogja őt az Édenben. A túlvilági utazás halogatásának és az Utazó kishitűségének megcélzása mellett Beatrice tehát szarkasztikusan emlékezteti a hőst és szerelmest arra, hogy halála után elmosódott benne az ő irányadó és üdvözítő szava (→*Pok.* II 45.; 122.). Erre a tercina harmadik sora szarkasztikusan utal is, hiszen az Utazó egykor nagyon is jól tudta (*ÚÉ.* XIX; XXVI), hogy csak Beatricét követve lelhető meg az Istenhez is emelő tökéletes földi boldogság, amit most már Elbeszélőként a hölgy általi beszéd (*dice*), a név (*Beatrice*) és

annak státusára utaló boldog jelző (*felice*) rímhelyzetével (*Purg.* XXX 71–73–75.) is megerősít.

Úgyanakkor az ironikus szóhasználat e két oka mellett Beatrice nem hagyja kiaknázatlanul az Úr ingyenes kegyelmi aktusát sem, amikor a szereplő önmegítélésével – amelyben az magát méltatlannak tartotta a kegyelmi útra (*Pok.* II 33.), „az akaratod ellenére” *hogyhogy mégis méltóvá lettél* („degnasti”) állítást, a szereplő kijelentésének cáfolatát csúfolódva szegezi szembe (lásd PINTO 2008: 91), mondván ezzel, hogy Isten jobban tudja, mire való a teremtménye, mint maga a teremtmény, s véghezviszi benne azt, amit az *eleinte* nem akart akarni. Az ironia így az isteni szeretet mindenhatóságának *teljes* elutasíthatatlanságára is rájátszik.

Az persze érthető, hogy a felocsúdott hős magát lélektanilag hitelesen tartja érdemtelennek a rendkívüli útra (*Pok.* II 33.), hiszen már ráébredt, milyen nagyon „mélyre zuhant alá” (*Purg.* XXX 136.). S az a vélekedése is helyénvaló, hogy kegyelem nélkül „őrült repülésre” vállalkozna, amelyre majd Odüsszeusz sorsa is bizonyíték lesz a *Pokol* XXVI. énekében. De még ezek a mozzanatok is – bár a halogatás okát (*viltà*) a kishitúségtől vagy gyávaságtól az alázat (*umiltà*), a mértéktartó önértékelés felé mozdítják el, vagyis pozitívan jellemzik a hős aktuális önképét – a Vergilius közvetítette égi kegyelem kezdeti megkérdőjelezéséről tanúskodnak.

Bárhogy legyen is, a 74. sornak, „Hogyhogy méltóztattál feljönni a hegyre?”, valamiképpen összhangban kell állnia az úgyszintén ironikus következővel: „Te ne tudtad volna, hogy itt boldog az ember?” Minthogy Beatrice maga volt az, aki barátja útját elősegítette, megkérdőjelezhető Chiavacci Leonardi álláspontja, mely szerint a szemrehányás oka az volna, hogy az Utazó vétkes emberként merészelt felhágni az Édenbe, ahonnan élő ember örökre kitiltatott (CHIAVACCI LEONARDI 2013: 892). Mindemelllett a „Te ne tudtad volna, hogy itt boldog az ember” kitételben az *itt* konkrétan és egyenes értelemben semmiképpen sem jelölheti az ember lakhelyét, hiszen az összülők bűne után az már nem lehet lakhelyeül, s halálukat követően még a bűnbánók számára is csak „átmeneti szállásként” funkcionálhat. Ezért a Purgatórium hegyének csúcsa, az *itt* azt a pontot jelöli, ahol a Föld és

az Ég teljes harmóniában áll egymással, valamint allegorikus értelemben az ember által megtett első útnak azt az állomását, ahová felérve, a vétkeiktől megtisztult keresztény lelkét a hozzá lehajló Úr irtalmának tapasztalata tölti be.

Nem kétséges tehát, hogy a *Come degnasti*, vagyis a 'Hogyhogy méltóztattál, hogyhogy kegyeskedtél [mégis csak]' kifejezés mögött ott rejlik a „többszöri kérettetés” (INGLESE 2011: 365) és a kései válasz értelme: az, hogy Beatrice szólítgatásai, intései (*Purg. XXX 133–138.*), amelyekre még az Utazó túlvilági vándorlása előtt került sor, süket fülekre találtak kedvesénél. Mintha a szövegből hiányozna az olasz *mi* névmás. Mert annak meglepte a következő fordítást tehetné lehetővé: 'Hogyhogy méltóztattál végül is engem arra, hogy feljöjj a hegyre, ahová annyiszor szólítgattalak?' A *méltóztattál* ige használata azért is szarkasztikus, mivel az rejlik benne, ami a hősből nem volt meg: a kellő elszánás, s az, hogy elhívottsága nélkül megmaradt volna tévelygéseiben. Menekülése ezért vált csak a *másik úttal* lehetségessé. Azzal, hogy a három hölgyre, a közbenjáró kegyelemre való vergiliusi hivatkozás meggyőzi végül is őt, célba juttatva így az Úr döntésének elutasíthatatlanságát. A költő tehát nemcsak úgy magától bátorra válva indult el fölfelé (*Pok. II 31–33.; 45; 121–126.; 136–138.*), s nem is egyszerűen azért, mert valamiképp (költészetéért) mégis méltónak találta magát a rendkívüli útra (PÁL 2015: 522), hanem mert maga az elhívás, a kiválasztottsága jelzi, hogy az Úrnak tervei vannak vele, vagyis hogy ő az Úr szemében valójában *az, akivé majd lesz*. Emberként és költőként a *Színjátékkal*, amely a maga költői-teremtő nyelvi gazdagságával Pál apostol szűkszavúságát meghaladva tölti be majd az Úr kirótt feladatot, a világ ismételt figyelmeztetését eltévelyedettségére. Ami Beatrice irányában egyúttal a tartozás kiegyenlítésévé is lesz.

Kezetben tehát, vagyis még Vergilius felkeresése előtt, Beatrice természetesen nem a transzcendens útra, nem afféle odüsszeusi utazásra buzdította, ami képtelenség lett volna, hanem az *egyenes e világi útra* ösztöklélte: a sötétből a világosságra, a bűn fogságából az erények világába. Hogy a kárhozatot elkerülve majd hozzá, az égi Paradicsomba juthasson. Vagyis Beatrice ugyanoda, *ugyanarra a hegyre* hívogatta egykor, amelynek lábánál majd Vergilius is felteszi a visszahőkölt Uta-

zónak a maga „értetlenkedő” álkérdését. Ugyanakkor Beatrice iróniája természetesen nem is az emberiség e világi boldogságát gátló objektív akadály elhárításának képtelenségét róttá föl Danténak, mely akadály mint *bírvágy*, *kapzsiság*, *irigység* a farkasszukában testesül meg. Az majd az agár dolga lesz, amely/aki a farkasszukát visszazavarja a pokolba (*Pok.* I 101.), s Isten akarata szerint egymással összhangba kerül újra az emberi élet e világi és a spirituális irányítása (*Purg.* XXXIII 43.). E világhelyzet aktuális hiánya azonban az embert addig sem menti fel személyes bűne alól. Mert hát akkor miért is szólított volna világban tévelygő barátját Beatrice, ha az erény szerinti élet teljességgel lehetetlen volna, s addig kellene várni, amíg az agár el nem jön? Ha a fikció szerint az értelem és a hit által vezetett erényes élet lehetetlen lett volna, *úgy az Utazó elhívása a mennyekbe és visszatérése is a földi világba értelem- és funkció nélküli volna.* A földi boldogság tehát az embernek az igazsággal, az erkölccsel való összhangját mint önazonosságát jelenti, s korántsem az ember és a világ közötti összhang szülte boldogságot, amely kivihetetlennek tetszik. Ez a hiányos, de a Földön egyedül lehetséges teljes boldogság. Beatrice a „Te ne tudtad volna, hogy itt boldog az ember?” ironikus megjegyzésének értelme az, hogy barátja egykoron nagyon is tudta, hogy *hol*, vagyis hogy csak őmellelte és vele lehetséges a boldogsága. Az iránta érzett szerelem emelte fel lelkét az Isten iránt érzett szerelemhez, vagyis általa lelt benne összhangra egykor a földi és égi szeretet. Ahogy az üdvösség érzete folytán azt is tudhatta, hogy a földi boldogságtól (a hegyről, azaz az erényes élettől) az égihez csak Beatricét követve vezet az út. Vagyis a teljes örömhöz, a legfőbb Jóhoz vezető út kiindulópontja Beatrice, amint ezt már „holt” vezetője, Vergilius is látja, s megfogalmazza, amiről majd alább esik szó.

#### *A vergiliusi irónia összhangja Beatrice nézőpontjával*

Az, hogy a holt Vergilius vezetheti el a kárhozat küszöbére jutott tanítványát az Édenig, kizárólagosan a kegyelemnek, speciálisan pedig Beatricének köszönhető. De ezen az úton Vergilius nem csak a *kegyelem*

*eszköze*, hanem, egyelőre csak ideiglenesen, a kegyelem kiválasztotta is, aki holtként elhagyhatja a Pokol előcsarnokát, és egy pillanatra visszatérhet a földre, az élők közé, s ily módon az Úr üdvözítő tervének is részét alkotja. Vagyis az égi hatalmak elismerik tanítását, amely őt a vezető szerepre méltóvá teszi.

Mindemellett Vergilius tudása már Isten létének megtapasztalt bizonyosságával gazdagodott. Már elismeri a természetes észet meghaladó hit kínálta bizonyosságot mint sajátos tudást. Ezért tanítványát, az élőt a holt Vergilius most már szemét a megismert Beatricére is vetve vezeti. Vergilius azért Beatrice ki nem teljesedett figurája, mert az e világi életet illető morál- és történelemfilozófiai gondolkodása, profetikus látása a maga igazára majd csak a Kinyilatkoztatással nyer alátámasztást. Beatrice magasztaló szavai a *Pokol* második énekében vallják is, hogy Vergilius racionális-filozófiai gondolkodása *önmagában véve is igaz volt, vagyis követendő*. Az a gondolkodás, amely a sarkalatos erények szervező erejében látta az ember földi boldogságának kizárólagos feltételét, a béke és igazság biztosítását, öntudatlanul is azokat az erényeket vallva, melyek a fikció szerint *az égben csillagok, de az Édenhez mint nimfák tartoznak* (*Purg.* XXXI 106.). Akiket/amelyeket az Úr már előzetesen Beatrice szolgálatára alkotott meg. Vagyis a fikció szerint a kereszténység előtti morálfilozófiai gondolkodás, anélkül hogy tudott volna róla, azokat a sarkalatos természetes erényeket követte, amelyek gyakorlása nélkül a keresztényekbe öntött természetfölötti erények (hit, remény, szeretet, a Szentlélek hét ajándéka és a megszentelő kegyelem mint isteni adomány) sem érhetnek célba. Vergilius ironikus és csodálkozást színlelő álkérdése így hangzik:

De te miért térsz vissza a temérdek szenvedéshez?

Miért nem mégy fel a gyönyörűséges hegyre,  
mely kiindulópontja és oka a teljes örömnek?"

(*Pok.* I 76–78).

E kérdés mögött, túl azon, hogy a felvetés megerősíti Beatrice egykori szólíttatásának eredménytelenségét, amellyel az Dantét az egyes útra ösztökélte volna még a túlvilági elhívás előtt, ez áll: „Nem is

értem, miért is nem vagy képes a dombra felhágni, vagyis az *egyenes, erényes úton járni*. Hiszen mi, bölcsek a négy sarkalatos erényre (okosság, igazságosság, lelkierő, mértékletesség), amelyek a boldog emberi élethez nélkülözhetetlenek, magunktól voltunk képesek rátalálni, s gyakorlásukkal azokat megszerezni. S te pedig, annak ellenére sem tudsz felmenni a hegyre, hogy az Istentől még a természetfeletti, »belénk öntött« teológiai erényekből (hit, remény, szeretet) – amelyeknek mi híján voltunk – is részesültél, pedig azok akaratomnak támaszai a sarkalatosak gyakorlásához? Megváltottságod tudatában sem tudsz felmenni?” *Az irónia jogosságát az Utazó szégyenkezése igazolja* (Pok. I 81). S a szégyent nem csak a szerzett erények fogyatékoságának „leleplezése” váltja ki, hanem az is, hogy az egyúttal és voltaképpen a belé öntött erkölcsi erény megfogadásának, kibontakoztatásának gyengegégét is tanúsítja.

A hegytető allegorikus értelemben az *egykoron élt* pogány költő és gondolkodó számára a teljes boldogságot jelentette, s fogalma sem volt arról, hogy az voltaképpen *kiindulópont a valóban teljes, vagyis az égi boldogság felé*. De most a „holt” Vergilius, a Limbus lakója már léthelyzeténél fogva tudja, hogy amit ő egykor az elérhető tökéletes boldogságnak gondolt, az valójában még másutt van, hiszen a Krisztusba vetett hit nélkül a sarkalatos erények szerint vezetett élet sem volt elégséges számára az örökkévaló boldogsághoz. *Tehát a holt Vergilius tudása már meghaladja az élőét*: tudja, hogy tanítványát az ember egykori boldog, de ma már lakatlan lakhelyére, a legfőbb jóhoz vezető kiindulópontra, az immáron *köztes állomássá vált pontra* kell eljuttatnia, oda, ahol Beatrice fogja várni őt. *S jelentését, szerepét illetően ez a pont átvitt értelemben azonos azzal a hegycsúccsal, amelyre túlvilági útja előtt a világban eltévedt költő Dante képtelennek bizonyult feljutni*, ám most, *más utat járva* be, a kegyelem jóvoltából mégis eljut oda. Vagyis az égi boldogság reményében – ha eltekintünk most az Úr ingyenes döntésétől – a „hegyen” mind feljebb kell jutni, s lehetőleg a csúcsára felérni.

*Vergilius és Beatrice megnyilatkozása Dante etikai és teológiai megalkotottságú „politikaelméletének” tükrében*

Vergilius és a többi bölcs, akik a Limbus lakói, mind-mind az erkölcs-filozófiát követve éltek. A dantei társadalompolitika éppen erre épül, amennyiben a keresztény császár feladatává azt teszi, hogy alattvalói e világi boldogságáért tevékenységét – a béke és az igazságosság szem előtt tartásával – a sarkalatos erényekre támaszkodva végezze. Az, hogy halála után Beatrice Dantét az e világi egyenes útra szólíttatja, jelzi: ő úgy képviselője a teológiai, a túlvilági boldogsághoz nélkülözhetetlen erényeknek, hogy bennük ugyanakkor a Vergilius vallotta sarkalatos erények igazságait is integrálja. *Azokat, amelyek a földi életben kiindulópontként szolgálnak az üdvösség megszerzéséhez is.*

A passzus, amely szerint „A földi boldogság *valami módon* a halhatatlan boldogság céljaira rendeltetett” (*Egyeduralom*, III xvi), nem véletlenül tulajdonít rendkívüli értéket az etikai vezetésű földi életnek, ami nélkül nem lehetséges a földi boldogság elérése, de ami egyúttal a paradicsomi öröklét és boldogság kritériumát is jelentheti. Ez voltaképpen a *valami módon* értelme. Ebből következik: ha Beatrice Vergilius alakjának kiteljesedése, vagyis hogy annak igazságait összhangba hozza a magáéival, úgy a keresztények számára az e világi és a halál utáni élet boldogsága nem egyszerűen a tudást meghaladó hitet jelent, hanem olyan hitet, amellyel az igaz tudás összhangot alkot. Azt, hogy Beatrice a Madonna Filozófiát asszimilálja, meghaladja és annak tökéletessége lesz, nem véletlenül hangsúlyozza úgy Singleton, mint Boyde is (SINGLETON 1968: 159; BOYDE 1984: 80).

Kétségtelen tehát, hogy a *Színjátékban* az üdvösség, az örök boldogság eléréséhez az etikus földi életvezetésnek szerepe kiiktathatatlan kritérium. Köztudott ugyanakkor, hogy a dantei politikaelmélet e kritérium érvényesülése feltételeként szigorúan elkülöníti egymástól a keresztény császárság és az egyház e világi feladatait. A *Színjátékot* illetően azonban szerencsére korántsem alkalmazható a *Vendégség* szerencsétlen hasonlata, amely a testet a császárra, s a lelket a pápára bízta, megbontva ezen averroista ízű lépéssel az ember egységét (*Egyeduralom*, III xvi), amint erre Gilson joggal utal (GILSON 2015:

613). Ez az emberkép a *Színjátékban teljességgel érvényét veszti*, mint-hogy a holt keresztények által elfoglalt túlvilági pozíciók az értelmük és lelkiismeretük, vagyis a lélek által diktált *e világi* tetteik erkölcsi meghatározottságú következményei. S bár a pápai és a császári hatalom szuverén módon ered Istentől, amint ezt az *Egyeduralom* szerzője vallja (*Egyeduralom*, III xvi), a „két Nap” e világi feladatai – még ha a tevékenységi területeik egymástól elhatároltak is – mégiscsak találkoznak egy közös pontban, vagyis az *emberben magában*. Abban az emberben, aki a világban cselekszik, s aki lelkével Isten felé is fordul. Ezért hatásukkal mégiscsak egyszerre vannak jelen annak életében.

A *Színjáték* az *ember egészét* érő egyidejű kettős hatás tanúsításával némiképpen árnyalja a „két Nap elméletét” is. Annyiban, hogy bár az ember e világi életére nézve nem tagadja meg a két autoritás tevékenységi területének elhatárolását és saját specifikus feladataikat, a műben megjelenő aktuális világállapot viszont a fonákjával mutat rá arra, hogy ha a keresztény császár az alattvalók erényes életének útjában álló akadályokat lebontva uralkodna, akkor azzal őket a földi boldogsággal egyetemben haláluk után az égi boldogságra is méltóvá tehetné. Vagyis ha csak a maga feladatát végezné el, akkor a pápa tevékenységének sikerességét is előmozdítaná. Paradox módon tehát ez a beavatkozásnélküliség voltaképpen „rejtett beavatkozás”, minthogy saját célját úgy teljesíti be, hogy azt mintegy meg is haladja. Mindez arról is vall, hogy az erényes életvezetés útja és az égi boldogsághoz vezető – mondjuk így – belső út nem lehetnek közös szakaszok nélküli széttartó utak.

De ugyanez a helyzet áll elő akkor is, ha a kérdéshez a pápa feladatai felől közelítünk. A *Színjátékban* megjelenő aktuális világállapot ekkor a fonákjával arra mutat rá, hogy ha a pápa csak a lelkekkel foglalkozna, akkor elősegítené az ember földi boldogságának elérését is. De az *Egyeduralom* passzusa is, amely szerint a császárt „a kegyelem fénye segíti, melyet égen és földön a pápa áldása hint szét” (*Egyeduralom*, III iv), utalni látszik arra, hogy a pápa a császár és alattvalói örök élet iránti vágyának irányát a földi boldogsághoz vezető út irányává is teszi, amikor az ember e világi erényes életét *valami módon*, vagyis a példaadó evangéliumi történetek hatásával és értelmezésével

tereli célja felé. *Azok az evangéliumi példázatok, amelyek a szeretetről, a jóságról, a befogadásról, a megbocsátásról stb., szólnak, az ember e világi viselkedésének követelményét írják elő.* Annak megfelelően, ahogy Jakab levelében is áll: „Azonképen a hit is, ha cselekedetei nincsenek, megholt ő magában” (Jak 2, 17). Ez is a „beavatkozás nélküli beavatkozás” esete, ami úgyszintén az ember egységének testre és lélekre izolálhatóságát cáfolja.

Az elmondottakat a tanulmány tárgyát képező két vizsgált megnyilatkozás is a fonákjáról igazolja: a vergiliusi mögött a császári hatalom erőtlensége, azoknak a birodalmi kritériumoknak a hiánya húzódik meg, amelyek az alattvalók földi boldogságához vezető etikus életvezetésének előmozdítását szolgálnák, míg Beatricéé mögött a lelkek üdvösségre, az égi boldogsághoz vezetésének pápai kudarca, hiszen éppenséggel ő lesz az, s nem az aktuális Egyház, aki e funkciót helyette Dante lelkének megmentésével látja el.

A *Színjáték* a filozófia igazságát és a teológia igazságát tehát nem állítja szembe egymással. A keresztény költő és gondolkodó Dante számára fel sem vetődik az emberi értelem és a *kinyilatkoztatott* igazság kettéválasztása, hacsak abban a tekintetben nem, hogy az Úr szándékának megfelelően az emberi tudás nem érheti el az ő mindentudását és mindenhatóságát. Amikor a kinyilatkoztatással az ember létmegértést célzó gondolkodását az Igazság világította be, e gondolkodás nem szűnt meg értelemnek megmaradni, de egyben saját határainak belátásától is megvilágosodott értelemmé vált. „Dante szerint – amint Derla írja – az ész csak negatíve vezet el a hit misztériumához, vagyis abban az értelemben, hogy elérve és kimondva önnön határát, egy önmagán túli világot fedez fel, amely után vágyakozik; nem arról van szó, hogy a racionális diskurzus a másokban lelné meg a maga természetes torkolatát” (DERLA 1995: 55).

## Bibliográfia

- BALDELLI, Ignazio (1992), Realtà personale e corporale di Beatrice. G. S. L. I. (vol. CLXIX), in Gianfranco CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca*, ID., *Varianti ed altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*, Torino, Einaudi, 431–432.
- BOYDE, Patrick (1984), *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*. Bologna, Il Mulino.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria (2013) (komm.), *La Divina Commedia*, Milano, Mondadori.
- DANTE ALIGHIERI (2019), *Komédia I. Pokol*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- DERLA, Luigi (1995), L'altro viaggio dantesco, *Testo* (29–30), 55.
- INGLESE, Giorgio (2011), in DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Purgatorio* (komm), Roma, Carocci editore.
- PÁL József (2105), „Bene ascolta chi la nota” Észben tartandó bölcs tanácsok a Commediában, *Filológiai Közlöny (Dantét olvasni másképp)* 2015/4. 522. Bállassi Kiadó.
- PINTO, Raffaele (2008), Le metamorfosi di Beatrice: per un ordinamento freudiano delle Rime, *Tenzone* (9), 79–146.
- SINGLETON, Charles (1968), Il ritorno all'Eden, in *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino.

# SZÓ A SZÓBAN

Az alaki elbeszélői szó jellegzetességei  
a Pokol XXVII. énekében

A *Pokol* XXVII. éneke szövegkérdéseinek szentelt jelen tanulmány középpontjában Guido da Montefeltro elbeszélésének, elbeszélői hangjának, a bahtyini értelemben vett szó a szóban alakzatának, vagyis az alaki elbeszélői szó öntükröző-önleplező jelenségének elemzése áll. A nyelv azon természetének vizsgálata mellett, amellyel az fölébe képes kerekedni megszólaltatójának annak szándéka ellenére is, az elemzés – minthogy az alaki elbeszélő megnyilatkozása természetszerűleg a narrátor hős Dante szavába illeszkedik bele – az ének azon nyelvi-szövegszerkezeti különösségeit is rendre-sorra veszi, amelyek az analógia és a költői hasonlat jelentésgeneráló erejével együtt esetlegesen választ is adhatnak a dantisztikában Montefeltro alakját s az ének értelmezhetőségét illető kérdésekre. Elsődlegesen és lecsupaszítva arra a felvetésre, hogy egy hamis tanácsadó – s immáron elkárhozott lélek – nyelvén milyen mértékben tapogathatók le jellemének tulajdonságai, vagyis hogy számvetésében szakadás avagy harmónia áll-e fönn az általa előzetesen adott álnok tanács és az arra reflektáló beszédmódja között.

Mint köztudott, az ének főhőse Guido da Montefeltro, a XIII. század egyik legrafináltabb politikusa és katonai vezetője, aki híressé nem annyira bátorsága, mintsem csalárd ígéretei és cselei révén vált, amint azt maga is megvallja: „tetteim nem az oroslánéira vallottak, hanem a rókáéira. // Átláttam jól, hogy érek célba, s az összes rejtett ösvényt oda / jól ismertem, és olyannyi jártasságot szereztem eme művészetben, / hogy híre a föld határáig is elért” (74–77.)<sup>57</sup>. Öregkorában Guido

<sup>57</sup> Ha külön nem jelöljük, a fordítás a tanulmány szerzőjétől származik.

– hogy elkerülje a pokolra jutást – szerzetesnek állt, megbánván család tetteit. E megtérés eredményes lehetett volna, ha a pápa – amint meséli – fenyegetéssel rá nem bírja egy újabb és utolsó álnok tanács megadására.

Ezen a ponton már előzetesen leszögezzük, hogy Guido kezdeti vonakodását nem annyira a fenyegetés, hanem sokkalta inkább a pápa azon ígérete töri meg, hogy már a tanácsadást *megelőzően* feloldozza e bűne alól, ami mint olyan semmiképpen sem képezheti részét azon *súlyos érveknek*, amelyekre Guido céloz, s amelyek miatt – úgymond – alávetni kényszerült magát a pápa kényének-kedvének. S halálát követően az ítéletkor ki is derül, hogy a feloldozás aktusa érvénytelen volt, s így bűnéért a hős pokolra jut. Vagyis, meglátásunk szerint Guido egész elbeszélése *távolról sem mentes némi célszerűségtől*. Erre már a csaknem első megszólalása is bizonyíték, minthogy átszüremlik rajta a személyes érdek. Az, ami életútján a „rejtett ösvényekre” terelte, s amiről, vagyis a bűnös utakról, amelyeket egykor követett, később majd őszintén be is számol (77.). Amikor Guido Romagnát mint cselvetéseinek és önös hatalmi céljainak színterét „azon édes latin földként” (26.) nevezi meg, ahonnan ide a pokolba „minden bűnét magával hozta (27.)”, a disztichon második fele az első pillantásra teljességgel fölösleges állításnak tetszik, minthogy az teljességgel nyilvánvaló, s ilyenképpen híján van bármiféle plusz információnak. Ám az információnak ez a zérófoka egy költői szövegben jelentéshordozó, létező valamiként jelenik meg. Guido azért hangsúlyozza, hogy mennyire *édes* lelkének a latin föld, mert ily módon akarja a két utazó jóindulatát elnyerni azon vágyát kielégítendő, hogy azok beszámoljanak neki Romagna aktuális politikai helyzetéről. Azaz egyfelől világos: az édes jelző mint a szeretett szinonimája arra szolgál, hogy általa érzelmi közösséget teremtsen hallgatói és önmaga között, míg másfelől arra, hogy vétkei súlyát és személyes felelősségét a hős a szenvedélyes szeretetre mint pozitív értékre helyezze át, és valamiképp magyarázhatóvá tegye. Jelesül, hogy a *bűn a mértéket* meghaladó öngazoló szenvedélyként mutatkozzék meg hallgatósága előtt. S bár a későbbiekben Guido őszintén beszél szerzetessége előtt elkövetett csalárdságairól, ezen a ponton kijelentésének célja a válaszdadás elérése. A latin föld

iránti szeretet és a bűnök összekapcsolása a kijelentésben annyiban inkorrekt, hogy benne elhallgattatik: Guido pokolbeli helyének nincs köze Romagna szeretetéhez, hiszen kistestvéri minőségében a pápának adott bűnös tanácsadása mint korábbi bűneinek megújítása nem abból származott, hanem a félelmét félreseprő lehetetlen pápai ígéret elfogadásából, amelyben végeredményben gondolkodása logikai buk-fence nyilvánult meg. Guido megnyilatkozásán átüt tehát egykori ravaszága, célirányos logikája.

Önvalloásra Guido nem készül, de eleget tesz az Utazó kérésének, mivel – meggyőződése szerint – pokolból hír az élőkhöz már nem juthat el. Vagyis beszéde annyiban akár hallgatásnak is tekinthető, hogy – mint hibásan véli – az élők ítéletét magára már nem vonhatja, s így a világ megmarad tévedésében személyének pozitív megítélését illetően. Az Utazó által felkínált szívességnek már a pusztá gondolata is kellemetlenül érinti Guidót, amint azt az elbeszélői leírás is alátámasztja. A láng mormogása és ide-oda ingása is, amint Terracini észrevételezi (TERRACINI 1964: 529), hírt ad Guido habozásáról (58–60.). Mindezt Guido megszólalásának fonoszimbolikus jellegzetessége is igazolja: „S’i credesse che mia risposta fosse a persona che mai tornasse al mondo, questa fiamma staria senza più scosse” (61–63.)<sup>58</sup>, amelyben az *s* (sz) fonémák sorozatos egymásutánisága a fel-fellobbanó tűz hangjának sistergését-sziszegését idézi fel akusztikailag, de egyúttal hallhatóvá teszi Guido indulatát-rettegését már magától a lelepleződés gondolatától is. Mindez arra a fonoszimbolizmus keltette nyelvi-pszichikai jellemzésre emlékeztetheti az olvasót, amelyben Ulixes (az álnok tanácsadásban Guido méltó antik párja) megszólalásának kezdeti kelletlensége és elbeszélői jellemzése is kifejezést nyert: „indi la cima qua e là menando / come fosse la lingua che parlasse, / gittò voce fuori e disse: »Quando / mi diparti« da Circe, che sotrasse / me più d’un anno là presso a Gaeta, / prima che sì Enëa

<sup>58</sup> „Ha abban a hitben volnék, hogy válaszomat / olyan valakihez intézem, aki még visszatér / a világba, ez a láng egyet sem rezdülne.”

la nomasse (...)” (XXVI. 88–93.).<sup>59</sup> E jelenség oka Guido esetében is a kérés villámgyors átgondolásával áll összefüggésben. Azzal ugyanis, hogy kénytelen lesz újraélni a pápa által történt becsapását mint gondolkodásának kudarcát. Ezt igazolja majd pusztán a felidézésből származó iszonyatos dühe. Annak ellenére, hogy őszinte beszámolójának önmaga számára már nincs tétje, Guido önmegítélése híján marad a teljes megértésnek. Ez még mindig – mint látni fogjuk – gondolkodásának gőgjét tükrözi, amely végső soron bukásához vezetett, s amit szégyellve valamiképpen leplezni kíván önmaga és hallgatói előtt is.

