

FRIED ISTVÁN

## ESSZÉ J. W. GOETHE DANTE-ÉRTELMEZÉSEIRŐL

*Egy magasabb értelemben vett metamorfózist  
az elfogadás és (oda)adás révén  
már Dante találóan megjelenített.  
(Goethe: Kunst und Altertum)*

Bármily meglepőnek tetszhet, Goethét élete nagyobb részében egyáltalában nem foglalkoztatta Dante személyisége és költészete, jóllehet fordított olaszból (Benvenuto Cellinit), reagált részint Petrarca szonettjeire, részint a petrarkizmusra, különös tekintettel a Schlegel-testvérek irodalomtörténeti/verstani elemzéseire, melyekkel a Mediterranaeum líráját kívánták a német közönség előtt népszerűsíteni (Petrarca mellett Calderonnak, Cervantesnek, Lope de Vegának, illetőleg Camõesnek műveit fordításokkal, elemzésekkel eljuttatni a németül olvasókhoz); különös viszony fűzte Goethét Tassohoz, kevésbé ami az epikus művészet elméletét és eposzi gyakorlatát illeti, inkább az udvari költő személyisége foglalkoztatta. Az nevezetesen, hogy a szellemileg az udvar fölé nővő poétának milyen önazonossági problémái vannak, lehetnek a merev hierarchiával jellemezhető fejedelmi környezetben. Goethe egy időben erőteljesen érdeklődött az olasz irodalmi polémiák részletei iránt, a klasszika és a romantika „csatája” az olaszoknál másképpen játszódott le, mint a német irodalomban. Ahol Goethének a Schlegelekhez fűződő ambivalens viszonya, valamint Schiller elhatárolódása a schlegeli művészet szemlélettől a német klasszikus-romantikus korszak alapvető meghatározói közé tartozik. Mindehhez hozzátenném, hogy a XIX. század eleji szonett-vitába Goethe ugyancsak ellentmondásos módon avatkozott be; s bár eleinte távol maradt az európai petrarkizmus által kezdeményezett szonett-áradattól, utóbb maga vállalkozott egy szerelmes szonett-ciklus megkomponálására, miközben az egyik szonett kiforgatja a Petrarcaét, amely a Laurával megismerkedést idézi föl; s tartózkodik a petrarkizmus közhelyeitől. Szonett-ciklusát befejezve, egyben azáltal, hogy beiktatta életműve meghatározott helyére, a Petrarca-olvasással is végzett. Olyan kísérleti terepre merészkedett (a *Nyugati-keleti Divánnal*), amely részint az „Európa-centrikus” világirodalom alaprajzának

kitágításához segítette, másfelől a Schlegelek által népszerűsített versformákat alkalmilag, de az életmű különösen fontos helyein az ún. „öregkori líra” kidolgozása során használta: A „szenvedély trilógiája” *ottava rimái*, a Schiller koponyájáról szerzett vers terzinái közelebb vitték Dantéhoz, annál is inkább, mert a szerfölött változatos verselésű *Faust* (II. rész) rendkívül sok antik és modern versformával él, többek között terzinákkal is. Márpedig a (formája szerint) drámai műben (Goethe önmeghatározása szerint „tragédiá”-ban) egyébként aligha találni megfelelő helyet a Dantétól vett versforma számára, így Goethe gesztusa, nevezetesen a terzinákkal verselés felfogható az idős költő hommage-ának, mellyel a maga értelmezte Dante előtt tiszteleg. De az ide vezető út hosszú volt, sok időt követelt. Noha a Sturm und Drang költője lelhetett volna éppen elég újra-verselni valót a *Commediában*, sosem említette, elkerülte, tudomást sem vett róla. Nem is ő, hanem Heinrich Gerstenberg (1737–1825) foglalta drámába a *Pokolba* elhelyezett Ugolinonak (nem történetét, hanem) alakját (1768). Jellegzetes Sturm und Drang-dráma színműfelfogásában-nyelviségében: szembemegy a Lessing tolmácsolta arisztotelészi igénnyel, nyomát sem leljük a „félelem és részvét” drámaiságának, a megtisztulás-tézisnek. Amikorra Goethehez eljut a darab, nemcsak a „rémregényes” tematikát, hanem a Sturm und Drang komor-elborzasztó akcionizmusát is meghaladta, és egészen másfelé tájékozódott. S még akkor is, amikor elismerni látszik Dante „világirodalmi” jelentőségét, messziről tekint a Schlegelek Dante-interpretációjára, Dante „gyakran elborzasztó, iszonyatos nagyságá”-ról emlékezik meg a *Tag- und Jahreshefte*-ben. Sok minden nem engedi Goethét, hogy mélyebben tanulmányozza a *Commediát*, mindenekelőtt a schlegeli közvetítés van ellenére, de akadnak olyan esztétikai problémák, amelyek képzőművészeti analógiája érthetővé teszi idegenkedését. Kezdhetjük azzal is, hogy Dante Vergiliust választotta kísérőjéül allegorikus vándorútján, míg Goethe az utolsó Homéridaként jellemezte önmagát. S noha a római elégikusok mintát szolgáltattak „római elégiai”-nak, a görög művészet utolérhetetlensége mellett szavazott, s mint ismeretes, *Winckelmann és az ő évszázada* című tanulmányában a saját antikvitas-értelmezését is megalapozta. Hogy a közhelyé lett winckelmanni fordulattal éljek, a csendes nagyság és a nemes egyszerűség fogalmi körébe a dantei *Pokol* nem fért be. Goethe az *Iliász* továbbírását is tervbe vette, *Achilleise* azonban töredék maradt, a görög tragikusoktól kölcsönzött tárgyat, az