Hogy valóban önnön gondolkodása féltve őrzött nagyszerűségének gőgje képezi Guido elbeszélésének szervező elemét, a kerub szavaitól visszatekintve válik teljességgel érthetővé. Amikor a kerub – aki a Guido lelkéért induló egyszerű és naiv Ferenc testvér mellé tolszik, s mintegy meglepve és egy pillanatra összezavarva őt – szarkasztikus megjegyzéssel kísérvé megragadja Guidót, mondván, „Talán eszedbe se jutott, hogy tudok logikusan gondolkodni?” (122–123.), Guido összerenzenése a felocsúdás pillanata. Ráébredés arra, hogy mindenféle logikát nélkülözőtt az előzetes feloldozás érvényességébe vetett bizalma. Vagyis a pápa ígéletében nem ismerte fel azt az ellentmondást, amelyet a kerub fejt ki Szent Ferencnek: „Mert hát feloldozni nem lehet azt, ki bűnét meg nem bánta, és megbánni meg akarni is a bűnt egyidejűleg nem is lehetséges, hisz az ellentmondás volna” (118–120.). Vagyis arról van szó, hogy az álnok tanács megadásához nem elsősorban a fenyegetés, hanem sokkalta inkább *az előzetes feloldozás megnyugtató érve* terelte őt, hiszen ellenkező esetben nem lepődik meg, amikor a kerub elragadja magával, illetve meg is gyónhatta volna bűnét rendházfőnökénél. Azaz a pápa ígéréte megnyugtatóan hatott rá, s logikusnak vélte, mely lelkiismeretének háborgását végleg elcsendesítette. S bár Guido, annak ellenére, hogy céltáblájává vált a kerub szarkasztikus és találó megjegyzésének, az ész kudarcából, lo-

<sup>59</sup> „S mialatt csücske ide-oda rezgett, / mintha nyelv volna, képes a szavakra, / magából ilyen hangokat eresztett: »Elhagyva Circét, aki visszatarta / több mint egy évig, ős Caëta mellett / mely Aeneástól még nevét se kapta...« (...)” (BABITS Mihály fordítása).

gikája hajótöréséből eredő megszégyenülését mintegy elmosni igyekezvén számol be hallgatóinak a pápával történt kalandjáról, s őket saját értelmezése felé tereli: nem a *mikéntre*, gondolkodásának kudarcára, amelyre a kerub utalt, hanem a *cél-okra*, a pápa ténykedésére, megszaroltságára és áldozati mivoltára helyezi a hangsúlyt (72.). Sőt, szembeszökő, hogy egész vallomásában, egykori szerzetes léte ellenére sincs nyoma a tanácsadás megbánásának, mellyel Palesztrina pusztulását okozta, ahogy Ulixes sem kesergett társai pusztulásán. Guidónak a *cél-okra* eső nyomatékos kiejtését a modern kiadásokban a szövegben ki is emelik. Ez a szövegkiemelés arról is tanúskodik, hogy az elbeszélő átlát Guidónak azon a szándékán, hogy az saját értelmezése felé kívánja terelni őt. Sőt a kiemelés, vagyis a *mely cél-okból?* (*quare*), a maga jelentése mellett egy a Guido által használt olyan terminus használatára is felhívja a figyelmet, amely a filozófia és a logika stílusregiszterébe írható bele, azaz a tudományos nyelv szóhasználati körébe tartozik, jelezvén, hogy gondolkodása és a logika tudománya Guidónál rokonságban vannak. Vagyis az előzetes feloldozás pápai ötletének elfogadása Guido részéről azt jelenti, hogy a gondolkodás pápai hübrisze, a *superba febbre*, a személyét teljességgel felemészítő hatalmi láz, vagyis – mint majd látni fogjuk – a vele *jelentésstanilag azonossá váló lepra* megfertőzi a szereplő Guidót is. *De csak azáltal, hogy azt a maga számára megnyugtatónak véelve, elfogadja.* Meglehetősen pontos ugyan Croce Guidót illető megfogalmazása, amely szerint a hős Bonifác pápa „bűnös-naiv áldozata” (CROCE 1966: 97) volna, ám tegyük hozzá: olyan áldozat, akinek naivitása erre az egyetlen esetre szűkíthető le, s akinek elbeszéléséből hiányzik a bűnbánó hang. Azon nem az egykori szerzetes maga-vállalása, hanem az egykori hadvezér hamissága szüremlik át.

Ezen a ponton néhány szintagma jelentésének elmozdulását fogjuk megvizsgálni a *szereplő* és az *elbeszélő* Guido szintjén, valamint az új jelentést generáló nyelvi-metaforikus szinten. Ez a különbség a *lebbre* (lepra), a *superba febbre* (felemészítő hatalmi láz) és a *parole ebbre* (megittasult szavak) szintagmák jelentéselmozdulásában mutatkozik meg. Nyilvánvaló, hogy a *lepra* (lebbre) jelentése Konstantin vonatkozásában a szereplő és elbeszélő Guido tudatában megmarad azon

testi betegségként, melyre a lélek (a keresztény hit) volt a gyógyír. Bonifácnál a Konstantin-féle lepra mint testi betegség helyébe a szereplő és elbeszélő Guido értelmezésében a *superba febbre*, a gőg, vagyis a lélek betegsége mint egy konkrét célra irányuló *csillapíthatatlan és bűnös, világi vágy* lép, míg az elbeszélőében – a kerub szavait követően – őt, a szerzetest ahhoz eszközként felhasználó hatalmi arroganciának lesz a jele. Ennek megfelelően a *parole ebbre* (99.), amelyeket még a pápai ígéret és a fenyegető célzás megfogalmazása előtt rögzít a szöveg (100–105.), a szereplő és az elbeszélő tudatában csak az álnok tanács kérésére vonatkoznak, és a pápa elhívottságával összeegyeztethetetlen beszédet jelölnek. S csakis ebben a tekintetben volt és maradt „érthetetlen” Guido számára. Vagyis azt Guido nem a részeket összefüggéstelen beszédéhez hasonlítja, mint (CHIAVACCI-LEONARDI 2011: 814) állítja, hiszen az nagyon is átgondolt, de egy pápa szájába egyáltalán nem illő, s világi hatalmi vágyáról tanúskodó megnyilatkozás volt a szemében. A kerub szarkasztikus megjegyzése viszont a pápa *előzetes felmentő ígéretét* és annak elfogadását minősíti alogikus tettek, gondolkodási hibának, s ilyenképpen ezt helyezi a *parole ebbre* jelentéstartományába: ezt jellemzi ő a részeket zagyva, megittasult és összefüggéstelen beszédével, aki nem tudja, hogy mit is mondanak. De idesorolja be a pápának azon szavait is, amelyek a Paradicsom kapujának *kizárólagos* nyitására és zárására vonatkoznak, s amelyeket Isten hatalmának elorzási kísérleteként értékeli: „Lo ciel poss’ io serrare e diserrare”, azaz „Hatalmam van egeket nyitni s csukni.” A pápa mérhetetlen magabizó gőgjét még a mondatszerkesztés is kiemeli: az *én* erőteljesen hangsúlyos pozícióba kerül, és mint ilyen nem a szolgálat, hanem a hatalom funkcionáriusává teszi a pápát. A pápa ezen megnyilatkozásaiban azonban az észére oly büszke Guido logikus – vagyis éppen ezért megtévesztésre alkalmas – beszédet lát, s nem veszi észre a benne hamis ígéretet: „De aztán újrakezdte: »Ne gyanakodj szívedben; / már most megadom a feloldozást, csak taníts meg arra, / miként tegyem, hogy Penestrino a földdel egygé legyen.«”<sup>60</sup>

<sup>60</sup> „E’ poi ridisse: „Tuo cuor non sospetti; /finor t’assolvo, e tu mi insegna fare / sì come Penestrino in terra getti.”

Guido és a pápa párbeszédét az elbeszélő Dante a szintagmák között *rímviszonyt* teremtve adja vissza, ami által a szöveg további és újfajta jelentéseket hoz létre a nyelvi-metaforikus szövegszerveződés jelentésgeneráló aktivitásának eredményeképpen. A *lepra* a szöveg *allegorikus* szintjére emelkedve a *lélek gyógyíthatatlan és fertőző betegségének* jelentésében funkcionál, melynek lényegi attribútuma egyfelől a hübriszből eredő láz, amely a *superba jelzője révén* jelentését az Isten hatalmának elbirtoklására törő sóvár vágy értelmével ruházza fel, míg másfelől az ígéretre is kiterjedő *parole ebbre* éppen az ennek megfelelő megnyilvánulás szóbeli formája, amelynek az utólagos ulixes-i belátás (*folle*) értelmére kellene szert tennie a szereplő, de legalább az elbeszélő Guido tudatában. A lepra szó (*lebbre*), amelynek középkori jelentése az erkölcsi tisztátalanságot is magában foglalta, *allegorikus* értelmű is a keresztényüldöző és megtérés előtti Konstantin vonatkozásában, s a szövegnek ezen allegorikus értelmében teremt analógiát a keresztények ellen harcoló VIII. Bonifáccal. Nem véletlenül képez rímviszonyt Bonifác lázával (*febbre*): hiszen a szövegben állhatna *lebbra*<sup>61</sup> (vö. CHIAVACCI-LEONARDI 2011: 818) is a megnevezés másik formájában a *lebbre* helyén, ám ez esetben a két esemény látszólagos hasonlóságának súrlódásából és a szavak *hangalaki azonosságából* megszülető szövegértelem szinte teljességgel elsikkadna. Elmosódna az, hogy ez a tisztátalanság miként fertőzi meg a keresztényi e világi létet, és miként ragad át Montefeltróra is a tanács megadásával. Másfelől az, hogy a lepra az alaki szóban bukkan fel a *lebbre* formájában, jelzi, hogy a nyelv fölébe kerekedik megszólaltatójának, Guidónak, vagyis hogy *öntükröző autoreferens* képességénél fogva a konkrét elsődleges jelentést elmozdítja az allegorikus értelem felé, s a beszélő önleplezésévé válik annak szándékától függetlenül.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> „A harmadik deklináció egyes számú nőnemű formajaként álló *lebbre* (lepra) szó használata mellett a régebbi *lebbra* első deklinációs formája is használatban volt.”

<sup>62</sup> Mindemellett a pápán elhatalmasodott kór mint lepra és mint Guidót, a ferences rendi szerzetest is megfertőző betegség a *fonákjáról illeszkedik* ahhoz a hagyománytörténeti kulturális kontextushoz, amelyben a lepra a rendalapító Ferenc megtérésének talán legdöntőbb eseményeül szolgált: az Úr ugyanis éppen a leprá-

Így a pápa és Guido párbeszédét felvezető hasonlat, amely szerint Konstantin magához kérette Szilvesztert, hogy az leprájából gyógyítsa, *sajátos* analógiás előzetese a Bonifác–Guido-estnek. *Sajátos*, minthogy az elválasztás elve uralmat szerez az egyesítő elv felett, hiszen többszörös ellentét nyílik meg a két történet között. De tekinthetjük *tükörszövegeknek* is. Már a szerepek felcserélése sokatmondó: amíg a hasonlat első felében a pápa a lélek *orvosa*, s a császár a keresztényüldözés kórtünetében, leprájában szenvedő *beteg*, addig a hasonlat második felében a jelen pápája maga szorulna kezelésre. Bonifác Guidónak küldött üzenetében ezt mondhatta: „Gyere el, szükségem van a tanácsodra, mert nem tudok megoldani valamit, ami teljesen fölemészt, és valósággal lázban égek tőle.” Bonifác Guidót, a volt cselvető hadvezért hívatta magához, míg a *szereplő* Guido úgy vélte, hogy szerzetesként szól hozzá a hívás. A megkeresésben Guido a pápának azon szándékát vélhette látni, hogy az netán elmozdulni kívánna az elvilágiasodástól mint felismert hibától, ám a bírvágy ezt nem engedi, s ezért éppen a ferencesek mindenféle személyes, világi tulajdont elvető meggyőző érveire van szüksége. Abból, hogy a pápa őt hadvezéri minőségében hívatta, nyilvánvalóvá válik: *lázától Bonifác úgy nem szabadulhat, ha azt érvekkel akarják csillapítani*, amint Szilveszter tette a hit erejével Konstantinnal: orvossága csak egy afféle tanács lehet, mely a *vágy kielégüléséhez*, vagyis győzelemre vezet a Colonnák felett Palestina bevételével. *Guido, az „orvos” így sarlatánként tűnik föl.*

Az elbeszélő Montefeltro hangjának jellegzetességeibe s Montefeltro alakjának megítélésébe, aki a lehető leginkább azon van, hogy személyes felelősségét árnyékban tartsa, az elbeszélő Dante a még mit sem sejtő olvasót az ének első hasonlatában az analógia és az allegória szintjén és a *mise en abyme* szövegalakzatával máris beavatná. Azok a sorok ugyanis, amelyek a szicíliai ökör-kínzóeszköz működését-hang-

---

sok közé küldte őt, aki – viszolygását irgalommal gyűrve le – mély keserűségben is képes volt megtapasztalni a lelkében eláradó édesség zamatát (LE GOFF 2002: 54 – ford. SZILÁGYI András), s aki mindig is megmaradt annak, akivé vált, ahogy arra a *Par. XII.* énekében (115–126.) Szent Bonaventura utal Ferenc családjának és utódainak megosztottsága kapcsán.

hatását írják le, nem egyszerűen csak a lángban rejlő lelkek megszólalásának fonológiai jellegzetességét tárják elénk, hanem a Bonifác és Guido közötti viszonyrendszer előzetesét is jelentik, amelyben a *s ez így is volt rendjén!* elbeszélői kiszólás mint Perillus jogos bűnhődésének aláhúzása egyúttal Montefeltróra is kiterjesztetik. Ugyanis, ahogy Phalaris tirannust megajándékozta Perillus egy új kínzóeszköz kiötlésével, amit az majd rajta, az alkotóján próbál ki először (a tüztől átizzott ökörben alkotójának jajszavai az állat bögésének illúzióját keltik), úgy adja meg álnok tanácsát Bonifácnak Guido is („ígéj sokat, és keveset tarts meg belőle”), aki sikeres tanácsának következményeit mintegy visszahatásként maga is megtapasztalja majd, hiszen a pápa, bár ígérete szerint feloldozza, vagyis a lehető legtöbbet ígéri neki, ám mit sem tart meg belőle, s Guido a pokolra jut. Guido tanácsadása így valójában az önmaga ellen is fordul *kínzóeszköz szinonimájaként* funkcionál. Vagyis a szöveg azonos szintre helyezi Perillust és Guidót, akikről az elbeszélői szó azonos ítéletet fogalmaz meg. Bonifác ígérete „összhangba kerül” Phalaris eljárásával, minthogy az sem említette meg az új kínzóeszköz kiötlőjének, hogy először azt rajta fogja kipróbálni. Ha tehát jól megnézzük, Guido nem tesz mást, mint hogy tanácsával („ígéj sokat, és keveset tarts meg belőle”) megismétli a pápa kudarchoz vezető ígérését („előre feloldozlak”). Persze anélkül, hogy sejtené ezen ismétlés „visszacsapását”.

A hasonlatot tehát a *szöveg egésze abban a tekintetben is* kimozdítja „statikus helyzetéből”, hogy a Guido elbeszélésében foglaltak olyan kiigazításaként funkcionál, amely az elhallgatásra szánt lényegi mozzanatra is fényt vetít: *az önmaga felelősségét a pápa bűnével elfedni szándékozó hős elbeszélői kísérletére*. Nem az egykori szerzetes, hanem az elbukott cselvető alakja áll előttünk.

A XXVI. és a XXVII. ének gondolati-morális egytövűségére a konkrét emberi sorsok tematikai-narratív párhuzamosságán és az azonos pokolbéli bugyron túl, már az előző ének strukturális határátlépése is utal, minthogy Ulixes történetének *elbeszélői* zárására csak a XXVII. énekben kerül sor. Montefeltro és Ulixes gyors helycseréje az ének kezdetén nemcsak a történet sajátja, hanem az elbeszélésé is, amelyben különös hangsúlyt is nyer. Montefeltro *metaforikus értelem-*

*ben is Ulixes helyébe lép*, átveszi annak helyét. E tekintetben talán nem felesleges emlékeztetni az előző ének azon önfigyelmeztető elbeszélői kiszólására, amely *az erény által megfékezett ész* szükségességére utal (19–21.). Hiszen ezt a kitétel a nyolcadik bugyorban tapasztaltak hívják életre, s így nemcsak Ulixesre, hanem Montefeltróra is vonatkozik, vagyis intencionálja a szövegértelmezést magát, és valójában szerves része a XXVII. éneknek is. Montefeltro elbeszélésén keresztül azonban a dantei kitétel kiterjed Bonifácra, annak álnok, Guidónak és a Colonnáknak adott ígéreteire. Ily módon két álnok tanácsadó áll elénk.

Anélkül, hogy belemélyednénk a dantisták között folytatott vitába, arról, hogy ki is végtére az ének főhőse, Bonifác (CROCE 1966: 97; MOMIGLIANO 1974: 551–552; CHIMENZ 1958: 18; FASANI 2000: 376–377) avagy Montefeltro (GIACALONE 2005: 512), meglátásunk szerint, amint Terracini is hangsúlyozza (TERRACINI 1964: 535), Montefeltro Ulixes szimbolikus párja. Mindkét figurát nem annyira a bátorság, semmint a ravaszság és az álnok cselvetés jellemzi. Ha a ló cselének érdemi szerzője Ulixes, s kivitelezői a görög katonák Diomédesz vezetésével, úgy a Colonnák bukásának értelmi szerzője Montefeltro, s kivitelezője a pápa. Ha Achilleus szándékos halálának okozója Ulixes ravasz beszéde, úgy a Colonnákét majd Montefeltro okozza, még ha ösztökélője és végrehatója a pápa maga. Ha Pallasz Athéné istennő szobrának ellopása Ulixes ötlete, s végrehajtója Diomédesz, úgy Montefeltro előzetes feloldozása a pápa által az Úr hatalmának és bölcsességének elbitorlására tett kísérlet teljességgel a pápa műve, minek következtében Bonifác Ulixes helyébe lép. S mivel egy álnok csap be egy álnok tanácsot kínáló másikat, a beszédben megnyilvánuló ulixesi ravaszság rávetül a pápa alakjára is, akit szereplőpárrá így valójában Montefeltro elbeszélése tesz. Ám ez nincs a szerzői narrátor ellenére sem. Mindezt a két ének tekintetében maga a formális-kompozíciós egybeesés erősíti meg a tulajdonképpeni fabula kezdetét jelölő 85. sorral (XXVI: *A nagyob-bik és réges-régi láng csücske* [...]), valamint a XXVII: *Az új Farizesok fejedelme* [...]), melyek szimmetrikusan rendelik egymás mellé Ulixest és Montefeltrót, amint erre Terracini is rámutat (TERRACINI 1962: 535). Emellett nem lehet nem utalni a XXVII. ének azon alak kitételére, Guidónak Bonifácot illető ítéletére: „és nem volt tekintettel sem

magas pápai méltóságára, sem a rárótt szent kötelességeire, de vállalt kötelékemre sem” (91–92.), amely az intenzív hármasság tagadással szintaktikailag azonos módon ismétli meg azt, ami Ulixes vallomásában a három visszatartó erő elégtelenségére vonatkozott: „sem a kisfiam iránt érzett gyöngéd szeretetem, sem koros atyám tisztelete, sem a köteles szerelem le nem győzhető” (XXVI. 94–95.).

Hogy még inkább „elszomorítsuk” a logikájára oly büszke és a szégyenéről a szót elterelni igyekvő Guidót, megemlítjük: anélkül, hogy tudna róla, újabb logikai hibát vét, hiszen a beszámoló megadásánál ismét elfeledkezik arról, hogy Isten előtt nincs lehetetlen: vallomása mégiscsak közkinccsé válik. S a fikció értelmében éppen Isten jóvoltából – mily sajátos további súlyosbítása ezen Isten ítéletének! –, hiszen a *Színjáték* csakis a mű főszereplője, Dante kiválasztottságának köszönhetően születhetett meg. Más tekintetben persze ehhez szükséges volt az Utazó ennek cáfolatáról őt meggyőzni nem kívánó hallgatása, amely mögött a szerző műelőtti intenciójának érvényre juttatását mint a *Vendégség* szerzőjének korábbi félrevezettségéből származó sajátos bosszúját is láthatjuk.<sup>63</sup> Ezért a Guido nevének és hírnevének fennmaradásával kecsegtető elbeszélő Dante szavaiban ironiát kell sejtelnünk, ahogy Vergilius is ironikus volt Ulixesszel, amikor azt állította, szintűgy félrevezetve és felpiszkálva a hőst, hogy művei az ő dicséretét zengték.

### Bibliográfia

- CASINI, Tommaso – BARBI, Silvio Andrasto – MOMIGLIANO, Attilio (1974), *La Divina Commedia, Inferno*, Firenze, Sansoni, 551–552.  
 CHIMENZ, Siro Amadeo (1958), *Il Canto XXVII dell'Inferno*, Roma, Signorelli, 18.  
 CHIAVACCI-LEONARDI, Anna Maria, kommentár in *La Divina Commedia (Inferno)*, Milano, Mondadori, 814; 819.  
 CROCE, Benedetto (1966), *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 97.

<sup>63</sup> Montefeltrót, a megtérő bűnöst a *Vendégség* (*Convivio* IV, XXVIII 3, 7–8.) még mint nagyszerű példát említi.

- FASANI, Remo (2000), Canto XXVII, kommentár in *Inferno*, Firenze, Franco Cesati Editore, 375–392.
- GIACALONE, Giuseppe (2005), Canto XXVII, kommentár in *La Divina Commedia (Inferno)*, Bologna, Zanichelli, 512.
- LE GOFF, Jacques (2002), *Assisi Szent Ferenc*, ford. SZILÁGYI András, Budapest, Európa, 54.
- TERRACINI, Benvenuto (1964), *Il canto XXVII dell'Inferno*, szerk. G. GETTO, Firenze, in *Lecture dantesche*, I: „*Inferno*”, 517–545.

# ÉRTELMEZÉSI NEHÉZSÉGEK A SZIMONIÁKUSOK ÉNEKÉBEN

E tanulmány tárgyát – amint erre a cím is utal – nem az ének szisztematikus olvasata-értelmezése képezi. Benne a figyelem mindenképp előtt egy módfelett és időállóan problematikusnak tetsző tercínára (19–21), egy műelőtti élmény szövegbe emelésének értelmezhetőségére összpontosul. A tanulmány mindemellett kitér egy másik tercínára is (115–117), amely – a maga tényállításával és nyelvi-ritmikai szövegszerveződésével – akár a *Komédia* egyik lehetséges inspirációs okának-forrásának is tekinthető. Mindeközben és az értelmezés természetéből adódóan sor kerül annak a szerepnek a vizsgálatára, amelyet néhány „kulcsszó” egyenes és allegorikus értelemben vett jelentésváltozatai játszanak a szövegszerveződés poétikai folyamatában.

## *Az ének alaptémája*

Az ének Simon mágus követőire kimondott vád felvázolásával és a tényállás közhírré tételének ígéretével kezdődik:

*1. O Simon mago, o miseri seguaci  
che le cose di Dio, che di bontate  
deon essere spose, e voi rapaci*

*Ó, Simon mágus, ó, ti nyomorult követői,  
kik Isten dolgait, melyek csakis a jósággal  
állhatnak frigyben, ámde ti, ragadozók,*

*4. per oro e per argento avolterate,  
or convien che per voi suoni la tromba,  
però che ne la terza bolgia state.*

*aranyért és ezüstért cédaságra kényszerítitek,  
most úgy helyes, hogy miattatok szólaljon meg  
a harsona, mert a harmadik bugyorban  
vagytok.*

A vád tehát azonnal „megadja” az ének témáját, s mintegy bevezetésül is szolgál az elmondására váró történethez. Mindez a kijelentés síkján is megfogalmazódik: „*miattatok szólaljon meg a / harsona*” (→5–6). A továbbiakban III. Miklós pápa VIII. Bonifácra és V. Kelemenre is kitérő „vallomását” követően (→52–57.; 69–87.) az Utazó hol az ügyész, hol a bíró szerepét magára öltve részletezi a vád mibenlétét és a büntetés indoklását (→80–118.), melynek helyénvalóságát már leszögezte az Isten bölcsességét, igazságát dicsérő negyedik tercinában (→10). A *harsona az írásra*, az isteni ítélet nyilvánosságra hozatalának eszközére utal, amellyel a hírhozó, Isten küldötte az olvasóhoz fordulva tölti be megbízatását. A „tromba” (‘harsona, vagyis az írás’) és a „tomba” (‘sír, mint a bűnösök lakhelye’) rímviszonyában az újabb rímmel („piomba”) jelentésfeltöltődés áll be. A sírra vonatkoztatva a „kőhid alatt tátongó árokként” nyer pontos helymegjelölést, míg a *harsona* tekintetében arra utal, hogy az ítélet, vagyis az írás – a „piombare” ige ’rázúdul’ jelentésének megfelelően, s mintegy a témát illetően a narrátori attitűdről is számot adva – kérlelhetetlenül csap le majd az árokból található bűnösökre. És így is lesz.

Az ének legszorosabb értelemben vett tematikai középpontjában III. Miklós pápa és az Utazó találkozása áll, mely találkozás az ének elején az elbeszélői *apostrophé*ban összpontosuló általános szimóniellenes „kirohanás” jogosságát konkrét példán keresztül illusztrálja. E találkozás során – Miklós megszólalásának és az Utazó reakciójának köszönhetően – a jelzett problematika olyan történelmi tablóvá terebélyesedik, amelyet időben egymástól távoli események fonnak befejezett szövet-egésszé. E tabló történetileg az ótestamentumi Jázon alakjától – aki főpapi méltóságát pénzen vásárolta meg –, sőt áttételesen a bálványimádó Izrael hűtlenségétől (*Kiv* 32, 7) az újszövetségi passzusokon – melyek Mátyás Júdás helyébe történő kiválasztásának körülményeit, valamint Péter apostol és Simon Mágus összeütközését idézik meg –, a konstantini adománylevélre tett negatív utaláson át a XIII–XIV. századforduló egyházáig, III. Miklós, VIII. Bonifác és V. Kelemen pápa tevékenységéig rajzol ki tematikai ívet. Az eseményeket és szereplőit üdvtörténeti beágyazottságuk minősíti. Ennélfogva, amint erre Baránski már felhívta a figyelmet (BARÁNSKI 2000: 260) az

elbeszélőnek az apokaliptikus jövendölésekre és az evangéliumi passzusokra tett utalásai a Lélek Egyházának követelményét fogalmazzák meg. E szerint az Egyház feladata az volna, hogy – elvétván a földi dolgok birtoklásának vágyát (1–6.; 104–105.; 112–114.) – betöltse népe hitbéli irányításának magas hivatalát (106–111.), és hogy csakis Isten ügyének szentelje magát (2.).

Köztudott, hogy Dante világszemlélete és -értelmezése az isteni Gondviselés által előírt pápaság és császárság intézményének afféle szétválasztásán nyugszik, amely szerint a *két Nap* Isten szándéka szerint tölti be hivatalát, vagyis egyfelől a lelkek üdvösségre vezetését, másfelől az ember e világi életének erkölcsi igazságokon alapuló kiteljesítését. Ezért a XIX. ének gondolati anyagára úgy is tekinthetünk, mint a *Színjáték* megalkotásának *egyik inspirációs okára*, hisz benne az egyháziak bűne nem pusztán személyes vétekként jelenik meg, hanem a világot és benne az embert megrontó bűnként. Dante egyházkritikája persze *nem általános*, hanem *specifikus* érvényű: kora Egyházának szól, amint azt már az ének ellenpontozott struktúrája, a két Simon, a mágus és a Péter nevet elnyert másik szembeállítás is nyilvánvalóvá teszi. Az énekben felvetett problematika rendkívüliségét jelzi, hogy az teljességgel behálózza a mű színtereit, és minduntalan előtérbe kerül. E tekintetben, nem érdektelen a *Színjáték* három passzusára utalni. Az első kettőben Péter szólal meg (*Par. XXVII. 22–24; 40–42.*), mondván: *Aki a földön helyem bitorolja, / helyem, helyem, mely az Isten fiának / szemében olyan, mintha üres volna... //*, valamint *Azért tápláltuk bő vérünket ontva / Krisztus aráját én, Linus és Anaklét, / hogy pénzszerezésre legyen alkalom ma? //*. Mint látható, mindegyik passzus az Egyház erkölcsi hanyatlását, a jó pásztor hiányát hangsúlyozza, azt, hogy az Egyház ma olyan, mintha nem is létezne (*üres*), mivel az a valláserkölcsi tisztaság, amely létrejöttékor Krisztus követése által jellemezte, odalett. Másfelől az *éppen Péter* által megformált szavakon, amelyek a pápaság romlására vonatkoznak, Danténak az a tétéle szüremlik át, amely szerint a keresztény ember azzal tartozik csak a pápának, amivel Péternek, nem pedig azzal, amivel Krisztusnak. Vagyis egy bűnös pápának nem tartozhat teljes engedelmességgel, amint erre Gilson rámutat (GILSON 2009: 55), s amit a közismert Dante–Boni-

fác-konfliktus már maga is nyilvánvaló tényné tesz. Vagyis az engedelmesség megtagadása bizonyos helyzetben (lásd Montefeltro esetét: Pok. XXVII. ének) az egyén lelki üdve miatt kívánatos is volna. A harmadik passzus, amelyben Beatrice a szimónia túrheterogenitására és az Úr közeli büntetésére, a három pápára, s köztük Bonifác tevékenységére utal, a Paradicsom XXX. énekének záró soraiban található: „*De nem sokáig fogja túrni ottan / az Úr, és a szent helyről oda csapja, / hol Simon mágus bűnei miatt van, // és az Anagni lejjebb száll alatta!*” Azzal, hogy Beatrice újra felveszi az Utazó által a harmadik bugyorban tapasztalt tematikai szálait, a valóság hitelességének fikciója minduntalan újrateemtődik. Még nyelvi síkon, önreferenciálisan is visszatalál a szöveg önmagához (→ Par XXX 142.) azzal, hogy egy antonomáziával szembesíti az olvasót. A *prefetto nel foro divino*, vagyis ’Isten fórumának prefektusa’ V. Kelemenre, Isten dolgainak földi előjárójára vonatkozik, aki tetteiért a többi szimoniákushoz hasonlóan, fejtetőre állítva egy sziklába vajt, kútszerű „üregben” (*foro*) végzi. S valóban, a szó elsődleges értelmében prefektus lesz (*praefectum*), akit az üregbe „fejvel előre tettek be”, de mint utolsónak érkező, elsőként (előjáróként) ő lesz az, aki Bonifác pápát a többiekkel együtt lejjebb taszítja. Emellett a sziklába vajt üreg (*foro*) mint a büntetés helye jelentésbővülésre tesz szert, minthogy a pápai igazságszolgáltatás fórumaként, ítélőszékként is értelmezhető. Ebben az értelemben az egyház feje, amikor ítéletet mond, akkor maga fölött is teszi. Nem véletlen, hogy kétféle jelentés kapcsolódik egybe a *foro* szóban. Az olasz szótárakban a *foro* homonímia formájában szerepel. A sziklába vajt „üreg” értelemben a *forare* (*forō*, *forās*) latin igére vezethető vissza, amelynek fő jelentése az ’ásni’, ’átjártot vágni magának’, vagyis az ’ajtot nyitni’ értelemmel társítható. Míg a *foro* másik jelentése a latin *forum* szóból ered, amelynek indoeurópai gyöke olyan terminusokat generál, mint a *forēs*, *foris*, vagyis ’ajtó’ és ’kint’, a ’nyilvános hely’, ’köztér’ vagy a ’ki az ajtó elé’ értelmét ölti magára. A *foro* szó szintaktikai helyzetéből adódó két jelentésének egymásra vetítésével – a Komédia új, vulgáris költői nyelvének köszönhetően – az Elbeszélő a szót új metaforikus jelentéssel ruházza fel. A Dante-szöveg így több konkrét és allegorikus jelentésnek lesz szülője. Allegorikus értelemben a pápa a világban el-

követett vétkével, ítéleteivel egyrészt személyes bűnhődése előtt nyitja meg a pokolba vezető ajtót, másrészt annak a kősziklának válik foglyává, melyet maga rongált meg. S minthogy a kőszikla egyfelől Pétert jelöli, akire Jézus az egyházat építette, a pápa cselekedete így az egyház alapjainak rombolásával válik azonossá. A pápa ugyanis – minthogy Jézus maga is a szikla, a szegletkő és az üdvösség forrása, s csak rajta mint ajtón keresztül juthat bárki is a Mennybe („Én vagyok az ajtó”; Ján 10,9) – tevékenységével a pokolba nyíló ajtót tárja ki. Továbbá, ha metaforikus értelemben az egyház Krisztus teste, úgy az egyházon (a sziklán) ütött sebek Krisztus újabb sebeinek jelentését nyerik el. S végül, minthogy a latin *forum* szó a nyilvánosság terét is jelöli, Dante híradása a bűnös pápákról valójában büntetésük nyilvánosságra hozatalát is jelenti.

#### *A problematikus tercina (19–21)*

A szimoniákus pápákat rejtő üregekről képet egy hasonlóan keresztül kínál az elbeszélő (16–21):

*Non mi parean men ampi né maggiori  
che que' che son nel mio bel San Giovanni,  
fatti per loco d'i battezzatori;*

*l'un de li quali, ancor non è molt' anni,  
rupp' io per un che dentro v'annegava:  
e questo sia suggel ch'ogn' omo sganni.*

*Nem véltem őket kevésbé tágasaknak, de  
nagyobbaknak sem  
azoknál, mint amelyeket az én szép Szent  
Jánosomban  
keresztelőhelynek építettek;*

*egyiket, még nincs sok éve, én törtem  
össze valakiért,  
ki benne fuldokolt: kerüljön hát pecsét az  
ügyre,  
s ki-ki ocsúdjon fel téveszméjéből.*

E két tercínát illetően – amelyhez igen sok és szerteágazó magyarázat született a kritikai irodalomban – arra szorítkozzunk, hogy értelmezhetőségének kérdéseit annak tükrében analizáljuk, hogy a hős ideális életrajzában egy elemeként mi okból kapott az empirikus szerző életének egy biográfiai mozzanata ekkora hangsúlyt a művészi fikcióban, s

hogyan az milyen összefüggésben is állhat az ének alaptémájával. Annál is inkább, mivel már az ún. szó szerinti jelentés „rekonstruálása” is nehézségeket támaszt, holott annak – az allegorikus jelentésre nézve is vallott – elengedhetetlen fontosságát a szerző Dante erőteljesen alá húzta már *Az új életben* (XXV, 1966: 45) is.

A kutatók többsége az életrajzi eseményhez kapcsolódva így írja le a tercina értelmét: Dante egy alkalommal a Keresztelő Szent János-kápolnában széttört egy márvány keresztelőkutat, hogy az abba beleesett gyermeket kimentse, s azért most (is) kénytelen beszélni róla, mivel sokféleképpen értelmezheték ezt az eseményt, sőt, szentségtöréssel is megvádolhatták. Vagyis a hangsúly a kimentésre esik, és ennek következtében a tercina egy múltbéli esemény (a kút széttörése, vagyis a szentségtörés) felmentő magyarázataként hat. Pedig inkább arról lehet szó, hogy az Elbeszélő az ominózus tercinában ezt a szentségtörést éppen a látszatával ellenpontozza: a keresztelőkút amforájának szétzúzása egy lélek, vagyis egy szentség megmentésének értelmét ölti magára. A hangsúly tehát az „én törtem össze” kijelentésre esik, s a – látszólagos – szentségtörés tudatos vállalása pedig azt jelzi, hogy a fuldoló az egyháziak segítségével nélkül maradt: *Az én* itt ez esetben úgy értelmezhető, mint nem ők, akikre a gyermek jövője rábízott. Tehát a kijelentés nem mentegetőzés. A „szentségtörő tett” eredménye, hogy a fuldokló előtt nyitva maradt az üdvösség útja, hiszen különben a limbusba, a megkereszteltlen gyermekek közé jutott volna.

Spitzer szerint – akinek álláspontját idézőjelbe téve és Sanguineti értelmezésével összhangban közöljük – „az »életrajzi incidenst« fel lehet fogni úgy, mint egy leíró passzus integráns részét (...)”. Ennek célja „tisztán művészi: meggyőzni az olvasót annak a jelenetnek a valóságáról, amelyet a Pokol ezen énekében majd lefest, s hogy rányissa szemét annak jelentőségére”. Ezek szerint „a megmentés eseménye egyfajta fordított szimbolizmus révén az ének későbbi részét vetíti előre, mely a szimoniákusok bűnét és büntetését fejt ki”. Ennek megfelelően a tercina harmadik sorában található *e questo sia suggel ch' ogn' omo sganni* kijelentés értelme ez volna: „A kép, melyet eléd tártam, legyen a példaértékű büntetés képe, amely mindenki szemét ráirányítja a bűnösök végső sorsára” (SPITZER in SANGUINETI 1992

[1961]: 41). Az empirikus szerző életrajzi mozzanatát – amely a fikciós műben az Utazó ideális életrajzának egyik elemeként funkcionál – az Elbeszélő emlékezete nem véletlenül annak kapcsán hozza elő, hogy beszámolójában a szimoniákus pápák és az általuk korrumpált egyház témájához érkezett el. E tekintetben Gorni úgy véli – bár ez kifejezetten a szerzői intencióra utal –, hogy Danténak, a prófétának olyan „objektív jelet kell szolgáltatnia korának, amely vitathatatlan és független az akaratától, de nincs elrejtve intelligenciája elől: ez pedig priviligiumának konkrét lenyomata” (GORNI 1990: 111). Míg Tavoni a 20–21. sorokat a következőképpen „fordítja le”: „s az, hogy én tettem meg ezen gesztust, legyen a pecsét, mely garantálja profetikus hitelességét annak a demisztifikálásnak, amelyet itt a pápaság tevékenységét illetően folytatok” (TAVONI 1992: 488). Vagyis egy mű előtti mozzanat volna az írás profetikus hitelességének garanciája. Pedig az életrajzi mozzanat elbeszélői felemlítése jelzi, hogy az elhívását még fel nem ismerő Utazó (→ *Pok* II 31–33.) csak a túlvilági utazás tapasztalatának köszönhetően értheti meg egykori tettének számára még mindazidáig öntudatlannak maradó profetikus jellegét. Vagyis inkább a túlvilágról visszatérő elhívottnak a szimoniákus pápák ellen megfogalmazott vádja és beszámolója igazolja a konkrét tett számára is immár kiteljesedett jelentését. Ezért a tercina utolsó sora az Elbeszélőnek a hívekhez intézett hangsúlyos figyelmeztetése, amely szerint a teljes ráhagyatkozás a megromlott egyházra és fejére, a pápára, valamint az egyháziakra, amint ezt Montefeltro esete is igazolja majd, akár az üdvösséghez vezető út elvétésével is járhat (→ *Pok* XXVII). Vagyis a tercina értelme ez volna: „S ez (mármint, hogy én törtem össze a kutat, hogy megmentsek egy lelket, s nem pedig az egyháziak voltak megmentői), minthogy Isten üzenetét hozom néktek a túlvilági igazságszolgáltatásról, legyen maga a pecsét, hogy ki-ki ráébredjen a jelenlegi pápa vezette egyházzal szemben táplált illúzióira.” Másképpen szólva: én mentettem meg a lelket, s nem az egyház, és jó, ha ezt ki-ki eszébe vési, s tévhitéből, megcsalottságából felocsúdik. Ez egybehangzik a Komédia céljával is. Ugyanakkor a megmentés aktusa allegorikusan Dante, a szerzői Elbeszélő prófétai elhívottságának is jele: a tetten „átszüremlik a piscator hominum, az emberhalász figurája” (TAVONI 1992: 488).

Mint hogy a szöveg a bugyorban számtalan átllyuggatott kőről szól (→ 13–15.), a sziklaüregekben nemcsak korrupt pápák, hanem egyéb egyháziak és laikusok is találhatók (MURESU 2009: 88). Ezért a konkrét eset arra a feltételezésre is vezethet, hogy az alámerítéses keresztelőaktuskor a gyermek kicsúszhatott a pap kezéből, aki az egész szertartást hanyagul végezhetette, mivel esetlegesen a szentség kiszolgáltatásáért nem számíthatott javadalmazásra. A konkrét példa mint a gondatlanság, a nemtörődömség és a közöny jele az ének egészében az útját tévesztett egyház magatartásának, az üdvtörténeti feladat elhanyagolásának képévé terebélyesedik. Ezért az „összetörni” ige, paradox módon, a keresztényi élet megmentése és a szentségek adásvételével folyó egyházi gyakorlat megsemmisítésének jelentésében áll. Úgy, ahogy egy amfora összetörése a Szentírás profetikus szövegeiben általában a világi vágyak elharapózása iránt tanúsított felháborodás kifejező képeként funkcionál (BARÁNSKI 2000: 269). S innen nézve alátámasztást nyer Tavoni észrevétele is, amely Dante gesztusában profetikus jelentést lát (TAVONI 1992: 471), utalva arra, hogy a Bibliában egy vázának vagy amforának a szétzúzása mindig valamiféle közös és általánossá vált bűnnel kapcsolatos (Jer 19,10). A jelzett esemény tehát a kereszteléssel, a Lélek átadásával áll kapcsolatban, hiszen a keresztség szentségében az alámerítéssel a régi, a test szerint élő ember lélek szerint élőként, új életre születtként támad fel, mint hogy szimbolikusan Jézus halálában és feltámadásában részesül. Vagyis itt az *abnegatio* jelenségével, a régi én megtagadásával, a saját akaratról való lemondással állunk szemben, mely átszüremlik az *annegare* igének a szövegösszefüggés által kínált jelentésén (’fuldokolni’, ’levegőért kapkodni’). Allegorikus értelemben ez annyit jelent, hogy az egyház elengedte hívei kezét, és nem lehet igazi támasza a megkeresztelteknek, ahelyett hogy – mint Zerfass megjegyzi – jellként és útként, illetve szentségként szolgálna a hívők számára (ZERFASS in SCHÜTZ 1988: 204. Ezt erősíti meg a második tercina első sorában az *avolterate* ige használata is, melynek jelentés-tartománya a ’megváltoztatni’, ’kifordítani-kiforgatni’, ’meghamisítani’, ’korrumpálni’, valamint ’megcsalni’ és ’házasságtörést elkövetni’ jelentésekkel terhes, és az Isten szavát világi hatalmi vágyaival „feje

tetejére állító” és a vőlegényét, azaz Krisztust megcsaló egyházra vonatkozik. Aligha véletlen, hogy az ominózus tercina harmadik sorának *sganni* (‘a tévedésből felocsúdni’) igéje az *avolterare* (*ingannare*), vagyis a ‘megcsalni’ jelentésének antinómiája: jelentése az illúzióktól, a tévhitől való elállásként írható le, s így a legszorosabban kapcsolódik az Elbeszélő egyházat illető vádjaihoz. Ez majd az 56–57. sorban is igazolást nyer a szóalak hasonlóságában és a jelentésetérés vonatkozásában (*sganni* ↔ *’nganno*), amire Tavoni is felhívja a figyelmet (TAVONI 1992: 488). Az életrajzi gesztus bevonásának jelentőségét az adja, hogy – mivel a keresztelésben a Léleknek mint Isten ajándékának az átadása történik meg – a tercina allegorikusan az egyház feladatát jelentő közvetítő tevékenység fogyatékoságát jelzi.

### *A szöveg önemlékezete*

A Komédiának mint irodalmi fikciónak egyik inspirációs okára történt előzetes utalás a harmadik aposztrófában összpontosul (→ 115–117), amely akár éneknyitó szerepet is betölthetne, minthogy az egyház korrumpálódását nem egyszerűen vezetőinek személyes gyöngeségeire, hanem egy történelmi eseményre mint közvetett okra, egy összetevőre vezeti vissza.

«Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,  
non la tua conversion, ma quella dote  
che da te prese il primo ricco patre!».

„Ó, jaj, Konstantin, mennyi rossznak  
volt szülőanyja,  
nem megtérése, hanem adományod,  
melyet tőled az első, gazdaggá lett  
szentatya átvett!”

Az esemény lényege, hogy a leprából I. Szilveszter pápa által kigyógyított és korábban keresztényüldöző Konstantin császár, aki maga is kereszténnyé vált, hálából Rómát a pápaságnak ajándékozta. Eltekintve most attól, hogy az adománylevél hamisítvány volt, az egyház magát e javaknak még csak nem is kezelőjévé, hanem tulajdonosává tette. Ám azokat nem a nélkülözőkre fordította (ez esetben a jótekonyskodás nem ronthatna volna meg), hanem világi céljaira (→ *Purg.* XXII 138.).

Ezért az egyház az arany és az ezüst fogságába esve, világi hatalommá, átkozott nőstényfarkassá vált (→ *Purg.* XX 10.).

E szörnyű következményt a tercina a maga nyelvi felépítésében is viseli. Hangsúlyozni kell a sorkezdő felkiáltáson, a megrövidített szavakon (Constantin-, mal-, conversion-, vagyis 'Konstantin', 'rossz', 'megtérés'), az utolsó sorban négyszer ismétlődő durva hangzású [r] fonémán (prese, ricco, primo, patre; →117) átütő emocionális telítettséget (BREZZI 1970: 181). Emellett azonban a szóhangsúlyok intenzitásának felerősödése – összhangban az óriási problémával – igen élessé teszi a sorcezúrát 'Konstantin' és a 'rengeteg baj' (Constantin / di quanto mal), valamint a 'megtérés' és az 'adományozás' között (conversion / ma quella dote). Ugyanakkor a harmadik sor egymást követő négy szavának első szótagos hangsúlya (prese, ricco, primo, patre) a sor ritmusának olyan lüktetést ad, melyben minden szó azonos nyomatékra tesz szert. Ezért a konstantini adományt átvevő első egyházatya tette az útjáról letérő egyház jelentését sugallja, ahogy már az I. ének harmadik sorában (ché la dritta via era smarrita) a 'mivel a helyes utat elvitettem' kijelentés is. E kijelentések mindkét esetben a szavak fonoszimbolikus recsegő-ropogó [r] hangjai révén válnak realiztikussá, mivel felidéznek az erdőben eltévelyedett ember lába alatt megreccsenő-megroppanó ágak tapasztalatát. E gondolati rím jelzi, hogy az egyház útvesztése az útmutatás elvesztését is jelenti egyben, annak a képességét, hogy a lelkeket az üdvösségre tudja vezetni. Ebben a tekintetben, bár a szabad akarat isteni adománya az egyes embertől a döntés felelősségét nem vonja meg, az egyház úttévesztése hívei homályos látásának és eltévelyedésének is okává lesz.

### *Egyéb érdekességek*

A 22–24-es tercinában az 'egészen a vastagáig' („infino al grosso”) jelentését – melyen a kritika hol a vádlit, hol a combot érti – talán az alálökés aktusának *szükségessége* világíthatja meg. De érthetjük rajta a bűnös ülepét (CHIESA 2008: 146). Az empirikus tapasztalat azt sugallja, hogy az alálökés erőfeszítésére azért van szükség, mert a bűnös

teste a kútban elakadt, máskülönben magától is alázuhanna a mélybe. S a test a legterebélyesebb pontján, a széles csipőnél vagy a fenekénél akad fenn. Megfontolandó az is, hogy a „grosso” konkrétan egy firizei ezüstpénzre, s általában is a pénzre mint fizetési eszközre utal, melyre a világi hatalomhoz a pápáknak és az Egyháznak nélkülözhetetlen szüksége volt. Innen nézve a bűnös pápák mind konkrét, mind átvitt értelemben emiatt akadtak fenn az isteni igazságszolgáltatás rostáján. Domenico Cavalcának, Dante kortársának a *Vite dei Santi Padri* (‘A Szent Atyák életéről’) újlatin átírásában ez a mondat áll: „Júdás harminc grossóért adta el őt”. Másfelől a *grosso* állhat a duzzanat, a test felhólyagzása („bubbone”), valamiféle fertőzés és betegség jeleként. Akár a bubópestis jelentésében is. Ekkor a világot és lelkeket megrontó járványos morális fertőzés értelmét ölti magára. Ahogy majd a lepra a lélek gyógyíthatatlan és fertőző betegségének jelentésében funkcionál a XXVII. ének egyik sokat emlegetett figuráját illetően, aki nem más, mint éppen Bonifác pápa. Bár a Battaglia-féle szótár a konkrét Dante-képet vádliként fordítja le, a „grosso” által hordozott többi jelentés a fenti értelmezéseket is lehetővé teszi (BATTAGLIA 1972: 72–73).

### *Bibliográfia*

- BARAŃSKI, Zygmunt G. (2000), Canto XIX., in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, a cura di Georges GÜNTERT – Michalengelo PICONE, Firenze, Cesati, 259–275.
- BATTAGLIA, Salvatore (1972), *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. VII. Torino, UTET.
- BREZZI, Paolo (1970), Il canto XIX. dell’Inferno, in *Nuove letture dantesche*, vol. II. Firenze, Le Monnier, 161–181.
- CHIESA, Paolo (2008), Il comico e il politico (Canti XVIII–XIX–XX), in *Esperimenti danteschi. Inferno*, a cura di Simone INVERNIZZI, Genova–Milano, Simone, 141–156.
- GILSON, É. (2009), Filozófia Az egyedulomban, in *Dante a középkorban*, Budapest, Balassi Kiadó, 55.
- GORNI, Guglielmo (1990), Cifre profetiche, in *Lettera nome numero. L’ordine delle cose in Dante*, Bologna, Il Mulino, 109–131.
- MURESU, Gabriele (2009), Sulla pena dei simoniaci, *L’Aighieri* 33, 81–89.

- SANGUINETI, Edoardo (1992 [1961]), *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Leo S. Olschki.
- SANGUINETI, Edoardo (1992), *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Leo S. Olschki, 1–362.
- SCHÜTZ, Christian (1988), *A keresztény szellemiség lexikona*, Budapest, Szent István Társulat.
- SPITZER, Leo in SANGUINETI, Edoardo (1992 [1961]), *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Leo S. Olschki, 1–362.
- TAVONI, Mirko (1992), Effrazione battesimale tra i simoniaci («If» XIX 13–21), *Rivista di letteratura italiana* 10(3), 457–512.
- ZERFASS, Rolf in SCHÜTZ, Christian (1988), *A keresztény szellemiség lexikona*, Budapest, Szent István Társulat, 204.

# AZ ÁTMENETISÉG ALAKZATAI

A költői képalkotás útjai  
Giacomo Leopardi lírájában

Jelen tanulmány alapgondolata szerint Leopardi költői nyelvének egyik leginkább meghatározó jellegzetessége az *átmenetiség alakzataiban* ragadható meg. A jelenség hangsúlyos szerepét az is aláhúzza – amellet, hogy a költői „eljárás” a versnyelvi szerveződés sajátosságaként joggal igényli a költemények értelmezésekor a rajtó nyugvó szövegelemzést és interpretációt –, hogy annak mint világlátási-gondolati fundamentumnak nagy teret szentelnek Leopardi azon elméleti írásai is, amelyek középpontjában esztétikai, poétikai, filozófiai problémák állnak. Az elemzés során ezért a költemények versnyelvi szerveződése és a belőle kirajzolódó létszemlélet úgy válik vizsgálat tárgyává, hogy egyúttal és egyaránt kimutathatóak legyenek a költői gyakorlatnak, a praxisnak és a teóriának a közös és eltérő jellegzetességei.

## *Képalkotás I. Oximoron és kiazmus*

Amikor a több mint három és fél ezer oldal terjedelmű *Vegyes feljegyzések* (Zibaldone di pensieri) című művében Leopardi a boldogság, az öröm és a szépség forrásait kutatja, következtetéseiben rendre az érzéki – főként auditív és vizuális – tapasztalat élményeihez jut el. Meglátása szerint az érzéki tapasztalat poétikus mivolta azokban az esetekben nyilvánul meg legerőteljesebben, amikor a hang, avagy a hang forrása és a látvány teljességgel soha nem vehető birtokba: vagyis *meghatározatlanságuk* vagy *megfoghatatlanságuk* az, ami őket esztétikai tekintetben kiemelt szerephez juttatja (LEOPARDI 1997: 229). Nézete szerint költőinek, szépnek érezzük, amikor a dalt mint halkulót, majd

elhalót, a látványt pedig mint halovány fényen átszüremlőt érzékeljük, vagyis amikor *körvonalazatlan* vagy teljességének megragadásában akadályozott képpel találjuk magunkat szembe. Ennek az élménynek az a jellegzetessége, hogy benne a jelenség, a létező az átmenetiség állapotában mutatkozik meg. Természetesen ahhoz, hogy „ugyanazt” a költészetben létrejövő jelenséget az élmény alanya, befogadója, vagyis a hallgató és az olvasó esztétikailag szépnek érzékelje, neki magának is a nyelv útjára kell kelnie, minthogy az élmény csak belső hallásának és látásának köszönhetően mozdulhat el a megfoghatatlan irányába: a létező létét is érintő jelentéshez csak a teremtő fantáziának, a költészet erejének magát alárendelve juthat el. A valóságos-reális jelenség nem-pontszerűsége, átmenetisége, az örökös úton levése, ami majd Leopardi költői világának, a szépnek mint az öröm forrásának egyik alapelemét alkotja, költői elméletében úgy fogalmazódik meg, hogy *egy jelenség önmagában véve nem lehet poétikus*. Azzá csak az általa kiváltott emlékezés vagy az álmodozás révén válhat, amelyek mindegyikének sajátja a meghatározatlanság vagy a körvonalazatlanság mozzanata, s a jelenség érzékelése-értelmezése is e két „meghatározottsága” felől történik meg. Ezt az elméletet a költői praxis nyelve bizonyos esetekben a *megnyilatkozás síkján* is felmutatja az olvasónak, azaz a vers mint megnyilatkozás nemcsak illusztrálja, hanem félig-meddig *tematizálja* is a poétikai teóriát, ahogy erről az *Ünnepeste*<sup>64</sup> (La sera del dì di festa) is tanúskodik. Ennek – nyersfordításban közölt – záró soraiban (40–46.) egy ének egyre távolodó és elhaló hangjai kiváltotta szomorúság a lírai én emlékezetében visszhangozza azt a fájdalmat, amely egy másik dal halkuló és semmibe vesző dallamával gyermekkorában már megérintette a lírai én szívét (25–30.):

<sup>64</sup> RÁBA György fordításának címe.

Nella mia prima età, quando s'aspetta  
 Bramosamente il dì festivo, or poscia  
 Ch' egli era spento, io doloroso, in veglia,  
 Prema le piume; ed alla tarda notte  
*Un canto che s'udia per li sentieri*  
*Lontanando morire a poco a poco,*  
 Già similmente mi stringeva il core.

Odo non lunge il solitario canto  
 Dell'artigian, che riede a tarda notte,  
 Dopo i sollazzi, al suo povero ostello;  
 E fieramente mi si stringe il core,  
 A pensar come tutto al mondo passa,  
 E quasi orma non lascia...

Gyermekkoromban vártam,  
 sóvárogtam az ünnep napja után, majd  
 mikor  
 az kihunyt, fájdalommal telve, ébren  
 vergődtem párnáimon; és késő éjjelen,  
 mikor  
*egy daltól, amely az ösvényeken [tőlem]*  
*egyre távolodón hallik és lassan-lassan*  
*kihuny,*  
 mint egykor, úgy szorul össze a szívem.

Hallván közletről magányos dalát  
 az iparosnak, aki késő éjszaka, a  
 multság után  
 megtérni készül szegényes otthonába,  
 kínzón összeszorul a szívem  
 arra gondolva, mint múlik el minden a  
 világon,  
 és szinte nyomot sem hagy...

Amíg az elméleti írásaiban kibontakozó létszemléletében Leopardi az öröm forrását gondolatilag távolítja el a jelentől (LEOPARDI 1997: 1166), addig a poézis örömeiben ezt az eltávolítást a költői nyelv megfelelő formai megoldásai hordozzák. A megfoghatatlanság jelenségére jó példát kínál a *Szilviához* című költemény, melyben nem egyszerűen csak a tematizálás mozzanatával állunk szemben. Az átmenetiség, a végleges birtokbavétel iránti örökös vágy paradox volta „szól ki” a *vita mortale* metaforából, amely elveti az élet és a halál szembeállíthatóságát, és az életet mint elmúlásában és elmúlásként adottat ragadja meg. A lányka egyszerre nevető és menekvő, örvendő és merengő, máshol elidéző tekintete pedig az élet és a halál összefonódásának (*vita mortale* – halandó élet), kölcsönös egymásbanlevésének nyelvi megfelelője a versben (*vita* = „élet”: *ridenti, lieta* = 'nevető', 'örvendő'; *morte* = 'halál': *fuggitiva, pensosa* – 'menekvő', 'merengő'). A versnyelvben artikulálódó „lételméletet” tehát a szembeállítás és az egymást-feltételezetség két par excellence alakzata, az *oximoron* és a *kiazmus* kínálja az olvasónak:

Silvia, rimembri ancora  
 Quel tempo della tua *vita mortale*,  
 Quando beltà splendea  
 Negli occhi tuoi *ridenti e fuggitivi*,  
 E tu, *lieta e pensosa*, il limitare  
 Di gioventù salivi?  
 (A *Silvia*, vv. 1-6)

Szilvia, emlékszel-e még  
 halandó életednek arra az idejére,  
 mikor szépség ragyogott  
*nevető és menekvő* szemeidben?  
 Arra, mikor *örvendő és merengő* lényeddel  
 az ifúság küszöbére léptél?  
 (nyersfordítás a szerzőtől)

Másfelől megállapíthatjuk, hogy az ellentéteknek ez a szüntelenül fenntartott, megkülönböztetett kettős egysége, amely a létező létének paradoxitását mutatja fel, *ugyanannak a követelménynek tesz eleget*, mint amit Leopardi az elmélet síkján a költői szó természetével szemben támaszt. Jelesül, hogy annak több szemantikai konnotáció felismerésére és egyúttal kizárólagosságuk elvetésére kell készítenie az olvasót. „A megnyilatkozás és a költemény szépségét az adja, hogy számos eszmét kelt bennünk életre, és hogy elménket az elgondolások erdejébe, azok homályos, egymásba folyó, meghatározatlan, körülírhatatlan világába vonva tévelyegteti. S mindez olyan szavaknak köszönhető, amelyek gazdagon összetett ideát sugallnak, ami mint olyan, több más ideával áll érintkezésben.” (LEOPARDI 1997: 464.) A költői szó ezáltal a képalkotás, azaz a trópusképzés alapjává, alkotó tényezőjévé válik. A *Szilviához* kapcsán tehát az is leszögezhető, hogy ami Leopardi elméletében a költőiség egyik kritériumaként és a szép forrásaként mutatkozik meg, *egyúttal létszemléleti jellegzetességként is funkcionál*. A létező itt mint elmúlásban lévő, míg másutt – amint látni fogjuk – az emlékezet által elmúltságában visszatartottként jelenik meg a költői nyelvben.

### *Képalkotás 2. A versritmus mint metaforaképző erő*

Köztudott, hogy Leopardi borúlátó világszemléletében a heroikus humanizmus mellett jelen van a hiányzó Isten világának tudata és a létezésből magából fakadó fájdalomé. Ez utóbbi jellegzetessége, hogy benne az idő teljes negatívitásként mutatkozik meg, még az első pilla-

natra úgy tetszik is, hogy a jelzett fájdalom kizárólagosan a *jelennel* áll kapcsolatban. A költői praxisban kiderül, hogy az az öröm, amelyről a lírai én – leírással teremtve képet – szól a versekben, egyfelől az illúziókban, a várakozásban melengetett öröm, melyet a várakozás alanya a képzeletéből merít, míg másfelől ez az egykori örömrészlet leplezetten ugyan, de az emlékezésben jóindulatú elnézéssel ismétli meg magát: újra földobog a szív. Amott a boldogság forrásának a képzelet helyett a jövőt, emitt pedig az emlékezés helyett a múltat tekintik. A *Szombat a faluban* (Il sabato del villaggio) ezt a kérdést állítja elénk:

La donzelletta vien dalla campagna,  
In sul calar del sole,  
Col suo fascio dell'erba; e reca in mano  
Un mazzolin di rose e di viole,  
Onde, siccome suole,  
Ornare ella si appresta  
Dimani, al dì di festa, il petto e il crine.  
Siede con le vicine  
Su la scala a filar la vecchierella,  
Incontro là dove si perde il giorno;  
E novellando vien del suo buon tempo,  
Quando al dì della festa ella si ornava,  
Ed ancor sana e snella  
Solea danzar la sera intra di quei  
Ch' ebbe compagni dell'età più bella.

Lányka tér hazafelé a mezőről  
– most, hogy már ereszkedik alá a nap –  
lucernaköteggel [a hátán], s kezében hozva  
rózsa- és violacsokrot,  
amellyel, ahogyan szokta,  
csinosítani készül  
másnapon az ünnepre keblét és fürtjeit.  
Űl szomszédasszonyaival  
a lépcsőn a néne, és fonni kezd  
szemben azzal a ponttal, ahol elvész a nap;  
és mesélni kezd az egykori szép időkről,  
mikor ünnepnapra ő csinosította fel magát,  
s még ép testtel és fürgén  
táncolt – ahogyan szokta – esténként  
azokkal,  
kik élete legszebb korszakában társai  
voltak.

A költemény első gondolati-tematikai egységében kétféle örömrészlet kifejezésére kerül sor. A megkülönböztetés mozzanatai nyilvánvalóak: itt a fiatalságé, ott az öregségé, itt a várakozásé, ott az emlékezésé. Várakozás arra, ami még nincs, s emlékezés arra, ami már nincs. Itt a lassú naplemente mint a holnap örömeinek ígérete-üzenete, vagyis a várva várt ünnepé, ott a sietős napnyugta felé forduló tekintet, mintegy a múltó életet kísérvén (az olasz *giorno* inkább az élet megszámlálható mindennapjait mondja ki, mintsem a lenyugvó égitest témáját). Vagyis a néne élete újabb napját látja véglegesen elveszni (si perde): a gombolyag, életének fonala újabb nappal rövidül meg.