Atreidák sorstörténetét (befejeződését) elgondoló *Iphigénia Taurisban* (mindenekelőtt annak verses változata) a humanista ábránd jegyében készült, más szóval élve: a női közbenjáró humanizálja a barbárság korát, ezzel zárul az antikvitás egyik legvéresebb története. A művészettörténeti gondolkodást tekintve nemcsak az időbeli távolság az oka annak, hogy Dante és Goethe másképpen fogta föl a fenségest, a gyönyörködte-tőt, a kellemest, hanem a német költő aképpen fejezte ki véleményét, hogy Raffaellót Michelangelo fölé emelte, s ez összefüggésbe hozható azzal, amit Goethétől az *Inferno*val kapcsolatban idéztem. Ezáltal a megrettentőt domesztikáló szépség-felfogás, annak klasszicizáló, klasszikus, anti-romantikus megjelenítése dominál a Goethe-i esztétikában, s ez eltér nemcsak a kortárs romantikusok nézeteitől (pl. a festő nazarénusokétól), de a Schlegelektől is; akiknek fokozatosan elhatalmasodó katolizálását, középkor-kultuszát sem helyeselte. Ilyenmódon Dante korántsem negatív példa, de legalábbis olyan, akitől valamiképpen el kell határolódnunk. Ha Dante *Commediának* címezte művét, Goethe már a *Faust* első részét is tragédiaként jelölte meg; jóllehet nem világos, kinek a tragédiája; az égi hatalmaktól kegyelemben részesített Margité-e („*gerette*”, ‘megmenekült’ – hangzik főnről), Fausté netán, kinek menekülése Margit börtönéből a zárlat fontos része. S ha a *Commedia* is arra utal, hogy az üdvtörténet beteljesedik, ennyiben „színháték”, a *Faustban* már csak azért sem érvényesülhet Arisztotelész *Poetikájának* tragédia/tragikum-felfogása, mert ezt a színmű-formára megalkotott emberiség-költemény, világköltemény nem teszi lehetővé, a mű formája révén oly e világi („kiszvilági”) és nem-evilági jeleneteket hoz színre, olyannyira térít el a klasszicizmus és klasszika drámafelfogásától, hogy a tragédia jelentését is megváltoztatja, még pontosabban: úgy méri művét az európai irodalmi kánonban akkor már központi helyet elfoglaló Dantéhoz, hogy a *Commediával* konfrontálja. Eszerint a *Faust* esetében a tragédia a *Commedia* ellentettje. Talán ezt erősíti az első rész előjátékának egy helye: emlékeztetnék arra a vitára, amelyet a közönséget a színházba csalogató színi direktor folytat a más elképzelést kiváló költővel. Olyan darabot követel a színházigazgató, amely a cselekményt az égből a földön át a pokolig viszi. A megtett út pontosan ellentétes a Dantééval; és a *Faust* első és a második része ugyan nem teljesen ehhez a szerkezeti sémához igazodik, annyi azért elmondható, hogy az égben kezdődik, innen érnek le a törekvések a Földre, s ott is folytatódnak közbeiktatva a nem-evilági, Mephisto