De a *flar* az igevégi *e* „elmaradásával”, mintegy a hiánnyal, vagyis a fonál elfogyásának közelségével szintén jelzi az élet továbbszövésének korlátait is. A *flar* ige azonban nemcsak a *fonni/szöni* jelentést aktivizálja, hanem előre *sejteti a beszédben artikulálódó emlékezés fonálának „felvételét”,* amelyre valóban sor is kerül. A lányka viszont egyrészt még a természettel azonos öntudatlanságban, saját „törvényei” szerint él (a természet virágaival, rózsával és ibolyával díszíti keblét és hajkoronáját), másrészt fantáziájában már kivirágzik az illúzió, ahogy – Babitscsal szólva – „ködös jövőjének képeit hímezgeti”, a felnőtt kor titkára, az „ünnepnapra” várván. Az *ibolya* itt most már nem egyszerűen csak virág, hanem a várakozás metaforája: színebe, a lilába a keresztény kultúrkörben az *advent* ünnepén öltözik a templomi szertartás vezetője. Az eljövendő iránt érzett öröm virága lesz az ibolya, amely elbódít és megrészesít illatával, ábrándokat keltve, hogy aztán az ünnep napját követően, a felnőttkor küszöbét átlépő lába elé megsalt reményekként, immár fonnyadón zuhanjanak. Vagyis a rózsa a lányka itt és mostját, a fiatalság ösztönös örömet és szépségét, a vele való önazonosságát jelképezi, míg a viola azt, hogy a lányka már másutt, a jövőben jár, s a várakozás még tetézi is örömet. A várakozásnak ez a virága ugyanakkor párhuzamot is teremt a leánya és a néne alakja között. Igaz, e párhuzam egy visszajára fordítással jön létre: az öregasszony mint „ibolya” emlékezik a rózsára, egykori magára, amikor ő is hasonlóképpen várt ünnepére. Ezt támasztja alá, hogy a „*la donzelletta vien dalla campagna*” és az „*E novellando vien del suo buon tempo*” sorok a szétválasztás mellett szintén megfeleltetik egymásnak a lányka és az öregasszony alakját. A *vien* szó ismételt felbukkanása ad nyomatékot a párhuzamnak és ezáltal szemantikai kapcsolatnak a két figura között. A *vien* (’jön’) ige visszatérése azonban az öregasszony tevékenységét leíró verssorban a *szójelentés megváltozásával jár*: a határozói igenévvel alkotott szerkezetben a *vien* már nem tulajdon szemantikáját, hanem a másik (*novellando*) szó jelentésének folyamatos aspektusát jelöli. Vagyis a *vien* a ’mesélés, az elmondás, mondás’ szemantikájára tesz szert, miközben az elsődleges ’jön’, ’közeledik’ jelentése a múltnak az elmondásban való felelevenítéseként, a mesélésben zajló közelbe hozása-

ként és megtartásaként, vagyis emlékezősként lép itt működésbe. Az emlékezés folyamata a versben tehát egy olyan költői nyelvi eljárás – a *vien* szó metaforizációja – eredményeként áll eléink, amely a metafora másik tagjának (*novellando*) a mondat, a nyelv témáját, vagyis az emlékezetbe-fogás nyelvi feltételezettségét nemcsak demonstrálja (a szemantikai alakzat felépítésében), hanem ki is mondja (a szerkezet mint megnyilatkozás jelentésében). A *vien* metaforizációja csak megismételésének köszönhetően mehet végbe, mely visszatérés érzékelhetővé teszi a szó megváltozott jelentését. A szemantikai elmozdulás folyamatát, illetve a mozgás eredményeként létrejövő új jelentést (az 'elmondás' mint 'jövés, közeledés, közelbe hozás') a *vien* két előfordulási helye között a *ritmikai párhuzam* még inkább kiemeli. A lányka táncoló-szökellő járását, a ritmust, amely magát az örömet a legközvetlenebbül teszi láthatóvá és hallhatóvá a verssorban, az öregasszony beszédjeként teremt újra a versszöveg, mint-hogy a költői szó azonos ritmikával jellemzi a járást és a beszédet. A sok *s* és *z* hanga hangzás szintjén meg is idézi a témát: a táncot, a ruhák és a levegő suhogását (*snella, sana, sera*, valamint a csusszanó *solea* a *soleva* helyett). A két kép a létezőt az idő által szátválasztot-tan, megkülönböztetve-elkülönítve, de mégis egységben tárja eléink. Vagyis a ritmikai metaforika párhuzamot teremt az ellenpontozott alakok között.

A ritmikai megfeleltetés eredményeképpen maga a versritmus is belép a metaforizációs folyamatba: *a ritmus a beszéd metaforájává válik*. A költemény tehát reflektálja a versritmus értelem- és szöveggépző funkcióját, vagyis a versszöveg autopoétikus megnyilvánulásával találjuk magunkat szembe.

### *Képpalkotás 3. A főnévként használt főnévi igenév*

Ha a főnévként használt főnévi igenevek felől faggatnánk Leopardi költészetének kedvelőit, emlékezetük alighanem azonnal *A végtelen* (*L'infinito*) című költemény utolsó sorában szereplő *il naufragar* (*hajótörés*) szót idézné fel: *E il naufragar m'è dolce in questo mare: 'és a*

*hajótörés édes számomra ezen a tengeren.* A költemény – amelyet a 4. pont alatt szereplő enjambement-nak a költői képalkotásban játszott szerepe miatt már itt teljes egészében nyersfordításban is közöljük – a következőképpen hangzik:

Sempre caro mi fu quest'erمو colle,  
 E questa siepe, che da tanta parte  
 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
 Ma sedendo e mirando, *interminati*  
 Spazi di là da quella, e *sovrumani*  
 Silenzi, e profundissima quiete  
 Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
 Il cor non si spaura. E come il vento  
 Odo stormir tra queste piante, io quello  
 Infinito silenzio a questa voce  
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
 e le morte stagioni, e la presente  
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
 Immensità s'annega il pensier mio:  
 E *il naufragar* m'è dolce in questo mare.

Mindig kedves volt nékem e remete domb  
 s ez a sövény, mely annyifelől  
 elrekeszti a tekintetet a végső horizonttól.  
 De ahogy itt ülök s szemlélődöm,  
 határtalan  
 tereket és emberfölötti  
 csendeket és mélységes nyugalmat  
 képzelek el ott túl; s már-már  
 megborzong tőlük a szívem. S ahogy a  
 szelet  
 hallom susogni e növények között, én azt  
 a végtelen csendet ezzel a hanggal  
 összevetem: s eszembe jut az  
 örökkévalóság,  
 és a halott korok, és a jelenbéli,  
 az élő, s a hangja, ahogy szól. S ebben  
 a határtalanságban megreked  
 gondolatom:  
 s a hajótörés oly édes nékem ezen a  
 tengeren.

Mindenekelőtt hangsúlyozni szükséges, hogy a főnévként használt főnévi igenév olyan sajátos grammatikai alakzat, amely a két szófaj ellentétes vonásait egyesíti magában, vagyis a vizsgált *átmenetiség* szemantikáját pregnánsan nyilvánítja ki. A kép, amely a költeményben az olvasó elé áll, mozgással telített (*il naufragar*), melyben a lírai én az édes megsemmisülés folyamatát (a hajó *állandó* süllyedésben-létét) tudatosítja, vagyis a végtelenben mint semmiben fedezi fel önnön létét, illetőleg önnön létében a semmit magát. A hajótörésre *útközben*, de – paradox módon – vagyis a végtelenség egyik véges pontján, azaz mégiscsak *benne* kerül sor, minthogy az *interminati spazi* többes számú konstrukcióban (*végtelen terek*) a végesnek és a végtelennek az egymásban-valósága, „megkülönböztetett kettős

egysége”<sup>65</sup> mutatkozik meg (a végtelent a jelző az elsődleges jelentésben, a végest pedig a többes szám jelével mondja ki, míg a végest a főnév többes száma úgy, hogy egyúttal felveszi magába a jelző ’végtelen’ jelentését is). Vagyis a végtelen végesekből áll, s a végesek maguk is részesülnek a végtelenből. Az egyes számú *végtelen tér* lecsupaszított és szürke fogalmi váz volna csak, híján ennek a paradoxitással leírható – s képalkotásra is ösztönző – filozófiai gondolatnak.

Az *il naufragio* mint eredmény (a hajó a tenger mélyén) és az *il naufragar* mint *a folyamat szüntelen állandóságát* kifejező főnév (a hajó a süllyedés folyamatában megragadva) által keltett képek ellentétezték: Az elsőben az egyik állapotból a másikba kerültünk át, míg a másodikban mindig is benne voltunk. Pontosabban szólva *kölcsönösen egymásban voltunk*. Bár szótagszám tekintetében a versszövegben az *il naufragio* is szerepelhetett volna, Leopardi mégis a másik mellett döntött. Az *il naufragar* az emelkedő sor, a ráébredés mozzanatát, a lelkesültség akadálytalan szárnyalását még lendületesebbé teszi azáltal, hogy a hangsúlyt a negyedik szótagra helyezi, míg a másik esetben az a harmadikra esne, vagyis emocionálisan visszafogottabb kijelentéssé, tudomásulvétellé szelídülne. Az *il naufragar* az *e* végződés hiányával hangsúlytorlódást idéz elő (E *il naufragar m'è dolce*), ami a kiejtéskor a hang kifulladását idézi elő a tematikával és a vers utolsó sorában olvasható megnyilatkozással (’megreked gondolatom’ / *s’annega il pensier mio*) tökéletes összhangot is alkotva. A gondolat kifulladását az *annegarsi* ige mellett (víz alá kerülni, fuldokolni) a *pensiero* rövidített alakja (*pensier*) is hangsúlyozza. Mindemellett figyelemre méltó, hogy amíg a főnévi igenéből az igei jelleg kiküszöbölésére az *are*- igei végződés megcsonkításával és a határozott névelővel kerül sor, addig az *il mare* főnévben az *are* hangcsoport feltűnésével az elveszettnek hitt mozgás mégiscsak élénk tárul, méghozzá úgy, hogy egyetlen állandóságnak a változást, a végesnek a végtelenben, illetve a végtelennek a végesben való részesülését, egymásban-létüket is ki mondja. Vagyis egy morféma, illetve egy hangcsoport is – és nem csak a szó – metaforaképző tényezővé válhat a versnyelvben, s tehet szert

<sup>65</sup> Hegel kifejezésével élve (HEGEL 1979: 118).

*kettős* jelentésre. A nyelvi metaforika kiindulópontja pedig az, hogy a végtelen (*infinito*) az olasz nyelvben egyúttal „főnévi igenév” (*infinito*) jelentésében is áll.

Am szemantikai értelemre minden egyes „főnevesítés” csak a mű egészébe való ékelődése révén tehet szert, még ha előzetesen jelentéskülönbözőség mutatkozik is a szófajilag egy csoportba sorolható megoldások között. Nézzük meg például, hogy a *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (Egy ázsiai nomád pásztor éjszakai dala) miféle szövegértelmet bont ki a létezőre nézve azáltal, hogy valósággal rázúdulnak az olvasóra a főnévi igenévből keletkeztetett főnevek (61–68.):

Pur tu, solinga, eterna peregrina,  
 Che si pensosa sei, tu forse intendi,  
 Questo *viver terreno*,  
 Il *patir* nostro, il *sospirar*, che sia;  
 Che sia questo *morir*, questo supremo  
*Scolorar* del sembiante,  
 E *perir* dalla terra, e *venir* meno  
 Ad ogni usata, amante compagnia.

Mégis, te magányos, örök vándor,  
 ki, oly magadba mélyedő vagy, te talán érted,  
 mi végre van ez a földi élet,  
 a szenvedéseink, a sóhajtozásaink;  
 mi végre van ez a halál, ez a végletes  
 elsápadása az arcnak,  
 s a földről eltűnésünk, és megfosztatásunk  
 mindennapjaink megannyi, szerető társától.

Az olvasó itt a *retorikai gradáció* alakzatában egy létállapot leírásával találkozik. Ezt a létállapotot (*viver terreno* – ’a Földön élés’) nem a főnevek egymásutániségával, megállapítások felsorolásával írja le a költő, hanem az igék főnevesítésével. Mindegyik szóra új szó íródik rá: közös szemantikai jegyük a fájdalom. Mindegyik szó – a *viver* kivételével – véghangsúlyos, amelynek következtében valóságos kiáltásként hatnak, és szöeknek fölfelé szinte a végpontig, amelyet többnyire a következő szó első hangsúlyos szótagja képez. E szavak a közös szemantikai jegynek és az általuk formált gradáció alakzatának köszönhetően nem csak betöltik, lefedik a *questo viver terreno* képét, hanem minősítik, azaz át is értelmezik: azt teljes negativitásában mint nem-életet mutatják fel. Innen nézve egyetérthetünk Severinóval, aki szerint Leopardi filozófiájában a „minden semmi” (LEOPARDI 1997: 1097–1098). Mindaz, ami létezik, „nihil negatívum, mivel tiszavirág-életű kiemelkedés csak a semmi abszolút negativitásából” (SEVERINO 1990: 343). Ehhez azonban szükséges hozzátenni azt, hogy amíg ez a filozófiai álláspont az elméleti íráskok-

ban gyakran közvetlen megnyilatkozásként van jelen, addig a versekben mindig nyelvi-poétikai úton teremődik meg. Ebből következőleg a versnyelvi metaforában létrejövő jelentés sohasem lesz teljességgel megfeleltethető az elméleti írásokban deklarált jelentésnek. A versszövegben zajló értelmképző nyelvi folyamatok mindig egy sajátos, korábban nem ismert, minőségileg új jelentést hoznak létre, vagyis a jelentés megújítását végzik el (RICOEUR 1995: 93–94). Ez csak azért lehetséges, mert a versszöveg nemcsak az új jelentést „rögzíti”, hanem bemutatja, reprezentálja a jelentés létrejövetelének folyamatát is. Azt mondhatjuk tehát, hogy amikor elmékedéseiben Leopardi a meghatározatlanságot és az átmenetiséget jelöli meg egyfelől a költő képnek (trópusnak), másfelől magának a létnek és a létezésnek az alapvető sajátosságaként, valójában a költői nyelv működésének általános törvényszerűségére mutat rá.

#### *Képpalkotás 4. Az enjambement*

Az, ami világszemléletileg a lét paradox voltát jelöli (interminati / spazi = 'végtelen / terek'), vagyis amelyben a létező a véges és a végtelen megkülönböztetett kettős egységében van adva, poétikailag az átmenetiség hangsúlyát kívánja meg. Úgyis megfogalmazható mindez, hogy a költészet nyelvi világa a képpalkotás révén – jelen esetben annak köszönhetően, hogy a verssor a szintaxis fölé kerekedik – túlmutat a létmegértésre törekvő, az analízáló és szintetizáló fogalmi nyelv által egymásutániságában „összerakott” igazságán. Az *interminati spazi* nyelvi alakzatában a vers poétikailag artikulálja és teszi hozzáférhetővé a filozófiai gondolatot: azt, hogy a végtelen a véges részét képezi, vagyis a végesek részesülnek a végtelentől. Hiszen a tér többes számú jelölése a végtelen teret mint végesekből állót is felmutatja. Ugyanakkor az *interminato spazio* mint egyes számú határtalan tér egyfelől „rossz végtelenség”, kikötő, s az egyes számú jelzős szerkezetének szétválasztása az *enjambement* révén funkció nélküli és formális „kényszermegoldás” lett volna, mialatt ugyanez az *interminati / spazi* esetében vizuálisan is szemlélteti a végtelen és véges fogalmi megkülönböztethetőségét kettős egységükön belül.

Ugyanakkor köztudott, hogy Leopardi elméleti fejtegetéseiben a végtelen az emberi szellem, a képzelőerő találmánya, s mint ilyen, a valóságban nem létezhet. Nem létezhet, mivel a létező, a dolog az emberi tapasztalat szerint határokkal bír (LEOPARDI 1997: 1097–1098). A végtelen nem más, mint eszme, álom, s nem pedig valóság. Igazából a végtelen maga a semmi, a lét tagadása, hiszen határai csak a semminek nincsenek. Nos, ez a semmi a versben egyfelől a filozófiai gondolattal összhangban valóban a lírai én által teremtett semmiként jelenik meg, másfelől viszont nemcsak mint a gondolkodás eredménye, hanem mint költői-nyelvi létező is elének áll. Vagyis a végtelen-véges olyan értelmezése rajzolódik ki előttünk ebben a képben, amelyet nem egy konkrét beszélőhöz köthető hang hozott létre, hanem az *enjambement*. Ez a nyelvi alakzat – meglátásom szerint – az elméletíró Leopardinak a létezőt csakis végesként hangsúlyozó koncepcióját *fölülírja*. *Az enjambement mint értelemképző erő ismételtlen bizonyítást nyer*. A költői szó világít rá Leopardi ontológiai indíttatású világmegértésére: a halált, a semmit a versek világa a létnek, az emberi és minden egyéb létező létének alkotórészeként „írja le”. A semmi szorongató érzését a költő éppen azáltal képes legyűrni, hogy ezt a semmit mint elrejtetten szüntelenül jelenlévőt ismeri fel és teszi élővé világszemléletében és költészetében, már-már Heideggert előlegezve (FERRUCCI 1989: 134–144). Erről az átmenetiségről Leopardi nem egyszerűen csak beszél verseiben, hanem azok nyelvi-poétikai szerveződésében, az átmenetiség nyelvi alakzataiban fel is mutatja azt, miközben újraszemantizálja a fogalmi gondolkodás kínálta jelentéseket.

### Bibliográfia

- FERRUCCI, C. (1989), La poesia di Leopardi tra primato dell'esistenza ed esperienza del nulla, *Testo* 1989/19., Milano, 134–144.
- HEGEL, G. F. (1979), *A logika tudománya I.*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- LEOPARDI, G. (1997), *Zibaldone di pensieri*, Milano, Mondadori.
- RICŒUR, P. (1995), *Bibliai hermeneutika*, Budapest, Hermeneutikai Kutatóközpont, 93–94 (tit. orig.: *Essay on Biblical Hermeneutics*).
- SEVERINO, E. (1990), Il pensiero di Leopardi e l'Occidente, in Id. *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età della tecnica*, Milano, Rizzoli.

# APOSTROPHÉ ÉS ÖNMEGSZÓLÍTÁS GIACOMO LEOPARDI ÖNMAGÁHOZ CÍMŰ VERSÉBEN

„Dobog s félrever most is egyre,  
s most is újra megpihenne.”

(Ogarjov)<sup>66</sup>

Az *A se stesso* című költeményt az ún. Aspasia-ciklusban, az öt kései, 1831 és 1835 között írt Leopardi-vers között találjuk mint a költő ún. borúlátásának, a vigasztalanság „heroikus” elfogadási kísérletének, a végső számvetésnek „dokumentumát”. E tanulmány célja nem a vers kijelentések síkján is magától értetődő gondolatiságának újraismétlése, hanem annak remélhető bemutatása, miképpen válik – a költemény nyelvi-ritmikai megformáltságának köszönhetően – a lírai ének a maga látszólagos egyszerűségében adott számvetése költőivé, vagyis igazzá. Azaz miképp kerüli el a pesszimista világlátás érzelmességét és a lírai én önszeretetét, önsajnálátát, mely gyakorta észrevétlenül aknázza alá a vallomások költői hitelességét (GADAMER 1994: 188–201; 111–141).<sup>67</sup> S mivel ebben a – csakis *pars pro toto* értelemben és egyúttal a maga terminológiai paradoxitását is felfedő – önmegszólító versben (NÉMETH G. 1984)<sup>68</sup> a számvetés a maga önreflexív jellege folytán a belső párbeszéd formáját ölti, vagyis jelzi a beszélő és a – korántsem néma – „hallgató” egyidejű alakjában megosztott lírai én kettősségét – amire az „*én megfáradt szívem*” (*sebzett szívem*) *apostroféja* azon-

<sup>66</sup> A Nyikolaj OGARJOV, *Humor* című elbeszélő költeményéből vett két sor a tanulmány szerzőjének nyersfordítása.

<sup>67</sup> Vö. a hiteles, a szép és igaz vonatkozásában GADAMER 1994: 188–201, illetve 111–141.

<sup>68</sup> E tekintetben lásd: NÉMETH 1984, valamint KULCSÁR-SZABÓ 1997: 41–51.

nal utal is –, nem egyszerűen csak hallgatnunk, hanem – Frye terminusával élve – „kihallgatnunk” szükségese a költeményt (FRYE 1998: 210–211).

Mindenekelőtt azonban lássuk a művet eredetiben (*A se stesso*) és nyersfordításban (*Önmagához*):

Or poserai per sempre,  
 stanco mio cor. Perì l'inganno estremo,  
 chèterno io mi credei. Perì. Ben sento,  
 in noi di cari inganni,  
 non che la speme, il desiderio è spento.  
 Posa per sempre. Assai  
 palpitasti. Non val cosa nessuna  
 i moti tuoi, né di sospiri è degna  
 la terra. Amaro e noia  
 la vita, altro mai nulla; e fango è il  
 mondo.  
 T'acqueta omai. Dispera  
 l'ultima volta. Al gener nostro il fato  
 non donò che il morire. Omai disprezza  
 te, la natura, il brutto  
 poter che, ascoso, a comun danno  
 impera,  
 e l'infinita vanità del tutto.

Most már mindörökre meg fogsz pihenni,  
 én megfáradt szívem. Odalett a végső  
 ábránd,  
 melyet öröknek hittem. Odalett. Tisztán  
 érzem,  
 hogy bennünk a drága ábrándoknak  
 nemhogy a reménye, de azok vágya is  
 kihunyt.  
 Pihenj meg örökre. Épp eleget  
 verdestél. Nincs mi kiérdemelné  
 dobbanásaid, sóhajtásaidra sem méltó  
 a föld. Keserűség és üresség  
 az élet, semmi egyéb; és sár a világ.  
 Most már nyugodj meg. Ne remélj még  
 legutószor. Fajunknak a végzet  
 ajándékba nem adott mást, csak a halált.  
 Most  
 már vesd meg magad, a természetet, a rút  
 hatalmat, amely rejtve, közös bajunk  
 fölött uralkodik,  
 és mindennek a végtelen hívságát.

Az eredetiben szereplő *Önmagához* verscím a lírai én belső beszédét jelöli meg a költemény tárgyául. Azt, akihez szól, és vele egyidejűleg azt, aki beszél. A címzett és a feladó, az objektum és az alany egybeesését a lírai énben és egyúttal – paradox módon – annak önmagán belüli távolságát. Vagyis a távolságot e távolságnélküliségben és az én-egységet mint az önmagában való elkülönülések, ellentétek egységét és kölcsönös egymásban-létét mutatja fel. A verbális megnyilatkozás a versnyelvi beszéd-kompozíció sajátos formájával is jelölt szétszakítottság megszüntetését célozza. A lírai én megnyilatkozásában a meggyőzésre irányuló erő nem egyszerűen csak nyilvánvaló az önmagához intézett felszólítások külsődleges retorikusságában, hanem e felszólítások és

az őket kiváltó ellenpontoszó érzület kölcsönviszonyában indoklást is nyer: a szív, vagyis a *te* hangtalansága és hallgatása *a vers ritmusában mégiscsak megszólal*, s ezáltal a lírai szót a – bahtyini értelemben vett – *belsőleg dialogikus szó* látszatával ruházza fel. A vers címe, már mintegy megelőlegezve, eleve kizárja azt a külső, az empirikus énen kívüli világot, amelytől a beszélő magát véglegesen elszakítani vágyik. Vagyis a megnyilatkozás verbális szintjén a beszélő a lét helyett a semmit, a halált választaná. Ezért kívánja elnémitani az ész belátásra szorító erejével szívének önkéntelen verdesését (MARTINELLI 1990: 28).<sup>69</sup>

Mint hogy a költemény *tárgya* mindvégig a meggyőzés maga, a szöveg *tematikailag nem tagolható*. Tagolható viszont a meggyőzés szerkezetében megmutatkozó *ismétlés jellege* szerint. Az *Or poserae per sempre* (Most már mindörökre meg fogsz pihenni), a *Posa per sempre* (Pihenj meg örökre) és a *T'acqueta omai* (Most már nyugodj meg) felszólítások, amelyek mindegyike *nagybetűs, egyedüli sorkezdő* és a beszéd szerkezetében *szimmetrikus* megnyilatkozás (1., 6., 11. sor), mint ismétlések egyre erőteljesebbek, s mintegy hangsúlyozzák a meggyőzésre irányuló erőfeszítést és annak eredménytelenségét, vagyis a szív csökönyösségét és ezzel együtt a beszélő türelmetlenségét. A szívet *mozdulatlanságra és szótlanságra* egyre erőteljesebben felszólító hang voltaképpen annak *önmegszüntetésében* véli a halál és a nemlét iránt vágyának beteljesülését, amit a *ne remélj még legutószor* (11–12.) meggyőző ereje révén nyomatékosítana. Mindemellett az ismétlések jelentésfeltöltődést eredményeznek, és nem pusztán egymás másolatai. Az őket követő megokolások gondolatilag *egyre táguló versstruktúrát* is teremtenek, amely a lírai én személyes illúzióvesztésétől a földi lét és élet méltatlan voltán át a természet vak erői alá vetett egész emberiség fájdalmává, közös sorsává növekszik, hogy aztán az emberi lét egészét *A prédikátor könyvének* szentenciájával, a hívságok hívságával – *Vanitas vanitatum et omnia vanitas!* – jellemezze.

<sup>69</sup> Más tekintetben, ha *minden a szíven múlik*, akkor az ész – mint Martinelli észrevételezi Leopardi és Foscolo kapcsán – „a természet szomorú ajándéka”; vagyis az „életosztönré», melyet a természet belénk oltott, mint haszontalan és tragikusan veszélyes adományra kell tekintenünk”.

A nemlét vágyának egységes alapgondolata azonban nemcsak a kijelentés síkján és a jelentésátvitel képletes jellegében adott, hanem abban is, hogy mindhárom idézett felszólítás *ereszkedő verssor*. A felszínről a mélybe, az illúzióktól a valósághoz, a reménytől a kilátástalanság heroikus tudomásulvételéhez vezetnek végül. Az *ereszkedő* soros felszólítások, túl azon, hogy pusztá ismétlésükkel jelzik a szív csillapíthatatlanságát, vágyának tárgyát és irányát is, a *fonémák szintjén*, a kemény és erőfeszítéssel kiejtendő domináns *p* és *r* hangok révén utalnak az elhatározás keserű szilárdságára: *Or poseraí per sempre; Posa per sempre*. E határozott és ugyan *halk, de sürgető*, szinte az elszunnyadásra, a csendre ösztökélő biztatás hallik ki a *T'acqueta* omai sor előre helyezett névmásából, a *t* és *qu* fonémából és az *r* fonéma hiányából (omai az *ormai* helyett), ahogy az első sorban az *ora* lerövidítése (*or*) az önmagának tett szemrehányó belátás erőteljesebb hangsúlyával lesz terhes. De úgyszintén funkcionális és jelentésmegerősítő a *stanco mio cor* *ereszkedő* sor (2.), amelyben a megfáradt szív mintegy a lélegzetvételt követő egyetlen és utolsó lökésével, dobbanásával vetné le magáról terhét, melyet a végső és extrém, (*estremo*) illúzióval vett magára. Ily módon a második sor kezdő szava (*fáradt-stanco*) mintegy a záró szó (*estremo*) jelentését is magába szippantja, és a vers-egésszel összhangban a szív fáradtságát *végtelen, extrém* és csillapíthatatlan kifáradássá fokozza.

Nos tehát az ész a szívhez szól, de úgy szól hozzá, hogy meggyőzésre irányuló beszédének ritmusát a szív minduntalan félreverése, az *aritmiás szívverés* irányítja. *Ez adja a költemény versnyelvi jellegzetességét*. E versnyelvi sajátosság számos „tényező” eredménye. Túl az olasz hét- és tizenegy szótagos sorok látszólagos, ámde e tekintetben funkcionális összevisszaságán, a szövegszerveződésben feltűnő szerephez jutó hangalaki és ritmikai megoldásokon és azon a nyilvánvaló tényen, hogy az ész még rabja az érzésnek, hiszen a *cari* – a *drága* – jelző használata a szív ítéletének átvételét jelenti (LEOPARDI 1978: 382), szembeötlő momentum a beszéd *szünetekkel tarkítottága, lüktetése*, amely a sorközi mondatkezdéseknek, a rövid, felütésszerű, megállapításokkal és leszögezésekkel teli kijelentéseknek, az egy- és kétszavas, valamint a rövid, vesszőkkel tagolt mondatoknak köszönhetően áll elénk, je-

lelvén a beszélő emocionális állapotát. Itt minden megállapítás egyaránt fontos, vagyis hiányzik a beszédből a gondolatok egymásnak alárendelése. Az egymás mellé rendelt megállapítások nem okozati, hanem komplementer jellegűek, nincs közöttük hangsúlybeli különbség: mindegyikük *egyformán hangsúlyos*: Komplementer jellegük folytán, mely komplementaritás szükségszerűen terjed ki a lét különböző szintjeire, a létet mint tiszta negatívumot állítják elének.