által színre állított jelenetekkel, hogy aztán visszataláljon, immár nem Faust, hanem halhatatlanná váló „része” a mennyekbe. Mindenesetre a *Commedia* színhelyeinek megfordított sorrendje utólag arról látszik tanúskodni, hogy Goethe elhárítja magától a dantei elképzeléseket, mint ahogy emberfelfogása sem egyeztethető össze a Dantééval. Csak röviden emlékeztetnék arra, hogy a *Pokol*ban a sokféle vétkes és vétek között lelhető Odüsszeusz is, aki (jóllehet az antik világban) túllépett az ember számára megjelölt földrajzi és szellemi határon, arra a (Nyugati) tengerre merészkedett, amely tiltva volt/van a halandók előtt. (Ez ellentmond az *Odüsszeiában* elhangzó jóslatnak: Odüsszeuszt a tenger felől éri a halál.) Ennek a merészségnek, kíváncsiságnak büntetését szenvedti Danténál a homéroszi (?) hős. Ez az, amiben a goethe-i szemlélet semmiképpen nem nyugodhat meg. Hiszen Faustnak (s általa az embernek, a Goethe-i művet szem előtt tartva: az euroszubjektumnak) megkülönböztető tulajdonsága a tudni vágyás, az ismeretlen területek meghódítására törekvés. Ez a *streben* (‘munkálkodni’, ‘törekedni’) az isteni szó által hangzik föl először, az ember tévelyeg, miközben munkálkodik, azaz a munkálkodásban, a törekvésében ott a tévelygés, hogy Dantét idézzem, a helyes útról való letévedés lehetősége. Csakhogy ebben ott a magasabb szférába, az elvontan szellemibe jutás esélye is. Ez a munkálkodás, amely szándékában a jobbra töréshez hasonló vagy azonos jelentést hordoz, teszi lehetővé, hogy a Gonosz ne kaparintsa meg Faust lelkét. Tegyem hozzá, a „*streben*” akár a Goethe-mű vezérmotívumául fogható föl, a második rész ötödik felvonásában, az isteni és az angyali szó (aki mindig törekedve fáradozik, azt meg tudjuk váltani) visszhangzik ott, ahol a folyton folyvást a magasabb létre törekvéstről van szó, s ez akkor sem veszt az érvényéből, ha Nereus a Föld Szelleme kijelentésére emlékeztetően úgy karakterizálja a mesterségesen létre hozott embert, Homuncult, miszerint oly alakzat(ok)ról van szó, melyek/kik munkálkodva törekednek, hogy az istenit elérjék, és mégis arra vannak kárhoztatva, hogy mindig (csak) önmagukhoz legyenek hasonlók. A faustinak, Goethe nézetrendszerében, ez az oscillálása a magasabb létre törekvés és az emberi létre kárhoztatottság között nem egyenlítődik ki a szüntelenül munkálkodással, viszont eldönti az istenség és a sátán vitáját. Dante azt az egy alakját, aki nem pusztán valamely vétekben merül el, hanem ennél több veszélyt jelenthet, az örök kíváncsi Odüsszeuszt, aki hosszú hányattatás után föllelte, majd odahagyta a maga Ithakáját, a Pokolba helyezi

– közelebről meg nem nevezett tudásvágya, mértéktelen törekvése miatt, szemben Goethével, aki elsősorban Schillertől értesülhetett arról, hogy Odüsszeusz nem ismert rá Ithakára, így a sajátnak hittben idegenként kellett léteznie. Ezért olyan hőst választott, akit bibliai hermeneutikája (amilyenre Dante természetszerűleg még nem vállalkozhatott) a spekuláció, a kételkedés, a tiltottnak tetsző (de ez egyszer lehetővé tett) kaland útján indít meg, ezzel a *Commedia* Dantéja mellé lép, hogy egymás ellentéteiként képviseljék a különféle korszakok európai (emberiségi) reprezentánsát. Dante az emigránst képviseli, aki művében újra teremti korának politikai, egyházi, teológiai, tudósi, művészeti világát, különös tekintettel a *Commedia* élénk színekkel megjelenített művész és tudós figuráira, egyben irodalomként fogadtatja el enciklopédikus tudását (mondjuk tömörítve) a világról. Goethének sem csekélyebb a szándéka, ráadásul a versformák áttekinthetetlen sokféleségével az irodalomba/irodalommá fogadás átszellemített tartományában összegzi a Dantéénál nem kevesebb tudását (szintén) a „világ”-ról. Ilyen értelemben bizonyul lehetségesnek Dante és Goethe művének egymásra vonatkoztatása: Goethének az 1820-as évektől fokozódó Dante-olvasása csak beteljesíti azt a törekvést, amely az örökérvényűnek tekintendő európai, irodalmi-gondolkodástörténeti rendszer kialakításában jelenti be mind inkább táguló érdekelttségét. Ennek körüljárása történik meg, hogy melyek azok az „időn és téren át” egymással párbeszédet folytató alkotások, amelyekből kirajzolódhatnak az euro-szubjektum önazonosságának, önmeghatározásának általánosan elfogadhatóvá emelt, sosem véglegesen rögzíthető, de folyamatában szemlélhető kritériumai. S erre Dante és Goethe „világkölteménye” már csak azért is különlegesen alkalmassá vált, mert általuk a Goethe-i szimbólum-meghatározás ama eleme figyelhető meg, miszerint a különös és az általános összeér, kölcsönösen értelmezi egymást, ezen keresztül a személyes (csak áttétellel lírai) és az egyetemes (csak áttétellel, konfliktusokban megnyilatkozó drámai), valamint az „eseményé” tett, közvetlenül epikai találkoztatható. Ebben a vonatkoztatási körben a *Faust* második része utolsó felvonásának dantei áthallásai nem pusztán a genetikus kapcsolatok regisztrálhatósága miatt lényegesek; hanem inkább azért, mivel Goethe a sírfelirata szerint „teológus” Danténak, továbbá a politikai gondolkodást a költészet egyetemes nyelvére átváltó középkori költőnek integrálásával annak újkori időszerejét a két periódus (felvilágosodás és romantika, racionalizmus