Mindezek mellett e vers szövegkiépülésének egyik jellegzetessége az *enjambement* gyakorisága – igaz, gyakran alárendelő szerkezet által kifejezett és legyöngített formájában –, mely jelenség már maga – általában véve is – a verssornak a szintaxis fölé kerekedéseként írható le. Igazi jelentése ugyanakkor csakis az olvasásban, vagyis a sorok *vizualitásnak* alávetettségében, a szöveg *írottóságának* mint alapvető jellegzetességnek a tükrében tárulhat fel.<sup>70</sup> A gondolat és a sorok diszharmonijának azon jelenségével, hogy az előbbi után nemegyszer *sorközi zárás, vagyis pont kerül* (2., 3., 6., 7., 9., 10., 11., 12., 13. sor), jóformán együtt jár az is, hogy a sorvégek *gondolatilag*, az *enjambement* jelenségeinek köszönhetően domináns módon a következő sorokba „hajlanak át”, mely tény a kijelentések gondolatiságát is – a fonológiai és ritmikai szinttel összhangban – mintegy a szív ütemére „szabja”. Különö-

<sup>70</sup> Ha továbbgondoljuk az *enjambement*-nak a vers strukturáltságában játszott szerepét, a következő megállapításokra juthatunk. Ha a verset horizontális írás formájában (vagyis az elbeszélő szövegek tradicionális írásbeli rögzítettsége szerint) adnánk közzé, akkor – bár a nyelv ritmusa által felismernénk, hogy költeményt olvasunk – az a szemantikai feszültség, mely éppen a vertikális strukturáltságnak köszönhető, jóformán teljességgel elenyészne. Ebben a tekintetben állítható az is, hogy a versmondás során, az *enjambement* jelenléte szükségszerűen arra kényszeríti az előadót, hogy válasszon a szintaxis gondolati strukturája és a versnyelvi ritmika „gondolatisága” között. Csak az egyik mellett dönthet, legalábbis egyidejűleg. Éppen ezért az írott formában megnyilvánuló kettősség keltette feszültség itt is semmivé lesz. Vagyis a hagyományos versformák írásbeli „tisztelete” úgy a költemények hangos megszólaltatásával, mint a horizontális írásbeli rögzítéssel szemben a vers kimeríthetetlenségét, „határolt végtelenségét” őrzi. Nem enged a teljességből. Vagyis a pillanatnyi csöndnek a beszédből, a szünetnek mint hangnak a megszólaltatásából és a szünetből, mint ami maga is a vers része, nem enged.

sen sokatmondó az enjambement a *brutto* (rút) és a *poter* (hatalom) között, minthogy az előbbi a verszáró *tutto*val (minden, mindenség) rímviszonyba lépve, kiterjeszti a Természet fátumszerűségét, alattomoságát és/vagy ember iránti közönyét a lét, a mindenség egészére (*tutto*), méghozzá oly módon, hogy a vers már említett táguló gondolati struktúráját e rímviszony révén megerősíti, és mintegy az egészet összegzőképpen átkarolva pontot is tesz utána. Igazából csak három esetben valósul meg a gondolatok sorvégi zárása (jelentéssel bíró kivételnek a 15. sor *comun danno impera* zárása tekinthető), mégpedig a nagybetűs kezdősorokkal induló három „egység” után kitett pontoknál (*il desiderio è spento.; e fango è il mondo.; e l’infinita vanità del tutto.*). Joggal utal Contini (CONTINI 1997: 93)<sup>71</sup> a ritmus és a szintaxis ellentételezetsége kapcsán arra, hogy az már-már az „adagióra” komponált gyászdal felé mozdítja el Leopardi ezen óáját (*carme*).

A versszöveg további sajátosságát a *szintaxis szórendi* „*felfordulásában*” jelölhetjük meg, mely tény a beszéd szagatottságáról, a szavak kiejtésének intenzitásáról, a hangsúlyok átmenet nélküli sorjázásáról tanúskodik (vö. 3–5. sor: [...] *Ben sento, / In noi di cari inganni, / Non che la speme, il desiderio è spento.*), amit a mondat részeinek felcserélése, a kiemelés, és ami ezzel együtt is jár, vagyis a szintaxis nyelvi elrendezettsége folytán megteremtett *váramoztatás* fogása révén minduntalan még csak tovább fokoz. Mindez még erőteljesebbé válik, amikor kétszeres tagadás adja meg a kijelentés lüktetését (vö. 7–9. sor: [...] *Non val cosa nessuna / I moti tuoi, né di sospiri è degna / La terra...*). De a grammatikai tagadás szokásos formái mellé felsorakoznak a létet és az emberi életet illető *fogalmi-gondolati tagadás* mozzanatai is, amelyek az előbbiekkal valamiféle sajátos rímet alkotva vagy az élet élıhetőségének és perspektivikusságának megfosztottságában (*Peri l’inganno estremo – Odalett a végső ábránd*), vagy a lét egészére vonatkozó mindennemű pozitív tulajdonság kiiktatásában (*Amaro e noia/la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo. – Keserűség és üresség /az élet, semmi egyéb; és sár a világ.*), avagy a rezignált ironia kifejeződéseben (*Al gener nostro il fato / non donò che il morire: 12–13. sor*) érhetők

<sup>71</sup> E rímviszony és előfordulása kapcsán vö. CONTINI 1997: 93.

tetten. Mindemellett megfigyelhető, hogy az *il morire* a *la morte* helyett erőteljesebben utal a sors azon egyetlen „ajándékára”, hogy az élet elmúlásban adott élet (SEVERINO 1990: 243),<sup>72</sup> vagyis az elmúlás nem egyszerűen az élet után következő állapot, míg az *Amaro e noia / la vita* kijelentésben az *állítmány hiánya* folytán a keserűség és az üresség nem mint az életet jellemző tulajdonság, mint annak része mutatkozik meg, hanem egyenesen a *helyébe lép*, mintegy felesleges ismétléssé téve az élet (*la vita*) szót magát. Ezért válhat a kilátástalanság egyetlen – iróniába fojtott – pozitív mozzanatává az elmúlásnak az egész emberiségre kiterjedő bizonyossága.

A beszélő és „hallgató” egyidejű alakjában megosztott lírai én ketőssége a végpontok közötti vergődést mint a vers témáját már az első sort kezdő és záró szó szemantikájának ellentételezésével mintegy azonnal előírja (*or – per sempre – most már – örökre*), jelezvén a pillanat és az örökkévalóság, a végtelenség, azaz a semmi feszültségét és a pillanat remélt behullását a semmi időtlenségébe: minthogy a számára adott tragikus létszituációt a lírai én feloldani nem képes, az egyedüli lehetséges esemény bekövetkezését fogja sürgetni. A tudat kiiktatását. De a költemény első sora az *or* és a *sempre*, vagyis a pillanat és az időbeli végtelen feszültségének *horizontális* rögzítésén túllépve, a költemény *vertikális* tengelyén megismétli, s mintegy véglegessé is teszi ezt az ellenpontozottságot: a vers első és utolsó szava (*or – tutto*) a jelentéselmozdulás révén a kiinduló időviszonyt (*or – sempre*) a mindenségnek az időt is magába fogadó *terébe*, a lét egészébe fordítja át (*or – tutto*), az ismétlés új, szemantikailag feltöltődött formáját hozva létre általa.

Ha a lírai én érzelmi kiáradásaként próbálnánk jellemezni e költeményt, az csak akkor volna valamelyest elfogadható, ha benne volna képpen – paradox módon – éppen az érzelm megszüntetésére, vagyis az önfelszámolásra irányuló kísérletet látnánk: a szív tétlenségre való felhívását. S ha ez így van, akkor a „*stanco mio cor*” aposztrófikus megszólításában valójában a rezignáció visszafogott tónusát kell aláhú-

<sup>72</sup>Nem véletlenül emlegetik gyakorta Leopardi kapcsán Heideggert. Vö. SEVERINO 1990: 343.

nunk azzal a kitételrel, hogy az *apostrophé* mindazonáltal egy létállapot megjelenítésében úgy játszik szerepet, hogy a *stanco mio cor* mint a megszólítás objektuma maga is szubjektummá látszik válni, s rákényszeríti akarát a beszélőre, mintegy objektummá téve azt (CULLER 2000: 376–377).<sup>73</sup> Ezzel magyarázható, hogy amíg a vers létesülésének kezdeti stádiumában a megszólítás alakzatában a megszólított megnevezése a szintaxis végére – a szórendi felcserélés eredményeképpen –, a pont elé helyezett utolsó szóba kerül, mintegy kifejezve, hogy a lírai én (a gondolkodás) a Másik (az érzelem) hangját magában el akarja nyomni, addig a továbbiak során ez a hang – szubjektum-természetre szert téve – egyre erőteljesebben szólal meg: tetten érhetősége a diskurzus ritmikai szabályozottságában, széttöredezettségében egyenesen azt jelenti, hogy a *beszéd általa válik költői beszéddé, azaz költészetté*. Emellett a *szív megfáradt* jelzője a vers ritmikai jellegének teljességgel ellentmond, s a lírai én, a verbális beszélő fáradtságára *siklik át*. Ezt a többszöri felszólítás is aláhúzza. A felsoroltak magyarázhatják, miért hiányzik ebben versben a Leopardi költeményekre jellemző ál-idillikus nyitókép is. Ezt az „újszerűséget” teszi hangsúlyossá az a tény is, hogy a verbális beszélő az igéket vagy felszólító módban, vagy általános és elítélő nézőpontot kifejezésre juttató jelen idejű formában, avagy a múlttól a jelent véglegesen leválasztó *remotó*ban (régmúltban) használja, amely nemcsak ezt a visszavonhatatlan szakítást rögzíti, hanem felidézésének hiábavalóságát is, vagyis maga mögött hagyja a költészetnek a *modern szentimentális* teóriája szerint megfogalmazott művelhetőségét is (*credei; perí; palpitasti*). A szív és az ész küzdelme e konkrét versbeli élményben tehát a Leopardi-féle költészetkoncepció általános szintjére is emelkedik, ám nem marad meg már csupán a képzelőerőre és a szív hatalmára építkező – vagyis a gyermek teremtő fantáziájával rokon – antik költészetnek a logikai-filozófiai gondol-

<sup>73</sup> Culler észrevétele szerint „az *apostrophé* vocativusa olyan eszköz, amelyet arra használ a költői hang, hogy egy tárggyal olyan viszonyt alakítson ki, amely segít megképeznie saját magát. Az objektum szubjektumként van képzelve, énként, amely viszont egy bizonyos típusú te-t implikál” (376–377). Az *apostrophé* ily módon „a költői igény tiszta megtestesülése” (377). CULLER 2000: 370–389.

kodás korában való művelhetetlensége mellett, *hanem már a modern szentimentális hiábavalóságát is hangsúlyozza*. Ám a hangtalanságra és hallgatásra felszólító kijelentésekben és a meggyőzés megokolásában azonban mégiscsak *a szív hangja* „reszket”, mert ő maga az emlékezés, *a modern szentimentális költészet*.

A lírai én belső beszédében mindvégig kitapintható megosztottság egy másik szintre emelkedik a zárlatban, s most már közé és *a versszövegben nyelvi-poétikai úton megképződő „szerzői” hang* közé ékelődik be. Azzal, hogy a vers harmadik egysége egy sorral hosszabb lesz (5-5-6) – vagyis ahelyett, hogy a 15. sor vége után kerülne pont, amint az a korábbiak szerint várható volna –, *vesd meg (...) és mindennek a végtelen hívságát* sor a zárlatban a gondolati tagolás szabályszerű formarendjének megtörésével a világról való mindenféle beszédet és – természetesen a lírai én, a beszélő szándéka ellenére – a költészetet magát is hívságként, semmiséggként és fölösleges illúzióként jellemzi. Minthogy azonban a versszöveg mint ritmikus beszéd, amelyben ez a hang létesül, nemcsak eredménye, hanem forrása is e hangnak, a költemény éppen ebből a megtagadásból meríti létét. Vagyis maga a vers válik történéssé (CULLER 2000: 383).<sup>74</sup> Ugyanakkor e Leopardi-vers nem illeszthető be tökéletesen az aposztrofikus líra határai közé, mivel benne az *én* a *te* fölött hatalomra kíván szert tenni, míg a tiszta formájában, a Németh G. Béla szerint értett önmegszólító vers tükrében pedig az én-egység válik problematikusá. Ugyanakkor annak a sémának sem engedelmeskedik, amely az önmegszólító versdefiníciót amiatt *is* megvonja egyes művektől, hogy bennük az *én* egy hallgatásra ítélt, tehetetlen *te* fölé kerekedik, minthogy esetünkben ez a bizonyos *te* állandóan „beszél”, mondja a magáét, vagyis éppenséggel ő akar dominánsnak megmaradni minden kényszerítő erő ellenére is (KULCSÁR-SZABÓ 1997: 45; 48).

A jelzett kettősségnek, azaz a lírai én és a vers által nyelvileg megteremtett „szerző” elkülönülésének, a versnyelvnek a beszélőt magát

<sup>74</sup> „Semminek sem kell történnie az aposztrofikus költeményben, amint ezt a nagy romantikus ódák kiválóan demonstrálják. Semminek sem kell történnie, hiszen magának a versnek kell történéssé válnia” (CULLER 2000: 383).

is foglyul ejtő jelenségnek az oka alapvetően abban gyökerezik, hogy a lírai vallomás formájának bahtyini értelemben vett monologikus szava – az *aposztrophé* következtében, valamint annak köszönhetően, hogy a verbális megnyilatkozást tagoló versritmus a vers egészében szemantikai elmozdulást eredményez – a kétszólamú beszédet imitálja, ami által a lírai műfaj nyelvének határait is feszegetni látszik.<sup>75</sup>

### *Bibliográfia*

CONTINI, Gianfranco (1997), *Antologia leopardiana*, Sansoni Editore.

CULLER, Jonathan (2000), *Aposztrophé, Helikon* 2000/3.

FRYE, Nortoph (1998), *A kritika anatómiája*, Budapest, Helikon.

GADAMER, H.-G. (1994), *Az „eminens szöveg és igazsága, valamint Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez és A szó igazságáról*. In *A szép aktualitása*, T-Twins kiadó, Budapest.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (1997), *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez* című tanulmányát, in *uő, Az olvasás lehetőségei*, Budapest, Kijarat Kiadó.

<sup>75</sup> Természetesen nem joggal az az állítás, hogy a hang tekintetében az oszcilláció jelenségével állunk szemben, vagy hogy egyfelől az aposztrophé, másfelől pedig a beszéd felszólító jellege folytán valójában két hangot hallunk, ami feleslegessé teszi, hogy mögöttük és belőlük valamiféle antropomorfizáló módon kikutassuk a beszélő alakját. Ha azonban a jelen esetben csak az aposztrophének az ént felosztó szerepét tartjuk szem előtt, elsikkadhat, hogy a lírai én beszéde csakis mint a vers ritmusában adott beszéd van jelen, attól nem különül el, ami alapjában véve mindenféle megnyilatkozás sajátja is egyben. A beszélő hangjának megosztottságáról, paradox módon, csak mint e hang egységében megmutakozó megosztottságról szólhatunk, mivel ha két hangról szólunk, valójában elkülönültségről beszélünk, ami viszont figyelmem kívül hagyva a versnyelv ritmikáját, a lírai műfaj specifikumát látszik elhanyagolni. Nem véletlenül szerepel Culler fejtegetéseiben a „látszik” szócska: „(...) ez a figura, amely viszonyokat látszik létesíteni az én és mások között, valójában a radikális interiorizáció és szolipszizmus aktusaként olvasható... (CULLER 2000: 381. A kérdésről lásd KULCSÁR-SZABÓ 1997: 41–51).

- LEOPARDI, Giacomo (1978), *Canti*, a cura di Giuseppe e Domenico De ROBERTIS, Mondadori, 382.
- MARTINELLI, Bortolo (1990), Ugo Foscolo: le ragioni della poesia, *Testo* 1990/20, Pisa–Milano, luglio-dicembre, 28.
- NÉMETH G. Béla (1984), Az önmegszólító verstípustól, in uő, *11+7 vers*, Budapest.
- SEVERINO, E. (1990), Il pensiero di leopardi e l'Occidente, in uő, *Il nulla e la poesia. Alla fine dell'età tecnica*, Milano, Rizzoli.

# GIACOMO LEOPARDI *HOLDNYUGTA* CÍMŰ KÖLTEMÉNYÉRŐL

„És nem él bennem csak a halál”  
(Heinrich Heine)<sup>76</sup>

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

A *Holdnyugta* (Il tramonto della luna) című Leopardi-canzone első publikálására 1845-ben Firenzében, a La Monnier kiadásában és Antonio Ranieri gondozásában került sor. A mű keletkezésének időpontját a kutatók többsége 1836 nyarára vagy tavaszára teszi (COLAIACOMO 1995: 9; GHIDETTI 1985: CXLIX, FELICI 2010: 13; 198). A nápolyi Nemzeti Könyvtárban található költemény négy eredeti autográf lapja után az ötödiken a canzone utolsó hat sorát már Ranieri saját kezű írása rögzíti. Detektívregénybe illő, félreértésekkel tarkított történet övezi e sorok szerzőségének, datálásának kérdését (GINZBURG 1938: 272–273), amely a cáfolatok ellenére mindmáig él. Egyesek szerint egyenesen 1837. június 4-re, a költő halálának napjára volna keltezhető (SCHULZ in GINSBURG 1938: 273). Ez a már-már legendába illő mozzanat az emberi és a költői számvetés, végösszegzés patinájával vonja be a költeményt. Bármiképpen álljon is a helyzet a keletkezést illetően, a mű – a legenda elvetése mellett is – az emberi-költői világlátás kétségtelen végösszegzéseként hat. Mert bár a költői nyelvi világ

<sup>76</sup> Vö. HEINE, Heinrich, *Der Scheidende*, JUHÁSZ Gyula fordításában („*Utolsó vers*”): „Csak egy él bennem: a halál.”

egykori, lexikailag állandósult elemei és a költői világlátás csökönyösen visszatérő tematikai kihívásai (a halandó és a természet kölcsönviszonya, az emberi élet célja és iránya) benne is jelen vannak, de mintegy újszerűen megismétlődve tűnnek fel: a lírai én kérdésekben és felkiáltásokban megmutatkozó egykori feltárulkozásának, az aposztrófikus versnyitásnak és önreprezentációjának helyébe („Miért lengsz, hold, mondd, miért lengsz az égen...”)<sup>77</sup> a „végösszegzés” tekintetében a lehalakított személyessé lép. Újszerű a szintaxis szemantikai funkciójának kiterjesztése a strófahatáron történő átnyúlással (vö. első és második strófa között), de funkcionális a szintaxisnak a központoság szaggatottságát minduntalan legyűrő folytonossága, az igen-igen hosszú körmondat (első strófa), amely a vers gondolatiságával is rímelő sajátos antinómiaként a Hold és fényének örökös, ciklikus visszatérése, valamint a lineáris emberi életút egyetlensége és megtörése között jelentkezik. És a sorközi pontozás, valamint az enjambement mint afféle jelentésteremtő szünet vagy időleges elakadás már nem a szív ritmusához szabva és nem a lírai én belső harcát is tükrözve hozza létre a költői beszédmódot (HOFFMANN 2006: 152–159), mint egykor („Ne dobogj már tovább. A küzdelem / átjár egészen. Nem érdemel többet / egyetlen szívverést. A föld nem méltó / életjeledre. Életed [...]”)<sup>78</sup>, hanem a kijelentés általános értelmű „igazságát” mintegy a beszélő éntől eltávolítva vési vizuálisan és akusztikusan is az olvasóba (13/14; 21/22; 27/28; 34/35. sor). Nem is szólva a halálfogalom szemantikai „át- és beírásáról” az öregség rubrikájába, amely a halál-problematikát a megélt élet részévé avatva teszi jelentéssé, hogy az élet után bekövetkező halál ne az egyszerű „semmiként”, hanem a „létező semmiként” álljon a halandó előtt. Egy, a biológiai halálnál is szörnyűbb semmiként. Ám a biológiai halál, amely véget vet az öregkor kínjainak, nem úgy jelenik meg a költeményben, mint valamiféle jó, amelyhez eljutni

<sup>77</sup> Vö. *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia / Ázsiai nomád pásztor éji dala* (RÁBA György fordítása).

<sup>78</sup> Vö. *A se stesso / Önmagamhoz* (FALUDY György fordítása).

csak azok megélésével, afféle előtörlesztésként lehetséges, ahogy sietősen gondolhatná az olvasó.

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

A mű versnyelvi, poétikai értelmezése előtt azonban álljon itt maga a szöveg nyersfordításban és eredetiben:<sup>79</sup>

<sup>79</sup> A költemény leginkább RÁBA György fordításában – RADÓ Antalé mellett – ismert.

*Holdnyugta*

Ahogy magányos éjszakán  
ezüstös mezők és vizek fölött,  
ott, hol zefír szálldos,  
s ezernyi sejtelmes látszatot  
és csalóka dolgokat  
színlelnek a távoli árnyak  
a nyugodt hullámok  
és ágak s ösvények és dombocskák s házak között;  
elérve az ég határát,  
az Appenninek vagy az Alpok mögött, vagy  
végtelen kebelén a Tirrén tengernek,  
leszáll a hold; és színét veszti a világ;  
eltűnnek az árnyak, s teljessé lett  
sötétség borítja be a völgyet és a hegyet;  
Árván marad az éj,  
és énekelve, bánatos melódiával  
köszönti végső sugarát a menekülő fénynek  
– mely azelőtt vezetője volt –  
útváról a fuvaros;

Úgy foszlik szét, és úgy  
hagyja magukra a halandó életének napjait  
az ifjúság. Menekülőre  
fogják árnyai és a csalóka képei  
a gyönyörűséges ábrándoknak; és elfogynak  
a távoli remények,  
hol támaszt nyer a halandó természet.  
Magára hagyatott, sötét  
marad az élet. Benne, szemét meresztve  
hiába keresi a zavart utazó  
a hosszú vándorlásnak – melyből, érzi, előtte már nem sok áll –  
célját vagy okát; s úgy látja,  
hogyan néki a földi lakhely,  
ő pedig annak valójában idegen jelensége.

*Il tramonto della luna*

Quale in notte solinga, Sovra campagne inargentate ed acque, Là ,ve zefiro aleggia, E mille vaghi aspetti E ingannevoli obbietti	5
Fingon l'ombre lontane Infra l'onde tranquille E rami e siepi e collinette e ville; Giunta al confin del cielo, Dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno	10
Nell'infinito seno Scende la luna; e si scolora il mondo; Spariscon l'ombre, ed una Oscurità la valle e il monte imbruna; Orba la notte resta,	15
E cantando, con mesta melodia, L'estremo albor della fuggente luce, Che dianzi gli fu duce, Saluta il carrettier dalla sua via;	
Tal si dilegua, e tale Lascia l' età mortale La giovinezza. In fuga Van l'ombre e le sembianze Dei dilettoni inganni; e vengon meno Le lontane speranze,	20
Ove s'appoggia la mortal natura. Abbandonata, oscura Resta la vita. In lei porgendo il guardo, Cerca il confuso viatore invano Del cammin lungo che avanzar si sente	25
Meta o ragione; e vede Che a se l'umana sede, Esso a lei veramente è fatto estrano	30

Túlságosan boldognak és örömtelinek  
látszott nyomorúságos sorsunk  
ott fenn, hogysem a fiatalság állapotá,  
melyben minden egyes jó ezer kinnak gyümölcse,  
fönnmaradt volna egész életünk folyamán.  
Túlságosan enyhe lett volna a végzés,  
mely minden egyes lelkes lényt halálra ítél,  
ha az út másik felét  
ne adta volna meg számukra:  
a szörnyű halálnál a még sokkalta kegyetlenebbet.  
A halhatatlan szellemekhez  
méltó találmány, a legrosszabb  
minden baj között, mit az örök égiek kieszeltek:  
az öregség, ahol  
ép a vágy, a remény eltöröltetett,  
kiszáradtak az öröm forrásai, a kínok  
egyre nagyobbak, s többé nincs adva a jó.

Ti, dombocskák és lankák,  
mikor kihunyt a tündöklés, mely nyugaton  
az éj fátylát ezüstbe vonta,  
árvák hosszú ideig  
nem maradtok; mert a másik oldalon  
hamarost látjátok majd az eget  
újból kivilágosodni, és felkelni a hajnalt:  
azt követi majd a nap,  
mely köröskörül tündökölvé  
hatalmas lángjaival  
fényzuhatagának  
elárasztja veletek együtt az éteri mezőket.  
De a halandónak élete, mikor a szép  
fiatalság tovatűnt, színessé nem lesz  
más fénytől soha, sem más pirkadattól.  
Özvegy marad mindvégig; míg az éjszaka  
– mely az élet többi szakaszát sötétjébe vonja –  
végét az istenek a sírhanthallal jelölték meg.

---

Troppo felice e lieta	
Nostra misera sorte	35
Parve lassù, se il giovanile stato, Dove ogni ben di mille pene è frutto, Durasse tutto della vita il corso.	
Troppo mite decreto	
Quel che sentenza ogni animale a morte, S'anco mezza la via	40
Lor non si desse in pria Della terribil morte assai più dura. D'intelletti immortali	
Degno trovato, estremo	45
Di tutti i mali, ritrovarò gli eterni La vecchiezza, ove fosse Incolume il desio, la speme estinta, Secche le fonti del piacer, le pene Maggiori sempre, e non più dato il bene.	50
Voi, collinette e piagge, Caduto lo splendor che all'occidente Inargentava della notte il velo, Orfane ancor gran tempo	
Non resterete; che dall'altra parte Tosto vedrete il cielo	55
Imbiancar novamente, e sorgere l'alba: Alla qual poscia seguitando il sole, E folgorando intorno	
Con sue fiamme possenti, Di lucidi torrenti	60
Inonderà con voi gli eterei campi. Ma la vita mortal, poi che la bella Giovinezza sparì, non si colora D'altra luce giammai, nè d'altra aurora.	65
Vedova è insino al fine; ed alla notte Che l'altre etadi oscura, Segno poser gli Dei la sepoltura.	

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

Szokatlan és egyedülálló az a verskezdet a Leopardi-költemények között, amely a Holdnyugta sajátja: egy költői hasonlat kötőszavával indul (*ahogy*), melyre válaszként a másik (*úgy*) – akár a levegőért kapó fuldokló – már-már a semmiből, strófaközi szünetet követően bukkan elő a költemény 20. sorában, míg arról, akiért/amiért a hasonlat egyáltalán kiépült, bizonyosságot (*ifjúság*) az olvasó csak két sorral alább szerezhethet. De ha csak az első strófát vizsgáljuk, akkor is feltűnik a beszédmód és a beszéd tárgyának „össze nem illése”. A költemény az első strófában a tárgyának, címének megfelelően egyetlen pillanatot, de átmenetiségében adott pillanatot ragad meg: a látóhatárnál alábukni készülő és alábukó Holdról kínál képet. Annak menekülő, utolsó fényéről, amely még kihunyása előtt beüzüstözi a táj összes elemét, majd sejtelmes árnyalattal borítva be őket, fokozatosan elsötétíti. Ez az egyetlen és utolsó átmeneti pillanat azonban (a kihunyás küszöbén lengő Holdé) – amelyben a holdnyugta megfoghatatlan csendben megy végbe, úgy, ahogy a létezés utolsó pillanatában az élet halálba vált át – költői-nyelvi megformáltságának köszönhetően valósággal globális-sá-kozmi-kussá tágítja a földi tájat a geográfiai, vegetációs és égtáji elemeinek fokozásként ható lexikális felsorolásával (*mezők, vizek, hegyek, dombok, hullámok, ágak, látóhatár*). Paradox hatást kelt az, ahogy a hang hírt a holdfény eltűnéséről ad: képtelen arra, hogy szintaktikailag korlátozza magát, s így a sorok, akár a hullámok sodorják elő a versvilág objektumait. Egyszóval a beszédmód és a beszéd szűk tárgya (a Hold eltűnése) között diszharmonia áll be: a lírai én a 12. sorig képes várakoztatni olvasóját az alanya (*leszáll a hold*), amelyben a kötőszó-halmaznak (8. sor), a már jelzett felsorolásoknak nagy szerep jut. Mindemellett a „beszámoló” az első strófát teleszórja pontosvevőkkel, egyszerre jelezvén a gondolatfüzerek közötti szüneteket, de afféléket, amelyek közt mindazonáltal nem szakadnak meg a szálak (8.; 12.; 12.; 14.; 19.), s amelyekkel az olvasónak azt a hitét, hogy végre-végre csak elérkezik már a hasonlat első, majd második alanyához, mind-

untalan elhalasztja, majd megújítja. De erre szolgál a hosszú-hosszú perifrázis, amelyben a hatás érzékeltetése (a táj kromatikus jellemzése, ezüstbe és homályba vonása, a szellőnek *zeffiroként* említése, amelylyel a szöveg „termikusan” könnyű, enyhe fuvallatra utal) megelőzi mindezek forrását, a Holdat; a páros rímek „okozta” sorritmusok relatív gyorsulásának (4–5.: *aspetti, obbietti*; 7–8.: *tranquille, ville*) megfékezése az olasz *endecasillabók* és *settenariók* nyugodt, lassú folyásával (6.; 8.), valamint a szórendcsere (*végtelen kebelén / a Tírrén tengernek*) és a belső rímek (6–7.: *ombre-onde*) figyelmet magukra terelő ereje is. A 12. sortól, a holdnyugtát követő szünet és ritmikai cezúra mint váltás képletesen a sötétségbe hullásnak mint következménynek felel meg, amely úgy a kijelentés szintjén (14.; 15.), mint az enjambementnek is köszönhetően vizuális zökkenőként (*una / oscurità : s teljes / sötétség*) nyilvánul meg. Ugyanakkor a ritmikai zökkenő (una: „teljes”) révén a vele páros rímet alkotó **'borul rá', 'borítja be'** (*imbruna*) ige jelentése még inkább erőteljes hangsúlyra is szert tesz. S a bennük meglévő *u* fonéma mély hangzása még harmonizál is a fény (a Hold) nélkül árván maradt éj sötétjével. Akár a világ, úgy *marad magára* a fuvaros is *fény*, azaz *vezetője* híján, aki az éjnek ezt a fénytől megfosztott árvaságát a versszövegi középrímmel (15–16.) is kiemelve (*restamesta*) bánatos dallal siratja el. A *vezető nélküli* árvaság tényét, a fény elvesztését a *luce/duce* (fény/vezető), vagyis az *összetartozásuk szűkségességét* metaforikus értelemben is kinyilvánító *páros rím* (17–18.) még tovább nyomatékosítja. S ha a színskálán az éjszaka a halállal, vagyis a sötéttel, úgy a hangerősségi skálán a csönddel áll rokonságban a képzetek világában. Ekképpen a fuvaros a külső világ csöndjét a belső, a bánat részét alkotó csönddel, vagyis az elmúláshoz, az alászálláshoz, a *scende* ige kijelentésében és kiejtésében megbúvó „némaságához”, valamint a verssorokban az ezt követő és a számos *sz* fonémával egybehangzó, halkuló énekkel kíséri el. Ennek a konkrét életképnek a szereplője, az úton lévő ember, általános, allegorikus értelemben mint az élet oka és célja után a sötétben összezavarodottan tapogatózó, azt hiába kereső, de a világ és önmaga között az idegenséget már belátó vándor alakjában bukkan fel majd a második strófában (29–34.). S ez nemcsak a kijelentés síkján válik egyértelművé, hanem az asszonánc-

nak és a páros rímnek (30–31–32.) köszönhetően is (szemét meresztve / hiábavalóság / idegenség: [guardo] / invano / estrano; [érzi] /látja / lakhely: [sente] [vede] sede). Vagyis e passzusban már a nomád pásztor egykori faggatózó kérdéseire<sup>80</sup> adott végleges, minden vigaszt nélkülöző válasszal találja szembe magát az olvasó. Tehát korántsem Leopardi egykori poétikájának halvány másolatával állunk szemben, amint azt magát is korigálva Binni később megállapítja, hanem a reménység és a képzelet táplálta boldogságvágy teljes hívságát és a gondviselés hitének feleslegességét (vö. BINNI 2004: CXV–CXVI) végleg rögzítő költői „állásfoglalással”.