és a transzcendens poétikája, modern és a modernséget közvetlenül megelőző) határára érve ambivalenciájában volt képes megragadni, egyben ráérezni a mindig, azaz folyton folyvást (*immerfort*) a magasabb rendű létezésre törő emberinek immár nem kizárólag vágyódására, a közbenjáró révén nemcsak beteljesülését mutatja föl, hanem célkitűzéseként jelöli meg. Ennek a célkitűzésnek, tette válthatóságának dilemmái (az emberi korlátozottsága miatt, ti. a megidézett Földszellem emígy inti Faustot: ahhoz a szellemhez hasonlítás, melynek felfogására, megragadására képes vagy, az egyébként széttartó fogalmak összegezhetőségének egy végletesnek és véglegesnek tetsző forma felé közelíthetőségét: „*Du gleichst dem Geist, den du begreifst*”, miáltal a hasonló, a szellem és a fogalmi-logikai körbe tartozó azonos módon szólaltatható meg) a Danténál olvasottakat felhasználva jelennek meg: az igaz utat eltévesztőnek be kell avatódnia a létezés emberi és az emberit meghaladó dimenzióiba, hogy aztán a közbenjáró megértésével legyen méltóvá arra, hogy a legfőbb üdv forrását előbb megsejtsse, utóbb rátaláljon. Ehhez azonban az, ami „csak” irodalom, nem elegendő, szükséges az irodalmi alakzattá írt, rokonuló „társ”-tudomány, amely részint a testamentumokból, részint az egyházatyák megnyilatkozásaiból, részint a bibliai hermeneutikából kölcsönzi „igé”-it. Ilyenmódon a Dante–Goethe szakirodalom akkor lesz több irodalomtörténeti adalékok, jobb esetben komparatiztikai vizsgálódások együttesénél, ha az alapozáson (mit vett át Goethe Dantétól; differenciáltabban fogalmazva: milyen módon variálódik a Dante-mű a *Faust* második része ötödik felvonásának eszmetörténeti jellegű, főleg a végső tette elszánt, majd „megmenekülő” Faust monológjaiban, hogy aztán mintegy a Faust-alaktól látszólag függetlenül bontakozhassék ki e menekülésnek feltételrendszere, melynek summázata a művet lezáró, nagyon „dantei” *Chorus mysticus*ban jelölhető meg) túllép a két mű összeolvasásakor, úgy veti föl az együttszemlélés kérdéseit, hogy az ellentétes ember/létezés-felfogások miként érzékeltetik egyfelől a többszázados különbségeket, másfelől miként kínálnak esélyt arra, hogy a különféle aspektusból érkező szemléleti tényezők összeérjenek. A különbözőségeknek és egymásra tekintésekből adódó összeéréseknek ez a dialektikája talán a leglátványosabban a „közbenjáró” alakjának beiktatásakor bukik ki. Beatrice a *Paradisonak* az elbeszélő (és Vergilius) alakja mellett vitathatatlan főszereplője, míg aki végül is Faust halhatatlan, „jobbik” részének célba juttatásán fáradozik, a *Faust* első részében jut,

ami az elmondott szöveg mennyiségét illeti, nagyobb szerephez, a második rész ötödik felvonásában azonban legfeljebb jelen van, de igen keveset mond. Míg az első részben teljes öntudattal egy német kisváros naiv, szerelmessé tett/lett leányka, aki a Strum und Drang-periódus drámai és balladai hősnőjeként, Goethe ifjúkori jogi gyakornoki idejéből származott át a *Faust*ba, a büntelen bűnösség áldozataként vár ítéletére, megtagadván a szökést, mint életmentést, a felelősség elutasítását. Hogy aztán egyelőre ne feloldozást, de (ideiglenesen) felmentést kapjon. Ő lesz a második rész végére egy a bűnbánók közül (*una poenitentium*), aki levetközvé, ami benne földi („*sonst Gretchen gennant*”: egykor Gretchennek nevezték), méltóvá lesz arra, hogy Beatrice újkori társaként az üdvözülés útját mutassa a *streben* (‘törekedés’, ‘munkálkodás’) megtisztuló hősnőnek, Faustnak. Csakhogy a *Faust* az Örök Nőiséggel cseng ki („*Das ewig Weibliche / Zieht uns hinan*”), s ez rejtelmes is, viszonylag könnyen lefordítható is: az örök (jelző) a kórus tolmácsolásában nem engedi, hogy csupán a Gretchen–Faust viszonylatra korlátozzuk, érvényessége határtalan, kezdettől fogva van, s az idők végezetéig tart. Nem jelentős kockázattal állítható, hogy a Beatrice–Dante viszonylat is belefoglalódik. Részint az előképre történő közvetlen utalás segítségével, részint azáltal, hogy a *Paradiso* záró sorai is időfelettségbe, a határtalanba vezetik a mondottakat (a nap és a csillagok elrendezése, mozgatója jelképi erővel bír, arra az örök mozgatóra célozva, aki – amely nincs lekötve a pusztai emberi viszonylatokhoz, hanem annak ideálképéből és eszmeiségéből merítve a tökéletességgel azonos). Mint ahogy a *Weibliche*, a női, Asszonyi is beleillik az elvonatkoztatás szférájába, eltávolodván a konkrétól, de emlékeztetvén is rá (valaha Gretchennek nevezték, a távoli emlékezetben él). Ilyenmódon valaminek megtestesüléséről van szó, egy régebbi konkrétum átvitt értelművé válásáról, a másról beszélésről, a képiséggé emelkedésről, azaz allegóriáról (a görög *allegorein* lehetséges jelentését figyelembe véve). Eltávolodás ez az egyszerűségtől, az adott helyzetre alkalmazástól; olyan (költői) elképzelés, amely eleve egy sokféleképpen felfoghatót feltételez, amely nem igényli annak eldöntését, hogy melyik (lehetséges) jelentés minősíthető dominánsnak, inkább a jelentések által keletkezett pluralitás mellett voksol.

A Prudentius megalkotta keresztény allegória minden bizonnyal Dantén keresztül vezet Goetheig, ennek segítségével lesz a tudós(?) fogalomvilág részint elbeszélhetővé, részben líraivá. Ugyanakkor a Dante

létrehozta Beatrice alak csupán az utólagos életrajzi rekonstrukció segítségével gondolható egy hajdan volt történelmi(?) személyiséget transzcendáló irodalmi alakká, míg Goethe – mint volt róla szó – a német XVIII. századi irodalom több ízben költőiesített alakjához (köztük egy saját versbe is foglalt figurához) nyúlt vissza, és így egyszerre reagál a középkori-spirituális és a közvetlenül megelőző német irodalmi (például schilleri) hagyományra. Mindkét esetben azonban a szeretet forrásához feljutás révén kiegészülve a (konkrét) női alakkal számoló jelentés közvetítődik, s ez nem pusztán Dante és Goethe szövegéből, hanem (hogy távolabbi, zenei asszociációkra hivatkozzam) Liszt Ferenc és Mahler szimfónikus feldolgozásaiból is kitetszik. Liszt egyként foglalkozott a *Commedia* meg a *Faust* zenébe átültetésével, Mahler meg a VIII. szimfónia második részében vállalkozott a Goethe-i mű zenei megszólaltatására. De nemcsak ebből a szempontból lehet tanulságos ez a kitérő. Liszt Ferencet már kora ifjúságában foglalkoztatta az *Isteni Színjáték*, 1837-ben kezdett bele olvasmányélménye zenére transzponálásába: *Après une Lecture de Dante*, mely mű 1849-re kapta meg végsőnek elfogadható alakját, s azóta *Dante-szonátaként* emlegeti a zenetörténet. Ennél még érdekesebb lehet, nem pusztán a befogadástörténetet szem előtt tartva, hogy 1854-ben háromrészes *Faust-szimfóniát* komponált, amelynek részei Faust, Margit és Mephisto zenei arcképével szolgálnak, hogy aztán epilógusként a *Chorus mysticus* is megszólaljon, férfikarra komponálva. A következő két esztendő viszont Dante jegyében telt, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia* címmel ellátva, követve a mű szerkezetét. A harmadik tétel nem más, mint női kórusra (esetleg gyermekkórusra) megzenésített *Magnificat: Mária dicsőítő éneke*, mely a bibliai textust veszi alapul; a reformációtól kezdve ismeretes a *Meine Seele erhebt den Herrn* ('Lelkem az Úrhoz emelkedik...'). Bizonyára nem teljesen érdektelen a romantikának elkötelezett Liszt Ferenc Dante- és Goethe-olvasásának egymásutánisága, netán egymásmellettsége.