De nemcsak a hosszú körmondat, a lezáratlan hasonlat lepi meg az olvasót, hanem már a költemény első sora is. Részint azért, mert a *magányos* mint jelző Leopardi költeményeiben korábban leginkább a Hold jellemzésére szolgált, és találóan illet is ahhoz mint égi utashoz (*solinga*, eterna peregrina: ’magányos, örök vándor’<sup>81</sup>), részint azért is, mert jelentése most az *éjszakával* társul, s értelmezési gondokat szül. Mert mit is jelenthet a *magányos éjszaka* összetétel? Alighanem azt, hogy az éjnek korábban volt társa. A Hold. Vagyis a lírai én a *magányos* jelzőt már megszólalása pillanatában megelőlegezi az éjszakát illetően, mintegy sejtetve a holdnyugta közeledtét, melynek során a fény az éjt megfosztja magától, ahogy majd az ifúság is magára hagyja az emberi életet, s azt teljes sötétségbe taszítva, társtalanná teszi (14.; 27–28.): *Orba la notte resta* (’árván marad az éj’) / *Abbandonata, oscura* / *Resta la vita*. (...) (magára hagyatott, sötét / marad az élet).

<sup>80</sup> *Mondd nekem, hold, mit érhet / a pászturnak a sorsa, / és mit ér a tiéd? Merre visz engem / arasznyi vándorútam, / s az égi pálya téged? (...) És fölpillantva a csillagvilágra, / eltöprengek magamban: / mért ég fenn annyi fáklya? / Az ég mért végtelen? S miért e roppant / terek nyugalma? És minek hatalmas / magánosságuk? S mért élünk, mívégre? (WEÖRES Sándor fordítása).*

<sup>81</sup> *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia / Ázsiai nomád pásztor éji dala*

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

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

Ebben a második strófában a beszéd szerkesztettsége mindössze két pontosvesszővel emlékeztet az előző számtalan rövid kis szünettel tarkított „előadására”. Annál inkább eluralkodik benne az *enjambement*. Amíg az előzőben az idillek világának képei tematikailag és

szimbolikus értelemben eltűnésük folyamatában bukkannak fel az alapvetően nyugodt ritmusú beszédmódban, addig itt az objektivitást, tárgyiaságot tükröző kijelentések tematikai tényszerűségét, a törést – a visszavonhatatlan leválást, a régi és az új szétszakadását – a beszédmód jellege is visszhangozza: a szaggatottságra utaló számos enjambement, a cezurák, szünetek sora *afféle második hangként* a kijelentések igazának „énekel alá”, s hozza összhangba a gondolatot és a gondolat közlésének vagy megszületésének formáját. Az enjambement és a megnyilatkozás efféle rímhelyzetét még inkább hangsúlyozza az azonos jelentéssel bíró szavak nyomatékos ismétlésének jelensége: *In fuga / van l'ombre; vengon meno / le lontane speranze* ('menekülőre / fogják (távoznak) az árnyak; elfogynak / a távoli remények'). Az enjambement, amelynek szerepében éppen a beszédhez kapcsolódó emocionalitás nyilvánul meg, paradox módon itt a tárgyias szenvtelenség felé mozdul el. Itt már nem a lírai én lelkének a nosztalgikus emlékezés (vö. BAZZOCCHI 2008: 76) kiváltotta hullámaait töri meg, hanem egy afféle nézőpontra mutat, amely a valóságra rátekinteni már mintegy *kívülről* kíván. Ezért az enjambement a maga jelenlétével csak formálisan utal azokra a nyomokra, amelyekre a holdnyugtával képletes értelemben sötétség borul. E költeményben nincs már nyoma a gyönyörködésnek az égben, a tájakban, s nincs meg az illatok öröme, amelyet egykoron az emlékezet még a lírai én elé volt képes sodorni: „*S lengtek a május illatai (...). S fölnéztem az egekre / s le az arany utakra / s messze, tenger vizére, hegy-csucsára:/ és nincs-nyelv, hogy / érzésem elrebegje.*”<sup>82</sup>

Az első strófa állításának igazát (*a holdfény híján az éj elárvul, és teljességgel sötétté lesz*: 12; 14–15.) az emberi életre vonatkoztatva jóváhagyja a második: *az ifjúság híján az élet elárvul és sötétté lesz* (20–22.; 27–28.). A sötétségre mint következményre alapozott hasonlóság és analógia ugyan valóban fennáll, de lételméletileg nézve csak részlegesen és csak a látszat szerint, hiszen amíg az éj esetében a sötétség mint a fény hiánya, „*annak halálát*” követő *semmi*, addig a fiatalság után beálló „sötét”, vagyis *az öregkor, az élet részét alkotó „semmi”*, amelyet a szinekdoché az egész emberiségre vonatkoztatott *la mortal natura*

<sup>82</sup> Silviához (BABITS Mihály fordítása).

(‘a halandó természet’) konstrukcióban a jelzőnek a főnév elé helyezéssel – mintegy a lét és a semmi egymásban-levőségét hangsúlyozva – tanúsít is. Az analógia által keltett látszat leleplezésére azonban majd csak a következő két strófában kerül sor, bár az, hogy a holdfény eltűnése mint halál analógiát az ifjúság elmúltával és nem az öregségével teremt, már szétágazásukat anticipálja. De mindaddig a négy mondatzáró – köztük két sorközi – pont is leszögezve erősíti meg a *kijelentés szintjén* az analógia „jogosságát” (22.; 26.; 28.; 33.).

Paradox módon a fény mint a két alany közelségének látszólagos alapját megteremtő hasonlat éppen a kozmikus távolállás megszüntetésének hiábavalóságáról vall a második strófa végén, úgy a kijelentés síkján (29–34.), mint a rímek által megerősítve (*invano / estrano: hiába / idegen*) az ember és a világegyetem idegenségét és közelségük hitének hiábavalóságát. Az analógiában mint az együttlét alakzatában visszajára fordul és ellehetetlenül a hasonlóság a két egymásnak idegen, egymással nem érintkező létező mint két külön világ között. A látszólagos útítársak sorstársakká soha nem minősülhetnek át, amint azt a záró sorok a legcsekélyebb illúzió nélkül le is szögeznek.

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

Ha a lírai én kijelentései mindaddig az illúziókkal történt végleges leszámolásról vallottak is (és eztán is így tesznek majd), a beszédmód szaggatottsága az előző strófában korántsem jelenti annak valamiféle nosztalgikus visszavonási kísérletét. Nem maga a tény (a két világ idegensége) váltja azt ki, hanem annak *értelmezhetetlensége*. S éppenséggel ez, és ennek minősítése lesz az, ami a harmadik strófa tematikai lényegét alkotja. A beszéd formáját írásképileg láthatóvá tévő korábbi szétszabdaltságot ebben a strófában a beszélő én metszően *ironikus tónussá transzformálja*, s mintegy még inkább eltávolítja a kijelentésektől a lírai személyességet mindig is kísérő emóciót. Mindezt lehetővé részint a beszéd tárgya teszi, vagyis az általános értelemben és nem a

lírai én vonatkozásában vett emberi léthelyzetről szóló megnyilatkozás, részint annak formája és jellege, amelyben az iróniába és szarkazmusba oltott kategorikus megállapítások igazságai a szenvtelenségnek afféle benyomását keltik, amellyel a beszélő tárgya fölé kerekedik. A szarkazmus élességét némileg az is magyarázhatja, hogy ennek a már intellektuálisan belátott és illúziótlanított emberi léthelyzetnek a „megfogalmazására” a korábbi idillikus költői látás- és beszédmódnak „köszönhetően” kissé késve került sor.

A strofa két olyan precízen kimért ötsoros és egy hétsoros mondatból áll, melyekben a közlés szarkazmusa egyértelmű, világos kifejezési formát ölthet. A sok, szokatlan nyelvi konstrukció (38.; 44.), szórendcsere, a hiperbolikus szóformák (RIZZO 2014: 50) sem akadályozzák, hanem inkább csak kiemelik a szarkasztikus ítéletalkotó tónust, amelyet még a szójelentésnek (*túlságosan*) és a szó anafora-funkciójának (34.; 39.) egybeesése is megerősít. Mert hiszen a szarkazmus alapja az eltúlzott, hiperbolikus dicséretnek, a pozitív jelentésnek a visszájára fordítása, cáfolata a látszólagos jóváhagyás mellett: *boldog sors* ↔ *nyomorúságos* (34–35.), *enyhe végzés* ↔ *öregségre ítéltetés* (39.; 43.; 47.). Ez az antinómia az örökkévaló és az időleges között azonban nem az istenek halhatatlansága és az emberi halandóság, halál között feszül, hanem a végtelen (*gli eterni*) és az öregkor (*vecchiezza*) között (46–47.), amelyet az előbbi sorvégi és az utóbbi sorkezdő, enjambement által is elkülönített pozíciója jelez (vö. RIZZO 2014: 50). Ennek figyelmen kívül hagyása azt eredményezheti, hogy sietősen és teljes egészében fogadjuk el azt a megnyilatkozást, amely a *Pensieri* (Gondolatok) hatodik rubrikájában a próza nyelvén ekképpen szólal meg: „Nem rossz a halál: mert megszabadítja az embert minden rossztól, s a jóval együtt elveszi az iránta érzett vágyat is. A legnagyobb rossz a vénség: mert megfosztja az embert minden örömtől, de meghagyja a szomjúhozást iránta, miközben magával hoz minden fájdalmat. Ennek ellenére az emberek félik a halált és óhajtják a vénséget.”<sup>83</sup> Ám e megnyilatkozásnak csak a második felét hagyja érvényben a költemény. Nem is lehet másképpen, hiszen különben *az irónia bukna el* azon, ha az istenek jószágos tettének tud-

<sup>83</sup> ÖRDÖGH Éva fordítása

nánk be a biológiai véget, amelyet itt a szöveg *szörnyű* halálként minősít (43.). A sötétségfogalom, amelyet az emberi tudat a halállal társít, elmozdul tehát, s váratlanságával meglepi az olvasót: a biológiai halálnál szörnyűbbel, vagyis voltaképpen az étellel, a megélt halállal lel jelentésazonosságra, még ha az ifjúkor *minden öröme is ezernyi kínból szökkent szárba* (37.). Ez utóbbi kijelentés igazának poétikai súlyát éppen a strófázáró sorok adják meg, amelyekben a kínok (*pene*) és a jó (*bene*) páros rímbe adott összefonódása mint egy korábbi állapot (fiatalság) jele mutatkozik meg, de olyanként, mint ami már és a jövőben sem áll majd fenn többé, ahogy a záró sor tagadólag ezt meg is erősíti: 's többé nincs adva a jó'. De ez a megélt halál mégiscsak élet, az életnek jele, hiszen még *ép, romlatlan a vágy*: az életnek akarása ez akkor is, ha a remény már nem is él. S emiatt nincs is sóvárgás a biológiai halál mint „gyógyír” után. Az öregség, amelyről itt szó esik, nem egyszerűen csak az idő múlására vonatkozik, hiszen maga az ifjúság sem nélkülözte a szenvedést. Hanem a ráébredéssel áll összefüggésben: a hittel, amellyel az ember megcsalta önmagát, a szépséges vággyal, amely viszonszerelmet remélt, a reménnyel, hogy az élet lelki-kulturális közösségében egymásra találjanak az emberek, s hogy a költészet az örömmek forrása lesz az olvasók számára. A tévedésre felocsúdás az, ami a fiatal idő előtt öreggá teszi, illetve az öregségnek afféle állapotába juttatja, amelyben már az emlékezés tárgyán sem tudhat elrévedezve örülni, ahogy egykor a „Szombat a faluban” (Il sabato del villaggio) öreg nénikéje tette ifjúságának boldog pillanataira visszagondolva.

6. *A hasonlat igazának cáfolata: a párhuzamosság különdlegességének ontológiai alapú elvetése. Kísérlet a paradox szóösszetételek és az önellentmondásos versnyelvi konstrukciók értelmezésére (Negyedik strófa)*

Azt, hogy a hasonlat alapja, amely az ifjúság tovaszökkenését a holdfény kihunyásával rokonítja, csakis szűk szimbolikus értelemben és csak látszat szerint áll meg – túl a két világ érintkezésnélküliségének bizonyosságát már megvalló sorokon (31–33.) –, a IV. strófa négy sora

(54–57.) egyenesen kinyilatkoztatja az örökösen újjászülető lét, a földi világ és a végleges elmúlás felé haladó emberi lét egyirányúságának cáfolatával, vagyis a *sötétség értelmének* szemantikai divergenciájával. De nem is egyszerűen csak kinyilatkoztatja, hanem a sok érdes *r* és a kemény hangzású *t* fonéma révén megkérdőjelezhetetlenül le is szögezi: *Orfane ancor gran tempo / Non resterete; che dall'altra parte / Tosto vedrete il cielo / Imbiancar novamente, e sorger l'alba* ('árvák hosszú ideig / nem maradtok; / mert a másik oldalon / hamarost látjátok majd az eget / újból kivilágosodni, és felkelni a hajnalt'). Ez a fuvaros léttapasztalata is: az, hogy másnap felkel a nap, s útjára indul a fény. Mindez talán elvezethet valamiféle megértéshez az I. strófa önellentmondástól feszülő sorait (16–17.) illetően is, melyekben a fuvaros melankolikus dallal búcsúztatja a horizonton még-még látható, de egyre inkább elhaló fénysávot, 'a menekülő fény végső sugarát' (*L'estremo albor della fuggente luce*). Az *estremo albor* összetétel mint költői képalkotás, amelyben a nyelvnek köszönhetően új értelem jön létre a *legvégső* (*estremo*), *vagyis a halál*, és a *hajnal* (*albor*), *vagyis a születés* önellentmondó összetételében, a maguk egymásban-levőségében, kölcsönös átmenetiségükben a létdefiníciót „rejtik” magukban. Az örökös ismétlődését: azt, hogy kihunyása után a fény a Nap közvetlen ragyogásaként bukkan fel hajnalban, hogy aztán sötétedéskor a Hold arcáról visszaverődve terítse be magával a földi világ objektumait. Vagyis ebben a tekintetben a holdnyugta az „albor”, a virradat jelentését „oroza el” a napkeltétől. A fuvaros – egyenes értelemben – nem azért kíséri bánatos dallal a Hold *végső sugarát*, mert azt többé viszont nem látja, hanem mert *az elmúláshoz ez a „szentimentális” tónus illik.*

Ugyanakkor ennek a ciklikusságnak a végtelensége mint léttörvény szembehelyezkedik az emberi élet lineáris végességével. Ebben a tekintetben, minthogy az *albor* főnév a hajnal (*alba* – 57.), a pirkadat jelentését bírja önmagában, az összetétel voltaképpen úgy is fordítható, hogy a fuvaros – aki mintegy anticipálja a II. strófában az élet okát és célját kutató, a sötétben tapogatózó vándor alakját – allegorikus értelemben *'a menekülő fény végső/utolsó sugarát/hajnalát'* búcsúztatja. Azt a fényt, amelynek több hajnala már nem lesz, s ami többé már nem tér vissza. Ebben a metaforikus értelemben a fény a fiatalság he-

lyét foglalja el, mely menekül, s véglegesen elhagyja a halandó életét: 'De a halandónak élete, mikor a szép / fiatalság tovatűnt, színéssé nem lesz / más fénytől soha, sem más pirkadattól' (64–66.).

E három sor rendkívüli intenzitását több nyelvi mozzanat is érzékelteti. **1.** Mindenekelőtt az, hogy a 'De' (*Ma*) mint ellentétes viszonyulást kifejező kötőszó úgy jelentése szerint, mint az új verssor elején, a gondolatzáró pont után betöltött pozíciója által is elzárja a földet bevilágító napfényt az ember elől fiatalságának elmúltával **2.** A *vita mortal* ('a halandó élet', 'halálos élet') összetételben a szóvégi *e* hang eltűnése (*mortal[e]*) mintegy tükrözi az ifjúságtól megfosztott élet megrövidülésének, s vizuálisan és „hallhatóan” is jelzi az élet megcsonkulását a fiatalság elmúltával. Az élet afféle megtörését, amellyel az öregkor az életbe már annak lezárulta előtt belopja a halált. A „halandó élete” mint nyelvi konstrukció oximoronként áll elénk, hiszen halálos életnek is fordítható, mely a létezőt átmenetiségben ragadja meg. Mindemellett az *e* szóvégi hiánya mint megrövidült élet paradox módon az öregség benne-létével fejeződik ki, vagyis a többlet valójában mínusz: az élet részét alkotó halál. Így a *vita mortale* mint elsötétülő világosság a *képtelenség képe*, melyben a *vita* a világosság mint fiatalság, a halál pedig a sötétség, *de mint öregség*. **3.** A *bella/Giovinezza* ('szép/fiatalság') közötti *áthajlás*, az enjambement megtöri, szintaktikailag megakasztja az összetétel jelentéstani egyértelműségét, vagyis azt, hogy a fiatalság kora csakis és kizárólagosan szép volna, amit a 'minden egyes jó ezer kinnak gyümölcse' megállapítás (37.) igazol is. **4.** A *spari* ('tovatűnt') régmúlt igei formája a visszavétel lehetetlenségét kategorikusan szögezi le. De még ezt is nyomatékosítják az ismételt tagadás formái: a *nem*, a *soha*, a *sem* (64–65.), hogy aztán az utolsó három sor végén mintegy egybegyűljenek a fénytelenség-elözvegyültség jelentéstartományába tartozó szinonimák: az *éj*, a *sötétség* és a *sír*. Az öregség (az *éj*) sötétség-jelentése (66–67.) és a biológiai halál (68.) közötti *különbözőséget* csak ez utóbbi szüntetheti meg. A *sepoltura*, vagyis a 'sírhan't, amely éppen-séggel a költemény *végso szava is*. S ez a szó egy *endecasillabo* végén az *örökös sötétség* jelentésében alkot – először és utoljára a költeményben – *strófazáró páros rímet* (amely nem melleleg *verszáró is*) egy *settenario* sorvégi és az *átmeneti* sötétség jelentését hordozó szavával, az *éj*

sötétjével (*oscura-sepoltura*), s oldja is fel azt magában. De egyúttal a mély fekvésű *u* révén *uditte* az öregség sötétjét mint átmeneti éjt az örök mélységes *csönd* jelentésével is felruhazza.

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

A pontosvesszőkkel, kettősponttal megakasztott és újraindított körmondat a IV. strófának éppen a tizenkettedik soráig nyúlik el, mint ahányadikban – az első strófában – leszáll a Hold. A beszéd módja mindeddig az első strófa tónusával rokon. Ugyanakkor az *én* beszédjében most, egyetlen pillanatra, a mindeddig távolságtartó megnyilatkozás igyekezete elgyengülni látszik az *odafordulás* (51.) – ha nem is a megszólítás – aktusának és a becéző szóalak alkalmazásának köszönhetően: *'Ti, dombocskák és lankák'* („Voi, collinette e piaggie, [...]”), mintegy felidézvén az első strófában (8.) már megjelölt dombocskákat és az idillek világának emlékét. A metaforikus képekkel dúsított szövegrészben különösen is a *splendor* ('tündöklés') és a *della notte il velo* ('az éj fátyla') hökkenti meg az olvasót. A 'mikor kihunyt a tündöklés, mely nyugaton / az éj fátylát ezüstbe vonta' (52–53.) kijelentésben szereplő *tündöklés* értelmileg kétségtelenül sokkal inkább a Nap vakító fényével társítható, semmint a Holdéval, s az korántsem a lebukó, hanem az intenzíven sugárzó fény jellemzője – amint erről bővebben is szól Santagata –, aki szerint ebben az önellentmondásosságában a 'végső hajnal' („*estremo albor*”) szemantikai hasadtságát lehet vizszontlátni (SANTAGATA 2004: 117–119). Mintha ismétlésbe ütközne az olvasó: amint a 'végső sugár / hajnal' jelzős szerkezet kreálta kettősség anticipálta a vándor alakját, úgy előlegezi meg most a Nap közeli szövegbéli feltűnését a 'tündöklés' is. Mindenesetre a fény, amely beüzüstözi az éjszakát, kétségkívül a Holdé, amely azonban mint a Nap visszaverődött fénye kevésbé intenzíven ragyog („*splendor*” áll a teljes alakú „*splendore*”, azaz tündöklés helyett), és a forróság helyett a hűvösség érzetét kelti.

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

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

Az emberi életút második felére tett, talán polemikusnak is felfogható utalás (41.) nem tudja nem előhívni Dante *Színjátékának* az emberélet útjának felét megidéző sorait, amelyek után az eltévelyedtségére ráébredő hős előtt kitarul a boldogsághoz/üdvözüléshez vezető út. Szemben Leopardi emberével, aki előtt ifjúsága letűntével már lezárult minden jövő. Mindemellett és e tekintetben értelmezésre vár az a kétségkívül szokatlan és rendkívülinek tekinthető passzus is, amellyel, mármint a

*Nap diadalával*, a kritika mit sem tud kezdeni, s amelynek magyarázata nem rekedhet meg mindössze annál, hogy az ellenpontozza az ifjúság többé már vissza nem térő hajnalát és a földet fényözönével elárasztó Nap tündöklését (SANTAGATA 2014: 119–120). A Napnak ez a hatalmas erejű, az eget-földet beragyogó fényrobbanásának intenzitását nemcsak a *possenti* és *torrenti* ('hatalmas láng / fényzuhatag') páros ríme (61–62.) fokozza, hanem az eláradás képét (63.) még érzékletesebbé tévő sorvégi (*torrenti*) és sorkezdő (*inonderà*) *i* hangjainak összefonódása. Arról nem is szólva, hogy az *inonderà* ('elárasztja') szó, amely etimológiailag alakilag a „hullám” szó jelentését őrzi, szóvégi hangsúlyával az egekig felcsapó fényhullámok képzetét kelti az olvasóban. Mindez mintegy a *Purgatórium* XXXI. énekének zárósoraival rímel: Beatrice az Édenben fellebbenti fátylát, s az égi paradicsom tündöklő fénye (*isplendor*), a Napé „kiszökik” alóla: hullámszerűen, afféle fényrobbanásként önti el és tölti be az elveszett Éden világát.

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

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

## Bibliográfia

- BAZZOCCHI, Marco Antonio (2008), Leopardi, in *Profili di storia letteraria*, a cura di BATTISTINI, Andrea, Bologna, Il Mulino.
- BINNI, Walter (1985), Introduzione, in *Giacomo Leopardi, Tutte le opere*, a cura di BINNI, Walter, vol. I. Firenze, Sansoni.
- COLAIACOMO, Claudio (1995), in *Letteratura Italiana Einaudi. Le opere*. Vol. III., a cura di ROSA, Alberto Asor, Torino, Einaudi.
- FELICI, Lucio (ed.) (2010), *Leopardi. Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, Roma, Newton.
- GHIDETTI, Enrico (1985), Vita e opere di Giacomo Leopardi, in *Giacomo Leopardi, Tutte le opere*, a cura di BINNI, Walter, vol. I. Firenze, Sansoni.
- GINZBURG, Leone (a cura di) (1938), *Leopardi, Giacomo, Canti*, Bari, Laterza (Fonte: BEIC).
- HOFFMANN, Béla (2006), Az aposztrofikus költészet és az önmegszólító verstípus között: A költői nyelv új vonásai Giacomo Leopardi A se stesso című versében, *Filológiai Közöny* 2006/1–2., 152–159.
- ÖRDÖGH, Éva (1992), *Giacomo Leopardi, Gondolatok/Pensieri* (ford. és bevezető tanulmány). JATE BTK, JATEPress.
- RIZZO, Eugenia (2014), „Il tramonto della luna” di Giacomo Leopardi. Analisi testuale. In *Quaderni Parmenide* (Rivista semestrale dell’Istituto di Istruzione Superiore “Parmenide” – dir. Francesco Massanova, red. Santa Aiello, Eugenia Rizzo), Vallo della Lucania. Anno IX – n° 19 – dicembre 2014.
- SANTAGATA, Marco (2004), *Il tramonto della luna e altri studi su Foscolo e Leopardi*, Napoli, Liguori Editore.

# GIUSEPPE UNGARETTI KORAI KÖLTÉSZETÉNEK VERSNYELVI RADIKALIZMUSÁRÓL

Ungaretti korai költészetének titka mögött az a paradox és lehetetlennek látszó vállalkozás bújik meg, amely az ihlettség révén meglett szót a maga „testiségében”, hangzóssága fiziológiai jellegzetességének megtartásával kísérli meg az írásban magában is megőrizni, pontosabban kibontani és megszólaltatni az írás „némaságából” annak eredeti és teljes természetét. Mert ha igaz, hogy leírása során a szóból valami elvész, úgy az írás örökös hajsza marad a szökésben lévő szó teljessége után. Annak ellenére is így van, hogy az írás a szót nem is eresztette el, még ha birtokba teljességgel nem is vehette. Mindazonáltal a maga által kialakított struktúrával, a versszövegben elfoglalt helyével, a hangsúly és ritmus révén az őseredeti szó teljességére – a fiziológiai testiség, a hangzósság hiánya mellett is – többé-kevésbé képes marad emlékeztetni. E kérdés körül foroghatott a mi Kosztolányink gondolata, amikor hangsúlyozta, hogy „(...) az élőszo sorvadt, művészet és tudomány fokként eltávolodott az emberi hangtól, műveltségünk súlypontja a betűre helyeződött. Az ősi közlőforma azonban a szó volt. Ezt ösztönösen érezzük, valahányszor verset szavalnak.” (KOSZTOLÁNYI 1999: 438.)

Ez valóban így is van, hiszen amikor a versmondás, de akár a fennhangon történő olvasás során a szó visszanyeri önnön hangját, akkor azzal együtt, „mágikus”, onomatopéikus tulajdonságai révén további szemantikai gazdagodásra vagy jelentésmódosulásra is szert tehet. S ha mindez általános értelemben igaznak fogadható el, úgy specifikus módon még inkább az Ungaretti korai műveinek tekintetében, amelyeket teljességgel áthatja az a költői eljárásainak eredményeként megalkotott strukturális, szintaktikai, grammatikai,

kompozíciós sajátosság, amellyel a lírai szubjektum az olvasót az írott formától, a betűtől a hangzó szóhoz, a fennhangon olvasáshoz, s így az elsődleges közlésformához terelné, élővé téve és aktualizálva a szó emlékét. De hát mégis, hogyan szabadítható ki az írott szó az írás fogságából úgy, hogy egyúttal igaz, hiteles beszédként hasson a háború valósága által egzisztenciális és morális létszemléleti válságban vergődő olvasóra? Amikor a szó inkább egyetlen kiáltássá lenne, ahelyett hogy az írás rendjébe illeszkedne a maga megszokott módján?

A szintaxis „szétrombolása”, töredezettsége a versformában már önmagában is a szóra mint beszédelemre irányítja a figyelmet. De a központozás hiánya és ezzel is összefüggésben a szavak jelentésének egyenkénti önállósulása, valamint analógiás, hangzásos rokonításuk, gyakori izoláltságuk mind-mind zökkenőt iktat be az olvasás folyamatába, s így a szintaxis intenzitással kiejtendő több „önhangsúlyos” szóból jön létre. A szó „önállósulásához” járul hozzá az is, hogy szabad versek és eltérő hosszúságú, töredékes sorok elemeiként tűnnek föl. Ezt tovább fokozza, hogy a szintaktikai egységek között rendszeres és váratlan szünet áll be, és analógiás kapcsolat teremődik köztük, amely sajátosságos ismétlés minőségében tágítja és színezi ki a kiinduló gondolat, szókapcsolat jelentését. A rendszeres szünet, a némaság az olvasás folyamatában így maga is szóvá lesz. De a papír vakító fehérségébe mint valamiféle óriási űrbe a rendezetlen hosszúságú, belevájt fekete sorok, szavak, az interpunkcióra egyedül emlékeztető kérdőjelek mint az áttekinthetetlenség kifejezői is mind-mind a szó mint beszédelem szükséges újramegtalálásának kísérletéről vallanak, ahogy a hagyományos metrika felbontása is a szólás nehézségeiről és a hagyományos versformák aktuális folytathatatlanságáról árulkodik. Joggal szögezhető le tehát, hogy „Ungaretti költészete századunk lírájában a formai megújítás legradikálisabb példáját kínálja” (SANGUINETI 1993: 589). Contini értékítéletét is bevonva a sajátjába, Mengaldo hangsúlyozza, hogy Ungarettinél „a hagyományos verssor rövid, néhány szótagos sorocskára aprózódik fel, és a beszéd (diskurzus) számos verbális monádra esik szét, amelyek csaknem úgy vannak szótagolva, mintha valamiféle lírai indulatszavak volnának; vagy mint Contini

vallja: „Ungarettinél a diskurzus a szót követően születik meg” (MENGALDO 1978: 383). De pontos De Robertis megfogalmazása is: Ungaretti „lerombolta a versformát, hogy aztán újraalkossa, és megkereste a ritmusokat, hogy kiépítse belőlük a metrumot”, de „mindenekelőtt a szó eszencialitásának kutatására, a szó titkos életére összpontosított a figyelmét”, s egyúttal „arra, hogy a szót megszabadítsa mindenfajta rá-rakódottságától, legyen az akár irodalmi, akár fizikai természetű” (DE ROBERTIS 1974: 411).

Ha igaz, hogy Ungaretti szándékának megfelelően a töredékversek külön-külön egyetlen fehér oldalon, lapon jelentek meg, úgy a lap fehérségébe mintegy beleégő fekete betűk annak szinte ellenpontjaivá lesznek. Túl azon, hogy a fehérbe, azaz az ürbe, a semmibe kiált bele a fekete szó, a kitöltetlen és betöltetlen lap a szó, a szavak áradásának „hiányát” jelzi: a régi, a „hagyományos”, a világgal mégiscsak relatív harmóniát találó költői szó inadekvátságát, s az új költői szóra való „várakozást”. Ez az űr a hiány. S a költemény inkább torzónak tetszik, minthogy a szóval nem képes még betölteni azt a rendelkezésre álló teret, amely pedig korábban a költői szó lakhelye volt. Kiteljesedésre vár. A költemények a szerkezetük töredékessége felől nézve, vizuális tükrei a háborús korszak valóságának: az emberi élet törékenységének, esetlegességének. A szerkezet töredékes jellege (a szintaxis szétaprózottsága, viszonyaik alogikus, mellérendelő formája) a tradicionális költői nyelv lehetetlenségét állítva mintegy „öntudatlanul tiltakozik” is amiatt, hogy a hagyományos líra világa *szerves és spontán módon* már folytathatatlaná lett, s hogy csak ellenében születhet meg esetlegesen egy újfajta költői nyelv, amelynek még rá kell ismernie magára. Több Ungaretti-mű abban az értelemben torzó, hogy még egy születőfélben lévő új versnyelvi beszédforma létrejövetelének kísérleteként hat. S amely mögött az a kérdés feszül, hogy lehet-e még szólni a hagyományosnak tekinthető költői nyelv zeneisége által kiváltott formai és hangzásbeli harmónia elvárásai szerint. Olyan kérdés ez, ami a költészetnek mint művészi beszédmódnak a lényegét a hitelesség, az igaz és a szép megközelítése felől érinti. A versforma mint tiltakozás az embertelenséggel szemben a mi Radnótinknál más irányt vesz majd: ő a klasszikus verselés nyelvi-ritmikai harmóniájával, a széppel és igazzal

arat *csak azért is* diadalt a sötétség fölött. Az örök tökéletesség „nevetésével”.

Ungaretti költészetének nyelvi jellegzetességeit szem előtt tartva, az alábbiakban néhány költeményének értelmezésére teszünk kísérletet.

### 1. Címadás és jelentéselmozdulás

Köztudott, hogy Ungaretti több költeményét újraírta, s új címmel látta el őket. Ennek egyik példája az első világháborúban megfogant és a még öt sort kitevő *Cielo e mare*<sup>84</sup> (Ég és tenger), mely végletesen lecsupaszítva hosszú évekkel később *Mattina*, vagyis *Reggel* címmel tér vissza. Visszatér, de ha az olvasó rá is ismer, a jelentés és szövegértelem elmozdulása szembeötlik. Az eredeti és nyersfordítása:<sup>85</sup>

*Mattina – Reggel*

M' illumino    Megvilágítom magam  
d' immenso    a mindenséggel

E példa jól szemlélteti azt a szerepet, amelyet önnön szövege tekintetében az alkotói interpretáció (olvasás) játszik. A mű átnevezésének vagy újraalkotásának szerzői gesztusát – amely voltaképpen az önnön művét újraolvasó szerző műelőtti új intenciójáról árulkodik – az olvasói értelmezési lehetőségek határozott módosítási kísérleteként jelölhetjük meg. A változtatás ugyanis szemantikailag elmozdítja – mondjuk így – az olvasó horizontját. A korai címadás némiképp a nyelv kommunikatív funkcióját látszik érvényesíteni, amennyiben erőteljesen konkretizáló és átkaroló jellegével a mindenséget, a végte-

<sup>84</sup> Vö. *Antologia della Diana*. „Liberia della Diana”, Napoli, 1918; *Allegria di Naufragi*, Milano, Vallecchi 1919 és az 1931-es kiadását a *L'Allegria* című kötetben (Mondadori, Milano).

<sup>85</sup> A tanulmányban idézett Ungaretti-versek magyar nyelvű változatai a szerző parafrázisai.

lent és határtalant megfosztja a maga bekebelezhetetlen természetétől. A mindenség megreked a lírai én előtt kitarulkozó tér terminusaiban (*fenn, lenn*), minthogy a két elem összeadhatósága révén meghatározást nyert. Ennélfogva úgy a *tenger*, amely – különösképpen a költészetben – a végtelen horizontális képi megfelelője, mint az *ég*, amely kulturálisan az anyagtalanság transzcendens mozzanatát örökítette át, anyagszerűvé, mérhetővé, a mindenség terének egyik komponensévé „zsugorodik”. A feléjük forduló lírai én pásztázó tekintetének térkoordinátáit, irányait jelölik, de nem a mindenséget mint dimenziót. Az eredeti cím egyfajta oppozíciót teremt az *ég* és a *tenger* által alapvetően természetként reprezentált végtelen és a lírai beszélő között. Az *Ég és tenger* címadás a mindenséghez mint fényhez forduló ember lét-helyzetét a *sötétséggel*, vagyis a szenvedéssel és egzisztenciális szorongással azonosítja, minthogy az *itt* sötét, s csak az *ott* fénylik, s világosságához csak általa jut. Az emberi létezés színtere, a földi világ és a lírai én pozíciója mintegy külső marad az *ég* és a *tenger* által megnevezett mindenséghez képest, amely ily módon inkább magát a természetet jelöli: hozzá mint széphez és a belőle áradó meleghez fordul a vigaszt kereső ember. A *Reggel* cím által viszont – túl azon, hogy ez az első benyomásra felidézi az olvasóban azt az ősi, őseredeti ritust, amellyel az álomból (a sötétből) kikászálódó ember, tagjait nyújtóztatva kitarja testét a Nap fényének, hogy melegével testileg s lelkileg feltöltekezzék – a lírai én tekintete a fényre nyílik rá, s a nézés irányát horizontálisból, illetve a pásztázóból vertikálisba, a térbeliből időbelibe is átfordítja, anyagtalanítva és megfoghatatlanná téve immár a végtelen képét, amely mindazonáltal érintőleges közelségét kínálja itt az embernek. A *Reggel* cím metaforikusan a *ráébredés* értelemadó mozzanatát és egyúttal a *pillanatnak*, valamint az *örökkévalónak* a rokonságát is elébünk sodorja: tragikus léthelyzetének, önnönmagának, az anyagnak a sötétjét a teremtő fényvel átvilágító ember most hirtelen átalakítja azt a viszonyt, amely az eredeti cím szerint őt a világhoz fűzte. Az új cím nem két különálló entitást, hanem azok (a végtelen és a lírai beszélő) egymásra-vonatkoztatottságát, egymásban-létét, interszjektív viszonyát emeli ki (s ez megfelel a vers kétszeresen függő-alárendelő szerkezetének: *mi illumino d'immenso*), vagyis a szembenállás helyett

az egymásrautaltságban kibomló új létminőséget. Az énnel a végtelenben való megszüntetve megőrzését, vagyis a vele való efféle azonosulást jelzi egyfelől az én és a fény egybefonódása (*m'illumno* áll *mi illumino* helyett), másfelől az, hogy *mi*, vagyis az *én* az *immenso* szóban átalakítottóságában is fölismerhető. A *ráébredés* és a vele egyidejűleg születő nekilendülő vágy szemantikailag az új címben a szó intenzív kiejtését megkövetelő kettős mássalhangzó (*mattina*) révén – amelyet a vers két, vele e tekintetben azonos szava követ majd, még akkor is, ha a második az olvasó szeme előtt a hipermeter formáját ölti – további megerősítést nyer. Hasonló a helyzet abban a vonatkozásban is, hogy az új cím *ritmikailag* is azonosul a vers két szavával, amennyiben emelkedő sorra lesz maga is. A *hangmegfelelés* (*m – n – i*), valamint a *hangkapcsolatok* teljes és részleges ismétlődése (a zöngétlen/zöngés *ti/di*, a hangsúlytalan helyzetű *no/na*, a hangzasközeli *in/im*) nyilvánvalóvá teszi a cím és a kétsoros szemantikai egybehangzását, s méghozzá úgy, hogy a címszó, a szerzői intenciónak megfelelően, mintegy előírja immár a versszöveget, vagyis az mintegy a *mattina* szóból bomlik ki. A *reggel* szóból, amely a fény képzetét kelti, s amellyel az ige, a *megvilágosodom* a maga jelentése szerint válik azonossá, mintegy annak újszerű ismétlésévé, hogy aztán a fény forrásául a *mindenség* jelöltessen meg. A *m'illumino* hipermerikus formája – már ha a címsor és a záró sor három szótagú szavához viszonyítjuk –, amint erre Szénási is utal (SZÉNÁSI 2004: 154), ugyanakkor nem egyszerűen csak ismétlés, hanem a látásnak a fény forrása felé való „megnyúlását” is jelezni képes forma egyben, s mint ilyen megelőlegezi a végtelent magát azzal, hogy lezárhatatlan feszültséget teremt a hallás, a versritmus azonossága és a látás, a szótagszám plussza által jelzett többlet között. Mindemellett az új cím a vers kép-természetét is megőrizve szemantikai tekintetben a hangsúlyt a *belső történetre* helyezi át: joggal fordítható tehát ekképpen: „A *mindenséggel / világosodom meg*”. Amíg tehát az eredeti cím referenciális témát ad meg, ami valamiféle élménynek a hangsúlyát erősíti fel, addig az új cím új témát, a költői vagy diszkurzív témát jelzi, s valójában az élmény belsővé tételét, a *ráébredést*, a *megértést* helyezi a középpontba az időmegjelölés révén. A címváltozás a kétsorosban a teret az időbe, az anyagszerűt az anyagtalamba, a külsőt a belsőbe, az

immanenst a transzcendensbe, vagyis a szemantikum egzisztenciális mozzanatát az ontológiaiba kapcsolja be. Egyszóval a szerzői intenció módosulása révén az olvasó a szöveg intenciójának, az értelemnek a megújulásával találja magát szembe.

## 2. Úton, mindig csak úton

*Il porto sepolto* (1916) – 'A betemetett kikötő'

Vi arriva il poeta	Megérkezik oda a költő
e poi torna alla luce con i suoi canti	s aztán visszatér a fényre dalaival
e li disperde	és szerteszórja őket

Di questa poesia	Ebből a költeményből
mi resta	csak az a kimeríthetetlen titkú
quel nulla	semmi
d'inesauribile segreto	marad meg nékem

Ha csak a költemény címét nézzük önmagában, egy oximoronnal találjuk magunkat szembe. Merthogy a kikötő a maga elsődleges jelentésében véve többé már nem szolgálhat kikötőként, hiszen betemetett, avagy elsüllyedt, amint Szénási Ferenc fordításában olvashatjuk. Már csak az emléke maradt meg: az, hogy volt. Ezért a kikötő, amely a hazatalálás, a révbe jutás és a *menekvés* költői-mitológiai toposza is, első pillanatra e tekintetben a *nincs hová menni* érzetét keltheti fel az olvasóban. Az örökös és kényszerű úton létet és a kikötőt fürkészve kutató tengeren hanykolódó hajósok képét. S mindez azért lehetséges, mert bár a már láthatatlanná lett kikötő nincs jelen a maga referenciális-térbeli értelmében, mégis olyan létezőt jelent, mely a múltban fennállt: ez különbözteti meg őt attól, ami sohasem létezett.

Nos, ebbe a múltba, ebbe a kikötőbe – amely képletes értelemben nem is más, mint a költészet világa, a versnyelvi-poétikai hagyaték, a most születő költemény előtt fennállt-fennálló hagyományos verselés kincseit rejtő nyelvi univerzum – száll alá a költő, akár a gyöngyha-

lász, hogy a szavak, sorok cserepeiből új „dalt” komponáljon. Alászáll a sötétbe, az egykori kikötőbe, amely sötét, mert azt a jelen viharai eltüntették a poézis szép dallamaival együtt, s azon szavak után kezd kutatásba, amelyek a tradicionális szintaxisból kiperegve még föllelhetők, hogy aztán a sajátjaiként mutassa fel őket a fényben.

A mindent betemetni és elfeledtetni próbáló idő tehát – amelyet az írás pillanata, a jelen megállásra készlet – nem arathatott végleges diadalt, mert a szóban újrateremtődik a költészet emlékezete, még ha töredékekben, darabokra hullva vár is új kibontakozására. A két szó (az itt-lét és annak rejtettsége) között feszülő ellentétet, a paradoxitást, amely a *van* és a *nincs* között feszül, az *il porto* és a *sepolto* rímszerű egybehangzása, hangalaki közelsége és ritmikai azonossága táplálja és oldja is fel egyben. Azzal – amint Szénási észrevételezi –, hogy a jambikus trimeter görög üteme visszhangzik benne, harmoniában azzal az „Ungaretti-jegyzettel”, amely a vers ihletettségét a réges-régi és híres kikötővel, Alexandriával társítja (SZÉNÁSI 2004: 154).

A lírai én a gyöngyhalász alakjával rokon, ám az analógia csak analógia marad: amíg a gyöngyhalász a tengeri kagyló gyöngyszemeit hozza fel a fényre, addig a lírai én költő-alakja az emberiség legnagyobb kincsét, a világot megszólaltató és teremtő költői nyelv és a szó újramegtalálását kutatja. A gyöngyhalász belőle él, a költő általa. Ahogy a kagylóból mint zárt világból kell kiszabadítani a gyöngyöt, az értéket, úgy kell kiszabadítania a költőnek a szót a lírai hagyomány zártágából, s valójában születésre bírni a még számára is ismeretlent. S ez a nyelv, a szó a gyöngy maga, melynek őseredeti romlatlanságához visszatérve és abból új, másféle bokrot kinövesztve lehet csak hiteles és igaz, a világot már másképpen értelmező és teremtő költői beszédmódra lelni. Olyanra, amelyik harmóniában áll a világ aktuális állapotával, vagyis amelyik hiteles és igaz költői beszéd. A kikötő, a költészeti örökség célpont, az ihletettséghez szükséges utazás, alászállás célpontja, de egyúttal a hazatalálás, az alkotás kiindulópontja is, ahogy az emlékezés sem egyirányú, hanem oda- és visszaút is egyben. Vagyis a mindenkori versteremtő aktus örök útja ez a láthatatlan kikötő felé, amely feltételezi egyben a visszatérést is a költői szó csónakján az én- és a világmegértés révén újjáépülő kikötőbe. Nyilvánvaló

*ars poeticáról* van szó: a költemény születésének titkairól, amelyeket minduntalan meglelünk, hogy aztán újra csak elveszítsük, és így tovább örökösen: ez maga a világban való költői benne-lét természete. Ez volna a *kimeríthetetlen titkú semmi* – mely összetétel a maga oximoron természetével gondolati rímet is alkot a címbe jelzettel, a *Betemetett kikötővel*, mely új és újabb alászállásra sarkallja a lírai én költő-alakját. Mert ha megvan is a titok, a szóban testet öltő költemény-gyöngy, megértésének kimeríthetetlensége folytán mindig-mindig másként láttatja magát annak, ami: éppen ebben az elveszésben őrizheti meg és tarthatja fenn titkát. Ez az Ungaretti-vers önmaga születését tematizálva születik meg maga is. A szerteszórt vers a világnak szánt olyan ajándék, amelytől az önmagát megfosztó beszélő újra nincstelenné válik. Ez a nincstelenség pedig az önmagának szánt ajándék: az örökös indulás halaszthatatlansága, amellyel a lírai én a semmit markolva ismét útnak eredhet a világteremtő szó nyomát kutatva. Örökös, mert ez a versalkotó tevékenység maga. Ez a kikötő, melyhez visszatér a költő, és amelyet meglel, újra és újra a maga feltárására szólít fel, azaz „elsüllyedtsége” kifogyhatatlan kincseket ígér.

A kincskeresés, a csupasz szó halászata, amely ezen alkotótevékenység hálóján fennakadt, a maga jellegzetességeivel tagadja az esztétizáló versnyelvnek és -struktúrájának a hitelesíthetőségét. A központozás hiánya a hagyományos mondatstruktúra és beszédrend feldúlása, a sorok szabálytalansága és a két eltérő sorszámú (3–4) strófa aszimmetriája, valamint a köztük lévő űr vagy szünet mint a lap vakító fehérsége a folytatás és a folytathatóság fölötti meditáció képzetét kelti fel az olvasóban. Amíg az első három sor az alkotástörténet tematizálása, addig az utolsó négy ennek a műveletnek a befejezhetetlenségére, az örökös újrakezdésre utal. Az alkotói sorsra magára, az alkotó magányosságára. Ily módon az alászállás, amely a sötétbe bukás iránya és a felszínre jutás mint a világosságba érés iránya, bár pontosan jelzik a versteremtés jellegét és az ihlettség forrásának kutatását, a lírai én tekintetében paradox módon színeik jelentéseit kicserélik: a felszín világossága ismét és ismét sötétre vált, ami a fény, a versnyelv lehetséges forrása felé minduntalan a mélybe űzi őt. Hogy költészete rálelhessen a „sötétség sugarára”.

Ungarettinek a klasszikus költészethez való viszonyára álljon itt egy gyors példa. A nagy elbeszélő művek szövegvilágába (Vergilius, *Aeneis* VI. 309–312.; Dante, *Isteni színjáték* III. 109–117.) szervesen illeszkedő hasonlatok gondolati örökségét felvillantva, annak szemantikai elemeit (ősz, fák, falevél) központosítás nélkül, mintegy cserepeként „összerakosgatva” alkotja meg a *Soldati* (Katonák) című verset, de olyaténképpen, hogy a klasszikus hét szótagos (settenario) verselés két sorát négy sorra tördelt szét, s így a vers képi formájával vizualizálja is azt a léthelyzetet, amelyben a háború valamennyi katonája szembesülni kénytelen.

Soldati	Katonák
Si sta come	Úgy vagyunk, ahogy
d'autunno	ősszel
sugli alberi	a fákon
le foglie.	a levelek

A négy sorra bontás a maga kimerevített, szoborszerű képével már a falevelek folyamatos hullását „ígéri”, s mint ilyen, azt a lessingi gondolatot érvényesíti, amely a mozdulatlanságba bevont időt, a termékeny pillanatot „eleveníti meg”. A következő pillanatot, amikor a levél már leválik az ágról. S ezt még nyilvánvalóbbá teszi az enjambement jelensége, s különösen is a harmadik sorban, amely erejének hirtelenségével is jelzi az együvé tartozók közeli szétválását. Talán érdemes hangsúlyozni, hogy a *si sta* mint általános alany nem az emberre általában vonatkozik, amint erre többen utalnak. Ez nem az előbb-utóbb mindenkit elérő halálra céloz, hanem a katonák léthelyzetére, amelyet különböző politikai tényezők és nem pedig egy természettörvény hozott létre. Nem véletlenül az a vers címe, ami.

## 3. Az írott szó és a hang

*Fratelli – 'Testvérek' (1916)*

Di che reggimento siete  
fratelli?

Melyik ezredből vagytok  
testvérek?

Parola tremante  
nella notte

Reszketeg szó  
az éjszakában

Foglia appena nata

Éppenhogy újszülött levél

Nell'aria spasimante  
involontaria rivolta  
dell'uomo presente alla sua  
fragilità

A gyötrődő levegőben  
a jelen emberének  
akaratlan lázadása  
törekenysége ellen

Fratelli

Testvérek

Az egész költemény, már ha a címadást a mű részének tekintjük, rondó szerkezetet alkot: a kiindulópont (fratelli) és a zárás (fratelli) egybeesését látszik hangsúlyozni a szó szintjén – mely a második sorba is beékelődik – a teljes hangalaki azonosság és a terminus elsődleges értelme szerint. De mivel éppen hogy rondó szerkezetéről van szó, az ismétlés megtalálásként, újra-rátalálásként fogalmazható meg. Amit meglelünk, az másként *az* immár, mint amilyen akkor volt, amikor elveszítettük. Amire pedig a lírai én rátalál, az az a szó, amely a maga elsődleges szemantikuma felől nézve egy keresztényi gyökerű jelentés hív életre: az embernek a másikat illető megszólítását a *testvérek* jelentésben. Az egész verskompozíció a beszédmód révén gondolatformáló struktúrává alakul át: ez a struktúra teljes harmóniában áll a szóra ráleléssel, amennyiben szünetekkel tarkított és a meditáció csöndje által meg-megszakított gondolat kíséret formáját ölti. Nem is más, mint a töprengés (folytassam, ne folytassam?) folyamatának megszakítottságát képileg-vizuálisan is szemünk elé táró tükre. Rálelni arra, ami az

egzisztenciális tapasztalatok következményeként kitörlődni látszott az intellektusból és már-már a szívből is, vagyis az emberi beszéd szótárából, csakis jelentésének újraszülésével-újraszületésével lehetséges: valóságos reinkarnációra van szükség, melynek eredményeként a szó már más körülmények között és másként szegmentálva a tartalom formáját bukkanhat fel ismételten. Minden szó mindig az is, akivé lesz. A *fragilità*, azaz a törekenység, esendőség, amely az embert illeti, a *testvér* szó jelentéstani értelmét kitágítva az általános értelemben vett ember és ember közötti kapcsolatra siklik át. A szó versbéli izolált helyzete, magányossága a hiányt kiáltja ki, s fölveszi jelentéstartományába a *törekenységet* is (9. sor), gondolati rímet alkotva a szóval annak úgyszintén izolált pozíciójánál fogva. De a törekenység nemcsak a *mondottnak* a sajátossága, hanem a *mondásnak* is, mint-hogy az szembeötlően ki- és átterjed a versformára, amely maga is a törekenység-töredezettség vizuális képét kínálja, s mintegy igazolja is Ungaretti költészetének általánosan elfogadott minősítését, amely azt a töredékesség (*frammentismo*) fogalmával rokonítja.

Referenciális szinten egyetlen kérdés hangzik fel: *Melyik ezredből vagytok / testvérek?* A tizenegy szótagos sor mint a hagyományos olasz verselés kanonizált formája egy nyolc és egy három szótagúvá törik meg, amelyek közé az enjambement iktat be szünetet. Ez az enjambement a leghatásosabb képi formában mutatja fel a gondolati együvé tartozás és egyúttal az elkülönítés mozzanatát a kérdés versnyelvi megnyilatkozásában. A szünetnek mint versnyelvi hangsúlynak az értelemképző szerepére a megszólítás különossége utal: mintha a megszólító egy pillanatra morfondírozna a megszólított megnevezésén. Katonák (soldati) vagy társak (compagni) helyett a testvérek megszólítás kerül, s az idegenek közötti legszorosabb együvé tartozás kifejezésének hangsúlyát nyeri el, minthogy a vérrokonság jelentése mindig ott lapul a szóban (a magyar nyelvben pedig egyenesen ki is mondatik). A testvérek megszólítás mint izolált, elkülönített és magára maradt szó a hanghoz tartozó *én* otthontalanságáról, a valakihez tartozás vágyáról is vall. A reményről, hogy van még másokkal megosztható jelentése ennek a szónak. Nem véletlen, hogy ugyanebben az egyedüliségében látjuk majd viszont a zárlatban is (10.), és hogy a szüneteket

követően ugyanebben a versnyelvi pozícióban, izoláltságban bukkan fel a *törékenysé*g szó (9.), amely mint gondolati rím egybehangzik vele, s valósággal minősítésévé is lesz. A szó háromszori előfordulása, szinte mágikus ismétlése és kiemelt pozíciója már önmagában is jelentésének-értelmének újra- és újjáfogalmazásáról, megtartásának kísérletéről vall. Ez a szó tehát, akár a madár az ágról, szinte felrebben a szájról, s a feszült csöndben és sötétségben váratlanságával, halk-szelídségével fényt lobbant. Reszkető-remegő a szó, akár a védtelen újszülött sírása. De a szó, amelynek elhangzását a reszketeg vagy remegő jelző minősíti, asszociatívén az öregséghez is kapcsolódhat, ahhoz a jelentéshez, amelyet az a múltban, a *költészetben* hordozott is a közelmúltig, ám a jelenben újrafogalmazásra vár: arra, hogy újszülötté legyen, akár a frissen kipattant levél, amely világra jöve persze úgyszintén reszket-remeg maga is védtelenségében.

A költemény gondolati struktúrája két mögöttes kérdésből épül ki. Abból, hogy *mi ez a szó, s hogy milyen is valójában*. A *fratelli* értelme, értelmezhetősége és jelentése a *come (mint)* összehasonlító szerkezet alkalmazása nélkül az analógiás költői beszédmódnak köszönhetően rajzolódik ki, amely az érzékelés és a lét különböző szintjeihez tartozó jellemzőit egymás mellé sorakoztatja fel, azonos erősségű hangsúlyt helyezve mindegyikre. A szó tulajdonságáról először az akusztika, a *hangzás* (reszkető és félszeg) vall, majd egy *természeti, vegetációs jelenség* (a kipattant levélkezdemény gondozást igénylő gyöngesége), és végül e két „létforma” jelentéseire épülve, mintegy belőlük kinőve válik *ösztönös lázadássá* a *fratelli* aktuális jelentése. E szójelentés, vagyis a tudat szintjére és ellenőrzése alá még nem került lázadás mint *gondolati következtetés* a saját szövegét értelmező „szerzői elbeszélő” megállapítása. Mindezek együttesen a *fratelli* eredeti *értelmének* megkopottsága ellen tiltakoznak. Hiszen a *fratelli*, amely az emberi léthelyzet mélypontján (a háborúban) hangzik fel, olyan, akár a lélekállapot legmélyebb sötétjében felvillanó sötétség sugara, amikor a létező a fénytől a *legnagyobb távolságra* van, amint arról Keresztes Jánosról szólva Várkonyi is említést tesz (VÁRKONYI 1996: 160–162). Ezt a sötétséget és fényteleniséget mint a lírai én lélekállapotának részét a *gyötrődő levegő* univerzális egészévé növesztve az emberi léthelyzet aktuális tulajdonságaként írja le.

Amint utaltunk rá, a *testvérek* szó jelentését a *hangzás*, a *levélkezdemény* és az *ösztönös lázadás* a „mondattani” mellérendelés formájában, afféle rejtett ismétlés jellegzetességében ragadja meg. Így a *reszketeg* szót követő mellérendelések voltaképpen a *szignifikáció*<sup>86</sup> retorikai alakzatát, a rejtett érvelés esetét „valósítják meg”.

A vers egyetlen szó megszületésének története. Vagyis „elbeszélés” arról, hogy a vers *hőse* – bárki, akár a lírai én, az elbeszélő maga is – a sötétben testvéreiként szólítja meg katonatársait. Az „elbeszélő” *felidézi* hőse szavait. A vers többi sorában azonban már nem a hős, hanem az *elbeszélő* hangja szól, aki – amint láttuk – analógiákkal írja le a szó természetét. Az *ösztönös lázadást* mint magyarázatot az olvasó akár feleslegesnek is vélheti, mondván, az többet vesz el a gondolatból, mint amennyit hozzáad: nélküle még feszesebb, intenzívebb lehetett volna a költői beszédmód, s abban a *fratelli* központi pozíciója. Vagyis, ez a passzus, akár el is maradhatott volna. Mindezt azonban menteni képes az, hogy a zárlatban visszatérő *testvérek* szó már nem idézet, hanem az elbeszélőhöz tartozik, aki ezzel csatlakozik a versbéli szereplő megszólalásához, s azt magáénak vallja meg. A hős hangja így feldúsul az elbeszélő, a lírai én hangjával. S ez már nem egyszerű ismétlés, mert a költemény *más szintjén* hangzik el. A vers részének megmaradva is „kilép” belőle azzal, hogy a versszöveg egyáltalán nem írja elő a szó újbóli felbukkanását, s így éppen ennek az alogikus mozzanatnak, eljárásnak köszönhető az az értelembővülés, amelyben a *testvérek* mint megszólítás már a művön kívüli világ összes lehetséges olvasójára, az emberre magára általában vonatkozik. Vagyis a zárlat *fratellije* bevonja a világot az élet és a művészet szétválaszthatatlan értelemrendjébe. A szó megszületése így valósággal új költői ontogenezisként bukkan fel a szavak filogenezisének világában. Ezt igazolja a költemény címe, amely a *szerző*, a művét újraolvasó szerző értelemadó választását jelenti. *Azt, hogy a szereplő én, az elbeszélő én és a szerzői én világlátása teljes harmóniában „oldódik fel”*. Ez azért is lehetséges, mert a címadás, ellentétben az olvasás folyamatával, nem kiindulópontja, hanem végpontja a műnek. Hogy ez mennyire így van, elég – legalábbis ebben az esetben – utalni arra, hogy e költemény első

<sup>86</sup> A szignifikáció kapcsán lásd KIBÉDI VARGA 2003: 82.

változatában (1916) a *Soldato* (Katona) címet viselte, s a versnyitó kérést a *fratello* szó szövegbe illesztése és annak egybefüggő „magyarázata és értelmezése” kísérte a lírai én részéről a *Testvérek* strukturális „szétdaraboltságával”, beszédes architektonikájával szemben. Emellett a *fratelli* szó visszatérésének hiányában elmaradt még belőle az értelemadás spirális formájú tágulása, s így nem rajzolódhatott ki a műalkotás létrejövetelének mintázata sem.

#### 4. Gondolati-költői utazás az én- és öntudatra ébredés felé A folyók (I fiumi)

Mi tengo a quest'albero mutilato  
abbandonato in questa dolina  
che ha il languore  
di un circo  
prima o dopo lo spettacolo  
e guardo  
il passaggio quieto  
delle nuvole sulla luna

Ehhez a csonka fához támaszkodom  
magamra hagyottan ebben a dolinában  
mely csöndjében oly ernyed  
akár egy cirkusz  
előadás előtt vagy után  
és nézem  
a felhők békés  
vonulását a holdon

Stamani mi sono disteso  
in un'urna d'acqua  
e come una reliquia  
ho riposato

Ma reggel elnyújtóztam  
egy vízurnában  
és mint valami ereklye  
megpihentem benne

L'Isonzo scorrendo  
mi levigava  
come un suo sasso

Az áramló Isonzo  
úgy csiszolgotott engem  
mint saját követ

Ho tirato su  
le mie quattr'ossa  
e me ne sono andato  
come un acrobata  
sull'acqua

Felhúztam  
négy végtagomat  
és útnak indultam  
mint valami akrobata  
a vízen

Mi sono accolato  
vicino ai miei panni  
sudici di guerra  
e come un beduino  
mi sono chinato a ricevere  
il sole

Questo è l'Isonzo  
e qui meglio  
mi sono riconosciuto  
una docile fibra  
dell'universo

Il mio supplizio  
è quando  
non mi credo  
in armonia

Ma quelle occulte  
mani  
che m'intridono  
mi regalano  
la rara  
felicità

Ho ripassato  
le epoche  
della mia vita

Questi sono  
I miei fiumi

Leguggoltam  
háborútól átizzadt  
rongyaim mellé  
és akár ahogy a beduin  
meghajolva fogadtam  
a napot

Ez az Isonzó  
itt ismertem meg jobban  
magamat  
mint rezdülő idegszálát  
a mindenségnek

Gyötrelmes számomra  
mikor  
nem hiszek  
összhangunkban

De azok a titokzatos  
kezek  
melyek most átítatnak engem  
a ritka  
boldogsággal  
ajándékoznak meg

Újra végigfutottam  
életem  
korszakain

Ezek  
az én folyóim

Questo è il Serchio  
al quale hanno attinto  
duemil'anni forse  
di gente mia campagnola  
e mio padre e mia madre

Ez a Serchio  
melyből merítették  
talán kétezer év óta  
paraszt őseim nemzedékei  
és apám és anyám is

Questo è il Nilo  
che mi ha visto  
nascere e crescere  
e ardere d'inconsapevolezza  
nelle estese pianure

Ez a Nílus  
mely látott engem  
megszületni és növekedni  
és öntudatlanságban égni  
a tágas síkságokon

Questa è la Senna  
e in quel suo torbido  
mi sono rimescolato  
e mi sono riconosciuto

Ez a Szajna  
és annak felkavartságába  
belevegyültem  
és magamra ismertem

Questi sono i miei fiumi  
contati nell'Isonzo

Ezek az én  
Isonzóba számlált folyóim

Questa è la mia nostalgia  
che in ognuno  
mi traspare  
ora ch'è notte  
che la mia vita mi pare  
una corolla  
di tenebre

Ez az én vágyakozásom  
ez mely [utánuk]  
mindegyiken átdereng  
most hogy éjszaka van  
s az életem  
homállyal telt virágkehelynek  
tetszik

A *folyók* című Ungaretti-mű a „kijelentés” síkján tanúsítja azt aényt, hogy a korai versek a háború árkaiban, sáncai mögött fogantak meg, s hogy papírfecnik lehettek első bölcsőik. Ezt jelzi, hogy a költemény – amelynek fő témáját az önazonosság megfogalmazásának kísérleteként végzett gondolati utazás mint afféle összegzés és annak motivációja, a nap mint nap lehetséges és esetleges vég képezi – önnön szüle-

tési helyét geográfiailag, sőt már-már topográfiailag is (dolina) rögzíti, s az alkotó pozícióját mint az írás körülményeit és idejét is a versszöveg részeként kezeli. Az első két sorban meglepetésszerűen, szövegbéli előzmények nélkül felbukkanó *ez* (questo) mutató névmás – túl azon a benyomáson, hogy a mű az *in medias res* fogásával kezdődik – a beszélő önmagához intézett szavait, önmaga számára megfogalmazandó gondolatainak előzetesét, felvezetését mint az alkotási folyamat kezdetét látszik sugallni. Mindemellett Ungaretti, a költő – ahogy egykor a festő Velázquez, aki a maga személyét mint az alkotó figuráját a művében látható tükör képében is jelenvalóvá tette – önmagát is alkotásának részévé avatja a facsonkhoz támaszkodó alakjának „kirajzolódó” képében. S *ez* az „alak” mindvégig megmarad ebben a pozitúrában, mikor is a záró strófában ismét megmutatva magát, „leteszi ceruzáját, írását befejezven”.