Mintha azok igazát erősítené, akik úgy vélik, hogy a két mű hasonló olvasási stratégiát igényelhet, a főszereplői hármasság (Danténál: Dante – Vergilius – Beatrice) – és a kiegyenlítődest zengő harmadik rész, az emberi hangot belevonva, olyan közösre hangolt elgondolásban jelentkezik, amelynek a (kései) romantikában az eddigiektől eltérő értelmezői karaktert kölcsönözhet a zenei megnyilatkozás. Erre a szövegek felől is érkezik késztetés: a *Paradiso* eufóniája mellé gondolhatjuk a



Goethe-i *Chorus mysticus* „zeneiségét”: „*Alles Vergängliche / ist nur ein Gleichnis, / Das Unzulängliche / Hier wird Ereignis*”. Az aláhúzott hangzók harangkondulásként jelzik a finélében valójában megtörténő, végső jelentésként üzenő fel/megoldódást, mely Danténál is, Goethénél is az „örök jelen”-ben jut megszenvedett, kiküzdött formájához. S ha a Dante–Goethe viszonylatok szélsőségei a teljes tagadás és a kétségen kívüli integrálás kizárólagosságait tudják csak elfogadni, Liszt Ferenc zenei példája egy másfajta szemléletet látszik igazolni: az együtt/egymásra olvasását, amelynek során egyfelől igen kevésbé problematikus a babitsi tézis, miszerint a világirodalom igazi nagyjai időn és téren át érintkeznek, adnak egymásnak és vesznek egymástól, másfelől tematizálhatóvá lesz az az előfeltételezés, miszerint nemcsak a Goethe-olvasás lesz tartalmasabb, ha Dante felől érkezünk, hanem a Dante-olvasás szintén nyer(het), ha Goethéből tekintünk vissza. Így Liszt olyan elemzési feltételekre hívta föl a figyelmet (társművészeti hozzájárulással), amely a romantika „összművészeti” (*Gesamtkunstwerk*) szolgálatában áll ugyan, de nem ellentétes Danténak és Goethének irodalmi stratégiájával, amelyben az irodalom nem zárul vissza önmagába, hanem nyitott marad a nem-irodalmi tartományok felé irányuló elgondolások számára. Egyik műben sem „betét”-ként szólal meg a nem közvetlen irodalmi vonatkozás, hanem olyképpen, mint az irodalmi világ sokrétűsége, integritív ereje, mondhatjuk a rilkei szóval, úgy, mint „világtér”.

Noha Goethe jól tudott olaszul, nem árt leírni, hogy németül is olvashatta a *Commediát*, Lebrecht Bachenschwanzt háromkötetes prózai átültetése Lipcsében látott napvilágot, 1767–1769-ben, ez kevésbé ösztönözhetette Goethét az alaposabb ismerkedésre, a XIX. században aztán egymást érik a fordítások, előbb Karl Ludwig Friedrich Kannegiesser ugyancsak háromkötetes lipcsei vállalkozása, amely 1814–1821 között volt kapható (egy korábbi kísérlet betetőzése), majd Karl Streckfuss 1824–1826-os hallei kötetei következtek a sorban. Philalethes sokáig mérvadó tolmácsolása teljességében ugyan 1849-ben volt kézbe vehető, de a *Pokol* már 1828-ban elkészült. Bizonyára nemcsak a beavatottak tudták, hogy ez álnév alatt János szász király (1801–1873) rejtőzik. Lényegesnek a hosszabb előkészületet követőleg fellendült fordítói igyekezet tetszik, amely azt feltételezi, hogy a Schlegelek munkája, mely egy európai irodalomtörténet megírásában valójában a világirodalmi műveltség kiszélesítésével fontos szerepet játszott a német kultúra történetében,

nem volt eredménytelennek mondható. Goethe egészen konkrétan úgy volt haszonélvezője August Wilhelm Schlegel közvetítő tevékenységének, hogy a német romantikus egy korábbi dolgozata töprengtette el, majd levelezésbe bocsátkozott a már említett fordítóval, Streckfusszal. Ehhez járult, hogy eljutottak hozzá John Flaxman (1755–1826) Dante-illusztrációi, természetesen metszetek formájában. Goethe eleinte főleg az *Inferno*val összefüggésben nyilatkozott, onnan fordított két rövidebb részletet (XII, 1–10, 28–45). Szórványos közlései azonban behatóbb Dante-ismeretről tanúskodnak (1826-os fejtegetései Dantéről). Visszafordulva a mottóban idézett Goethe-aforizmához, a mélyebb betekintés feltárhatja az árulkodó jeleket, amelyek az elismerés és a némi távolságtartás, a valóban „nagyok”-nak kijáró tisztelet és az igen óvatos elhatárolódás között elterülő térben jelölik ki Goethe álláspontját, amely azért az évtizedek során többféleképpen fogalmazódik meg. Az idézet első szava, a metamorfózis Goethe kulcsszavainak, terminológiájának meghatározó tényezői közé tartozik, amelyeknek általánosabb antropológiai és természettudományos vonatkozásai éppen úgy vannak, mint a személyiség önazonosságát segítő-alkotó elemei. A következő szerkezeti egység („magasabb értelemben”) elvonatkoztat a műre (életműre? Értelmezési gyakorlatra?) való közvetlen alkalmazhatóságtól, hiszen a „magasabb értelemben” nemcsak a kitüntetett figyelmet igényli, hanem azt igyekszik tudatosítani, hogy egyetemesebb szférába emelhető a gondolat, nem alkalmi-egyszeri megállapítása egy tapasztalt jelenségnek, nem pusztán az empiriából levont következtetés kimondására kerülhet sor, sem olyan szembesítésre, amely az éppen olvasottak, megismertek között teremtődő kapcsolatból adódik. Másutt a természet utáni festéshez hasonlítja Goethe az *Inferno* leírásait. A továbbiakban ellentétpárokra bukkanunk, az elfogadás (de lehet befogadás, kapás is) és az adás (odaadás, átadás is lehet), mindezek egymásra mutatnak, nem zárkozhatunk el olyan értelmezéstől, amely a meg- vagy elnyerés és elvesztés jelentésére utalnak: ezek azok a pólusok, amelyek a metamorfózis esetén új formát ölthetnek, kimozdíthatók merev státusukból, másokká lesznek, netán fölcserélődnek, mindenesetre szélső pozíciójuk megváltozik (a kutatás nem egyszer a goethe-i dialektikus felfogásból vont le efféle következtetéseket). Talán nem egészen haszontalan a metamorfózis egyik európai „őskép”-ére hivatkozni, Ovidius tizenöt énekes *Átváltozásaira*, amelynek alapeszméje Goethe életművének számos darabjában munkál. Az átváltozás

valakiből valamivé levés, az egyik létállapotból a másikba, kissé tágítva: az állandó a változásban a följebb emlegetett dialektika szerves velejárója, eleve magasabb értelemben állítódik színre. Példám az *Üdvözült vágy* című versnek „*Stirb und werde*” gondolata, amelybe a fönix motívuma is belejátszhat, az újjászületés eszméje, a Goethe-i életmű tanúbizonysága szerint inkább az átváltozás példázódik. A mottóban idézett mondat érdekessége, hogy miután mindez előre vetítődött, neveződik meg csupán Dante, aki találóan ábrázolta, jelenítette meg a metamorfózist. A kommentátorok arról tájékoztatnak, hogy az *Inferno* huszonötödik énekének 49–141. soraiban írja le Dante, miként lesz emberből és sárkányból új lény. A Goethe-szövegből nem tűnik ki ez a hely, a mondat- és szórendet figyelve szemrevételezhetjük, hogy nem Dante kerül a mondatkezdés hangsúlyos helyzetébe, hanem a metamorfózis, szinte jelezve, milyen kontextusban értelmeződhet Dante, aki arra példa, hogy az átváltozásnak lényegi változtatásával gazdagítja a tárgy történetet. A „*trefflich*” (‘kitűnően’, ‘találóan’) feltétlen elismerést tartalmaz, de szűkszavúságában, majdnem odavetettségekben elragadtatást a legkevésbé, inkább mértéktartó megbecsülésről tanúskodik. A metamorfózis olyannyira fontos gondolata, megfigyelése Goethének, hogy még Dantétól is hozható példa (nyilván a mindig szem előtt tartandó antik előd mellett), aligha Dante itt utalásban előkerülő és jellemző módon nem idézett epizódja az, ami így kiemelődik, aforizmaszerűen megfogalmazódik.