A vers első öt strófája a gondolati utazás létrejöttének körülményeit, a költői ihlettséget előmozdító valóságos eseményeket, annak tér- és időpozícióit, vagyis az előzményeket tematizálja (a dolinát mint kiinduló pozíciót, a *reggeli* megmártózást az *Isonzó*ban, a leheveredést a parton és a folyó szemlélését), s így viszonylagos pontossággal jelzi a gondolati utazás kezdetét is. A két tematikai szál időbeli szétválásának és versvégi összefonódásának pontját. A költői beszéd ideje, a versbefogás *mostja* és a beszéd helye, (az *itt*) a dolinában töltött kései alkonyi órára tehető, amellyel a beszédet záró időkoordináta, a *most*, jóformán, míg a hely, az *itt* teljességgel egybeesik. Az időbeli eltérést a minduntalan megszakadó beszéd széthúzóadásának tartama adja.

A gondolati utazás ihletbéli és egyben „valóságos” kezdetére a „ma reggel” (9.) kitétel utal: a *fény* az, ami a „szereplőt” *itt és most* újra az élet felé fordítja, hogy az az *emlékezés révén* önazonosságának megértéséhez, de a költőként létezés mikéntjéhez is közelebb kerülhessen. Tematikailag tehát a lírai én a harci cselekményektől, a fegyverropogástól mentes egyetlen nap történéseit a „szegényes”, de ritka és boldog külső eseményektől az emlékezés belső útjára terelve meséli el. Azt, hogy az emlékezés a maga oka és célja szerint nem annyira eltávolodás a jelentől, mintsem a múlt közelre hozásának, a *bennem létének* és így az önmegértésnek is eszköze, a vers-

szöveg több jellegzetessége is igazolni látszik. Elég utalni arra, hogy – ellentétben a reggel eseményeit felidéző kizárólagos múlt idővel – a visszaemlékezés során, a „beszámolóban” *tizenötször* bukkan fel jelen idejű igei forma, s tesz így szert domináns szerepre. De még inkább jellegzetes a *questo* (ez) mutató névmás mint költői-nyelvi anafora szüntelen jelenléte, amellyel a *lírai én* a múlt folyóira nem a távolra mutató névmással (quello), vagyis az *az* formával utal, aminek következtében a hangsúly a beszéd elhangzásának pillanatára, a jelenre összpontosítottan kerül. Vagyis a költői „előállításban” nem egyszerűen csak a múlt fázisainak felidézése történik meg, hanem – megszakítva a *benne lét* folyamatát – a lírai énnek a szerzői elbeszélő minőségében közékük beépülő aktuális értékítélete, jelenbeli lelki-szellemi közérzetnek rögzítése is.

A központosítás, a jelentést egyértelműsítő kifejezés szintaktikai-grammatikai elrendezettségének hiánya, a szótagszámukat illetően teljességgel eltérő sorok, amelyek a maguk kaotikus voltából eredően vizuálisan tükörképévé lesznek a harmóniáját veszített világnak és benne az emberi életnek, már az első strófa második sorában, az ambivalens, *alogikus* beszédmód jellegzetességeként is szembeötlik. Az *abbandonato* mint jelző a magára hagyatott, magára maradt és elhagyott jelentéskonnotációival ugyanis eldönthetetlen módon vonatkozhat úgy a csonka fára, mint a lírai énré magára. Vagyis a szónak afféle elhelyezésével állunk szemben, amely *nyelvíleg-nyelvtanilag* alogikusnak, *jelentéstanilag* azonban logikusnak tekinthető. Sőt, éppen ebben az alogikusságban ragadható meg a kifejezés igaz volta. Az alogikus nyelvi szerkesztésen ugyanis az az értelem tetszik át, amelyben a mindenség részét képező természet *erőszakos* megsértése, csonkasága és magára maradottsága az ember sebeire, magányosságára „hajaz”. A repeszek által csonkává lett fához támaszkodó ember képe, az összetartozásé, hisz támasza továbbra is csak a mindenség részét képező megsértett természet maradhat. De akár a megcsonkított, amputált karú katonának emlékének természeti képre való konvertálásáról is szó lehet, mely a természetet az antropomorfizálás révén az ember sebei-vel borítja be. Bárhogy legyen is, az ember úgy lehet csak az, aki, ha egyúttal magára mint a mindenség részére tekint. Ezt erősíti meg majd

a hatodik strófában a költői-emberi önjellemzés a „mindenség érzékeny idegszála” kijelentésben, amely a szimbiózis, a harmónia hiánya miatt minden esetben fájdalmasan összerándul. Ha a magára hagyatottságot a „szereplőre” vonatkoztatjuk, a magányosság értelme árvasággá, mondhatni csonkasággá nő át: a társak elvesztésével, s hiányuk miatt a csonkává lett élet értelmét veszi fel. Ezzel összhangzik a dolina csöndje, amely sokszoros jelentéskonnotációt hív életre a cirkuszhoz, az előadáshoz mint háborús ütközethez és a verseleji alkotó aktushoz kapcsolhatósága folytán is.

A dolina csöndje „mögött” talán nem annyira akusztikai fogalom keresendő, mintsem valamiféle fiziológiai-lelki állapotkép. Mert ennek a csöndnek a minőségét az ütközet előtti és utáni állapota szabja meg: a *languore* nem az ütközet előtti nyugalom csöndje, hanem a kiürültség állapotának bágyadt, beletörődő és már-már élettelen kísérője, a minden mindegy „józságának” a csöndje, míg az ütközet utáni a harc irtóztató feszültségének megszűnését követő testi-lelki kimerültség ernyedt, fáradságtól roskadozó némasága. A cirkusz pódiumára a veszélyes akrobatamutatványra várakozás feszültségéből bénító, élettelenné váló csönd szakad, amelyet a produkció után, a feszültség hirtelen megszűntével a kimerültség sokkját követő ernyedtség állapota váltja fel. A vers második sora az alkotó és alkotás csöndjét a magára hagyottsággal, a művészi sorsnak alávetettséggel, a feladattal egyedül szembenéző árvasághoz társítja, melyben a csönd nem más, mint az üresség és felelősség érzése az alkotói aktus előtt, míg annak lezárását követően az alkotó saját kiürültségét, a „kifejezhetetlen titkú semmit” markolja. S talán e ponton hozzáfűzhető a fentiekhez, hogy a strófaközi szünetek is mind-mind a *csend képét* formálják meg az írás menetében magában, amely így a *hogyan is folytassam* feszültségével lesz terhes.

Nos, a mű nyitásában a *mit is tehetnék én?* tehetetlenségérzete az én, az „elbeszélő” tekintetét *fölfelé* irányítja, ahol a fellegek, egymást ütemtelenül követve úsznak át a holdon. A felhők utazásának hangtalansága, amelyben a jelző a *békés* jelentésével társul – nem lévén azonos a már leírt ernyedt, fásult csennel –, előképévé válik a lírai én gondolati útjának, amelynek előzményei a második strófával kezdődnek.

A második strófa elsődleges jelentésében a folyó vízében megmártózó ember boldog életörömét közvetíti, aki úgy nyúlik el benne s pihen hajjai közt, ahogy azt jóleső érzéssel teszi a tisztálkodni-tisztulni vágyó ember. Ez a már-már idilli kép azonban az igék és főnevek másodlagos jelentéseinek előnyomakodása folytán azonnal árnyaltabbá lesz, minthogy abban – amint Cataldi észrevételezi (CATALDI 2016: 4–5) – az *élő* jellemzése a *holt* attribútumaival megy végbe: az *én* az Isonzóban, amely a „halottaknak *urnájukká válva* lett folyójává”, *ereklyeként* és – képzavarral szólva – *kiterülve nyugszik*, s az tisztelettel, szinte szentnek tudva őrzi a maradványt, azt, ami a háború emberében az emberből még megmaradt. Mindemellett a megmártózás/megtisztulás/új életre ébredés őskeresztény gesztusán/aktusán a régmúltat a jelennel összekötő kultúra szövete is átdereng, amennyiben az *alámerüléssel* meghal a régi ember, s megszületik az új.<sup>87</sup>

Az *élő* és a *holt* kettőssége az *énben* a folyó részévé válásának érzetével tovább erősödik: az *én* külső természete az élettelen kő tulajdonságát veszi fel azzal, hogy a hullámok egyre simábbá gyúrnák, csiszolják (3. strófa). Ezt látszik alátámasztani a negyedik strófa értelmezhetőségének kettős érvényessége. Az első szerint – feltehetőleg a következő egység értelméhez logikailag kívánva kapcsolódni, minthogy abban az *ént* már a parton találjuk – a vízben fekvő pozitúrát felvett „szereplő”, a lábát-kezét felhúzza, talpra áll (*ho tirato su*), és/vagy háborútól ványadt testével valóságos *akrobataként* jön ki a vízből: lábával az éles köveket ügyesen kerülve és kikapogatva, ér ki a partra. Ennek fenntartása mellett talán egy másik értelmezés is megengedhető. Az, hogy a végtagok felhúzása összegömbölyödést jelent, mondjuk így, „kavicsá válást”, amint azt az előző strófa csiszolni/gyalulni igéje is alátámaszthatja. S ezt még az is megerősítheti, hogy a *me ne sono an-*

<sup>87</sup> Joggal utal Cataldi a víz csiszolta kavicsra, kőre (*sasso*), amelyet anagrammatikusan a csontok (*ossa*) legitimálnak, amelyek vízurnában pihennek/nyugszanak megkövültségükben, valamint arra is, hogy a vízi urna az anya méhének feleltethető meg, ahol az ember születése előtti állapotában „él”, s hogy a képben a regresszió mozzanata érhető tetten, minthogy az *én* nemcsak a múltban, a szülőkhöz, hanem az ősökben is „magára ismer”. (CATALDI 2016: 240–242.)

*dato (...)* *sullacqua*, vagyis az elindultam, útnak *indultam a vízen*, azaz ügyesen ugrálva, siklottam *rajta*, akár egy akrobata, de még inkább úgy, ahogy arra a sima felületű, lapos és vékony, „sovány testalkatú”, csupa csont (*ossa*) kavics képes, amikor azt a gyerekek a víz felszínén „kacsáztatják”. E tekintetben tehát a *folyónak részévé váló* kavics útnak indulása – ami a nyolcadik strófában a folyó hullámainak az ént titokzatos kezekként adoptáló képében s ráadásul *jelen idejű igei formában* is megelevenedik – az én *gondolati útjának, a visszaemlékezésnek a kezdetére* utal, miközben az *én a maga testi mivoltában* már a parton pihenve töltekezik fel a fénnel, megszabadulva a ruhájától s a bőrere ráarakodott szennytől. Azzal a testtartással, amelyet az imádkozó nomád arabok vesznek fel Mekka felé fordulva.

A vízen kacsázva elinduló kavics gondolati utazás kezdete, melynek során a lírai én azokat a folyókat járja be újra, amelyeknek része volt, amelyek őt magukhoz „csiszolták”, de amelyek most, az emlékezés-felidézés aktusa által már *az ő részeivé* lettek. Ellenkező esetben ugyanis nem szólhatna róluk úgy, hogy egyúttal önmagáról is szóljon. Formát, hangzást és rendet vagy rendezetlenséget gondolatainak – melyek a hangtalan belső beszéd által jöttek létre – azonban az írásá konvertált szó ad, amely a visszaemlékezéshez képest *a posteriori*. Vagyis a *fictio* szerint az írás azért lesz alkotássá, mert a gondolati beszéd struktúráját már ő maga hozza létre. Ebben a mozzanatban az azonosságukon belül is megkülönböztethető a lírai én alakja – aki gondolati utazása során kavicsként siklik az egyik folyó vizétől a másikkig, s tovább – az utazásban részesült egykori *éntől* mint szereplőtől, akit mint a folyami kavicsot, úgy formálták és csiszolták a vizek, de egyúttal az emlékeket írásba foglaló költő/alkotó figurájától is, aki nem egyszerűen csak úgy siklik a vízen, ahogy a kavics teszi, hanem *jár azon*. S bár e kép a Teremtő alakját hívja életre, a költői teremtés aktusa Ungerettinél azonban távolról sem a semmiből teremtésé, hanem afféle alászállás önmaga mélységeibe, ahonnan magát „összerakni” létének maradékaiból lesz kénytelen. De ha jár is a vízen, az nem magától értetődő „természetes” aktus, hanem csak az „ügyes” kavics siklása, melynek során az, ugrásokat téve, minduntalan nekiütődik a víznek, avagy úgy mozog, mint az akrobata, aki kitapogatja talpával

következő lépését a kötélén, vagyis képletes értelemben óvatosan kerülve a folyómeder éles köveit.

Az Isonzó vize és a Nap fénye teszi tehát lehetővé a látás képességének birtokbavételét az emlékezésben, amely a gondolati utazást a maga „konkrét utalásaival” a másodiktól az ötödikig ívelő szövegegység után kezdi meg azzal, hogy a *vers énje* a partról az Isonzóra mint az utazás kiindulópontjára „mutat”. Ugyanakkor az Isonzó végállomása is *a gondolati utazásnak* (14. strófa: *Ezek az én Isonzóba számlált folyóim*). Az Isonzó versbéli kulcsszerepét emellett az is nyomatékossá teszi, hogy a lírai én, az „elbeszélő” már az utazás megkezdése pillanatában összegezi annak eredményét. Azt, hogy itt a háború folyójánál döbrent rá igazán elhivatottságára, arra, hogy *a mindenség érzékeny, összeránduló-rezdülő idegszálaként* mint afféle *médiúm* nem tudja nem *szóvá tenni* az ember és a mindenségbe illeszkedő emberi világ közötti diszharmóniát (7. strófa). Az utalás az *éntől* már *elidegeníthetetlen* költői tevékenység végzésére, specifikus tematikai irányára és költészetének nyelvi/beszédmódbeli sajátosságaira vonatkozhat. A tizenharmadik strófában, tehát az alkotási folyamat egy későbbi pontján, de a valószínű időrendiséget tekintve egy korábbi életszakaszra vonatkozóan ugyan szó esik az *én* „megmártózásáról a Szajna vizében”, arról, hogy annak részévé vált, azaz „beleveszett” Párizs tarka költői világába, ahol is *magára eszmélt*, ámde ebben még csak az a felismerés fogalmazódik meg, hogy a költészet világának vonzása alól többé magát már ki nem vonhatta. Vagyis a Szajna az Isonzóba számlált folyók egyikeként a háború folyójában költővé lett *én* történetének valószínű előzeteseként funkcionál.

A hetedik strófában a „szerzői elbeszélő”, miközben visszaemlékezésének írásba rögzítését, rendezését végzi, azt – vagyis az alkotási folyamat fő tematikai vonulatát – megszakítja, minthogy jelen idejű, *általános* értelmezést fűz a korábban tapasztaltakhoz. Azaz mintegy az írás során érti meg, hogy gyötrelmei a világban való otthontalanság érzetéből származnak. De úgy is fogalmazhatunk, hogy a szerzői elbeszélő ahhoz a belső beszédhez, amelyben az élménye – a lírai én minőségében megtapasztalt élménye – „megfogalmazódott”, *utólagos kommentárt* fűz, ami az elbeszélő szerző alakjában a hangsúlyt

a másodikra helyezi át. Az Ungaretti-féle versstruktúrában tehát az alkotási folyamatban a téma rendszeres, akár valós, akár látszólagos felfüggesztése vagy elterelése voltaképpen a költemény létesülésének formájáról „árulkodik”, ami mint olyan egyben – paradox módon – az alkotás „szerves” részét is képezi. S ezt erősíti meg a nyolcadik strófa jelen idejű formája is: a szereplő én boldogságérzete, amely az Isonzó vizében elfogta, ugyanúgy fellángol az azt gondolataiban felidéző énben (újra feldobog a szív!), hogy aztán az az írásba átörökítő, vagyis alkotó ént is elfogja. Azt, hogy a beszéd az emlékező lírai éntől az emlékeket írássá formáló szerzőiséghez került át, világosan bizonyítja a kilencedik strófa, amelyben ez utóbbi hangja hallatszik, aki elmondja, hogy gondolatban már – a délelőtt élmények hatására – befutotta életének folyóit, s most mikor írásban rögzíti azokat, részben visszaadja a szót az emlékező énnel, részben továbbra is magánál tartja meg: erre utalnak az *ez* mutató névmás jelen idejű alakjának sorozatos felbukknásai és az életszakasz-felidézések múltbéli igeidői.

Más tekintetben első pillanatra gondolati ellenpontozottság, valamiféle törés *látszik* feszülni a hetedik és nyolcadik strófa között, holott a gyötrelem hiányát és az ezzel összefüggő, lehetséges harmónia-érzést a természettel alkotott szimbiózis, a *folyó vizében megmártózás konkrét példájával igazolja*. Vagyis a két strófa gondolatisága valójában harmonizál egymással, s logikailag levezethető ellentmondás-mentességük, még ha ennek észrevételét megnehezíti is az *általános és tagadó* formában megfogalmazott ítéletre következő strófa első sora, amely a *De (Ma)* szócskával induló *konkrét* megállapításként *látszatra* valóban ellentétet sugall közöttük.

Nos, ez az a belső, *a mindenséggel eggyé váló harmónia* érzése – amelyet részint és nem minden paradoxitás nélkül a háború folyójába alámerülés, részint pedig a Nap fényével és melegségével töltekezés vált ki – indítja ismét útnak a már meg-megszakított emlékezés fonálát (9–10. strófa), melynek során a folyók hosszú útján haladva bejárhatóvá és személyessé lehet a történelmet betemetni képes *idő*. Kétezer évnyi messzeségét átugorva, az *elbeszélő sajátjaiként* emlékezhethet meg a Serchio vizéből merítő őseiről, s vallhatja meg összetartozásukat az idő általi szétszakítottságuk ellenében is.

S így vallhatja meg azonosságát azzal a Nílus menti egykori *én*nel, aki gyermekből kamasszá érve a *maga sem értette* testi vágyaktól és a mindenség határtalan tereit bejáró képzeletének lázától égve élt. A tér határtalanságának képzetét és az „enyém a világ” kamaszkori látásmódját is feleleveníteni képes három szó a főnévi igeneves formájának ereszkedő lejtésű verslábával is intenzívvé teszi, mintegy tovább tágitva azt a végtelen felé. De új önmagára csak úgy ismerhetett rá, ha Párizs világával, a Szajna zavarosával átítatva, nem tudott már nem a költészet partja felé tekinteni.

A folyók valóságosan szerteágazó irányát a versbéli emlékezés egymásutánisággá szöve egyirányúsítja: valamennyiük útja az *én*hez, az emberi és költői *én*hez vezet. De ez csak úgy lehetséges, ha az *ént* mindegyikük saját részévé teszi, s lereszeli róla az identitásfelismerést gátló sorjakat. A folyók mint az emberi élet *fázisai* az *énkép* létrejöttében az *idő általában* értett változást hozó jellemzésével szemben a *tartam*, a bergsoni értelemben vett *megélt idő* jelentőségét hangsúlyozzák.

Az utolsó strófában a nagy távolságú gondolati utazást visszaemlékezésével befutó lírai én a beszéd megfogolásának helyéhez, úgymond a kiinduláshoz kanyarodik vissza, holott persze onnan el sem mozdulva próbálta meg írott történeté „artikulálni” életét. Tartózkodási helye valóban változatlan, de aki az elbeszélése során végig egy helyben maradt, gondolati utazását befejezve már nem teljesen ugyanaz az én, mint aki talán egy órával azelőtt volt. Hiszen a zárlatban gyors tematikai váltásra, a lírai én aktuális lelkiállapotának rögzítésére kerül sor (*nosztalgia*). E lépés jelentősége abban áll, hogy azzal a lírai én hangsúlyozza az *önmegértésben tett új felfedezését*. Azt, hogy *csak az írásban szóvá téve*, ebben a pillanatban és éppen a háború sötétjében érti meg nosztalgikus szeretetét életének folyói iránt. Azt, ami a beszéd előtt is megvolt benne, de nem tudott róla, s így nem is lehetett teljességgel az övé. Most már igen, most, mikor belső világát sötétség itatja át, akár mint egy afféle virágkelyhet, melyben a homály vett szállást.

S bár a vers metrikus struktúrája az Ungaretti-féle szabadversnek megfelelően sorok töredékeiként, közbeékelt szünetekkel kínálja ma-

gát szemlélőjének, a gondolati-tematikai váz az izolált, a strófák végén többször az enjambement funkcióját is betöltő *kulcsszavak* éles hangsúlya révén szinte rekonstruálhatóvá is válik: *megpihen, víz, Nap, mindenség, harmónia, boldogság, homályülte*. A klasszikus verselés „klasszikus” ritmusú endecasillabójában írt első sor és a megrokkant fa mint a közlés tárgya között keletkező feszültség már érzékelteti is a tradicionális versforma és struktúra vizuális és auditív lerombolásának morális és esztétikai követelményét, amelynek „végrehajtására” azonnal sor is kerül, hogy a szó intenzitása, hangzóságának ereje az asszonáncok (5., 6., 7., 15.), az egymástól többnyire távoli múlt idejű melléknevek *ato* végződésének egybehangzása (1., 2., 12., 16., 18., 21., 25., 42., 59.) révén nagy nyomatékkal essen latba, amint erre Cataldi már rámutatott (CATALDI 2016: 2).

A nyitó- és záróstrófa afféle keretként funkcionál, amelynek szigorú jelenidejűsége a már vissza nem vehető múlt hiányérzete mellett az éjszaka, a sötét vigasztalanságának depressziós atmoszféráját már-már az élettágadáshoz, az önpusztításhoz közelíti. E tekintetben nem lehet nem felidézni serdülő- és ifjúkori meghitt barátjának emlékére írt versét (*In memoria*), *nyitó költeményét* Ungaretti *első* versesfüzetének, amely szinte már a helyével is kijelöli a költő *mindenekelőtti* feladatát. Azt, hogy ő maga a *mindenség éber, érzékeny idegszála legyen*, költészete pedig a megismerés és megértés eszközévé, mely nem hagy feledésbe merülni semmit és senkit, és egyetlen létező létének jelentőségét sem veszti szem elől. Mindebben már-már a költészet szakrális funkciója tapintható ki. Az, amivel – otthontalansága ellenére is – képesé lesz megmentenie magát az élet számára. Mert már tudja azt, amit később Kosztolányi így fogalmaz meg a *Halotti beszéd* soraiban:

*Ilyen az ember. Egyedüli példány.  
Nem élt belőle több és most sem él,  
s mint fán se nő egyforma két levél,  
a nagy időn se lesz hozzá hasonló. (...)*

*a homlokán feltündökölt a jegy,  
hogy milliók közt az egyetlenegy.*

## Bibliográfia

- CATALDI, PIETRO (2016), *I fiumi* di Giuseppe Ungaretti, in *Le parole e le cose*, in „Le parole e le cose” = leparoleelecose.it, posztolva: 2016. 08. 16.
- DE ROBERTIS, Giuseppe (1974), Sulla formazione della poesia di Ungaretti, in UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.
- KIBÉDI VARGA Áron (2003), Lehet-e az irodalmat interpretálni?, in *uő*, *A jelen (Irodalom és művészet a századfordulón)*, Kalligram, Pozsony.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1999), Ábécé a hangról és a szavalsról, in *uő*, *Nyelv és lélek*, Budapest, Osiris.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (1978), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori.
- SANGUINETI, Edoardo (1993), *Poesia italiana del Novecento*, in GUGLIELMINO Salvatore – GROSSER Hermann, *Il sistema letterario*, Milano, Principato.
- SZÉNÁSI Ferenc (2004), *A huszadik századi olasz irodalom*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- VÁRKONYI Nándor (1996), *Az ötödik ember II.*, Budapest, Széphalom Könyvműhely.

# A TANULMÁNYOK ELSŐ MEGJELENÉSI HELYEI

**A kétség költői formája (A vallomás műfaji formája Petrarca *Secretumában*)** néhány előzetes gondolata korábban már megfogalmazódott a *La forma poetica del dubbio* Francesco Petrarca, *Secretum* című olasz nyelvű tanulmányban: In Vide Artico, Ludovico Fulci (red.), „*Il dubbio e la fede. Ortodossia, eresia e miscredenza da Francesco Petrarca a Giordano Bruno*”, Wrocław, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne 2006, 47–56.

A **Francesco Petrarca első sestinája** – amely a *Világosság* periodikában (2004/2–3., 81–98.), valamint a *La prima sestina di Francesco Petrarca* címmel a *Verbum* folyóiratában (VII/I., Budapest, Akadémiai Kiadó, 2005/1., 133–152) jelent meg – az Arnaut sestinájának újabb parafrázisával és egy-két újabb észrevétellel gazdagodott.

**„Teremtsünk olvasót a mi képünkre és hasonlatosságunkra”.**

**Boccaccio olvasója**

a Helikon *Boccaccio 700.* című kötetében jelent meg (2012/3–4. 58. évf. in. 559–571).

**Az aposztrophé jellegzetességei az epikai és a drámai narrációban (Puskin, Schiller, Manzoni)** újragondolt változata az *Il carattere poetico dell'apostrofe nel monologo interiore delle narrazioni epiche e drammatiche* című olasz nyelvű tanulmánynak, amely a *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, Vol. II. (*Letteratura dalle origini all'Ottocento*) látott napvilágot (A.I. P.I., Ascoli Piceno 2009, 159–169).

**Emlékezet és alkotótevékenység** azonos címmel, de azt némileg kibővítve és tovább írva korábban már felbukkant (*Emlékezet és alkotótevékenység. Az invocáció szerepe, helye és jelentés-konnotációi valamint a költői alkotófolyamattal összefüggő kérdései a Pokol II. énekében*) (Quaderni danteschi, 2016/13, online, 257–281), valamint forrásául jelentős részben a Hoffmann Béla – Mátyus Norbert *A Pokol II. éneke (Értelmezés, parafrázis, kommentár)* című írás szolgált (Dante Füzetek, 2013., 1–62).

A **Költészetről költészettel a Komédiában** olasz nyelven (*Poeticamente sulla poesia: alcune questioni metapoetiche nei canti XXIV e XXVI del Purgatorio*) már megjelent (Roma, Aracne 2021, 83–102.).

**Vergilius és Beatrice első megszólalásainak összhangja a Vergilius és Beatrice megszólalásának (Pokol I 76–78. és a Purgatórium XXX 73–75.) ironikus attitűdjéről, jelentésgeneráló szerepéről és a két hegy természetéről** címmel a *Dante-emlékkötetben (Tanulmányok Dante halálának 700. évfordulója alkalmából)* szerepel (szerk. Draskóczy Eszter, Mátyus Norbert): Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó 2022, 21–32.

**Szó a szóban: az alaki elbeszélői szó jellegzetességei a Pokol XXVII. énekében** című tanulmány előzetesen az alábbi kötetekben jelent meg: *Questioni di analisi testuale. Il XXVII canto dell’Inferno*, in *Atti del Convegno internazionale. Commentare Dante oggi*, Budapest Eötvös University Press 2015, 159–166, valamint: *Szó a szóban. Az alaki elbeszélői szó jellegzetességei a Pokol XXVII. énekében*, Dantét olvasni másképp. *Filológiai Közlöny* 2015/4, LXI, 500–508.

**Értelmezési nehézségek a szimoniákusok énekében** vonatkozásában előzetesként lásd:

*Complicanze semantiche nel canto dei simoniaci*, *Atti del Convegno internazionale, Leggere Dante oggi*. Roma, Accademia d’Ungheria in Roma, Istituto storico „Fraknói”, 2012. 131–140., valamint *Canto XIX of the Inferno*, *Hungarian Philosophical Review* 2021, no. 2, 147–157.

**Az átmenetiség alakzatai: a költői képalkotás útjai Giacomo Leopardi lírájában** című tanulmány a parafrázisok révén teljesebbé lett a korábbi és azonos című írást illetően. *BAR* 8. évf., Szombathely 2006, 121–131.

**Aposztrophé és önmegszólítás Giacomo Leopardi Önmagához című versében** első kiadásának (amely pontosabbá a parafrázisnak köszönhetően vált) megnevezése, helye és ideje: *Az aposztrofikus költészet és az önmegszólító verstípus között: A költői nyelv új vonásai Giacomo Leopardi A se stesso című versében. Filológiai Közlöny* 2006/1–2., 152–159.

**Giacomo Leopardi *Holdnyugta* című költeményéről**

Leopardi, *Il tramonto della luna. Filológiai Közlöny* 2020/1., 20–34.

**Giuseppe Ungaretti korai költészetének versnyelvi radikalizmusáról**

A tanulmánynak csak egy vékony szelete olvasható a *Szerző, szöveg, olvasó* című írásban. In Hoffmann Béla, *A látóhatár mögött*. Savaria University Press, Szombathely 2002, 23–26, illetve olasz nyelven: *Un contributo alla questione del modo di essere dell'opera letteraria (autore, testo, lettore)*. In Hoffmann, Béla, *La parola poetica*, Szombathely, AMBRA percorsi di italianistica 2005. 18–22.