Nem egészen mellékesen vetődhet föl, hogy a *Commediának* az „égi szerelmet”, a szinte ideává emelt nőiséget reprezentáló képviselőjével szemben közbenjáróul az az alak válhat, akinek megtisztulási, átváltozási folyamata a háttérben játszódik le. Annál is inkább, mivel az első rész zárójelenete után Margit kikerül a szereplők köréből, még utalás formában sem idéződik meg Faust számára. A „kisvilági” Margit nem léphet elő semmilyen alakban, még hasonlatként, leképződésként sem a második rész „nagy”-világában. Míg Danténál nem válik szét a földi tartomány „kis”- és „nagy”-világgá; hiszen a fájdalom városára emlékezés egy politikai pálya kényszerű befejezésével kap új jelentést, bekapcsolván érdekek és hatalmi törekvések hálózatába, ugyanakkor e hatalmi harc közvetlen és távolabbi résztvevői, illetőleg Dante életének kísérői, olvasmányainak, ismereteinek figurái méretnek meg bűneik és erényeik mérlegén. Ezzel szemben az antikvitáshoz fűződő viszony értelmezése (beleértve az antik mértékben beszéd „átváltozását” a rímes feleletbe

– Faust és Heléna páros jelenetét olvasva) jóval differenciáltabb (természetsszerűleg) Goethénél, mint Danténál, aki a maga hite és teológiai-dogmatikai rendszere szerint tette lehetővé az alacsonyabb és a magasabb nem-evilági létezésbe tartozhatóságot, Vergiliust mindenekelőtt negyedik eklogájának keresztényi felfogása tette alkalmassá a kísérői szerepre, irodalmi előzményként meg az *Aeneis* alvilágjárásának tapasztalata. A *Faust* első részének személyes szférája, magánéleti eseménysora nem leli megfelelőjét a *Commediában*, noha az egyes szám első személyű elbeszélés módot adna erre. Beszédes, hogy az emigrációs létezés körülírásakor (ezt Goethe is említi) döbbsen rá a történések elbeszélője, miként lesz általánossá az egyedi történet, ezáltal megképezvén az emigráns szenvedéstörténetének a XX. századig (Márai Sándorig) visszhangzó beszédmódját, a legszemélyesebbet szinte tipikusként előadva. Ezzel szemben Faustnak elkeserítő élménye, hogy mily kíméletlen erővel rombolja szét a magánéletet a démoni hatalom (a modernizálódó technika; Philemon és Baucis antikvitásból adaptált, noha az Ovidiusétól eltérő figuráinak jelenlétére gondolva). Ellenben összeolvasható Danténál és Goethénél az irányíthatatlan(?) történelemmel, történetiszöveggel szembeszegülő személyiség a földi térre kivetített (szükségszerű?) kudarc, mely Danténál alig áttételes formában az emigrációba kényszerítettség személyre is szóló tanulságát összegzi, hogy egy más helyen az Itália egészére mért sorscsapások ecsetelésébe applikálja az államhajtó antik képzetét. Faust messze távolodik „kis”-világától, a „nagy”-világ keresztüljárásának igénye teszi nyilvánvalóvá, mi űzi újabb valóságos és allegorikus terekre, miért marad örökre kielégítetlenül, és miért oly ambivalens utolsó tettének (persze, nem akarása, hanem) értelmezése. Az utolsó tett ugyanis másképpen játszódik le a megvakult, befelé látni tanult Faust képzetében és tudatában, mint odakünn, Mephisto színre állításában (mint ahogy Dante számos értelmezését a guelf ellenfelek bizonyára kétkedéssel fogadhatták, amennyiben erre sor kerülhetett volna). Amit Faust utópiája, mindig törekedő lényé kiteljesítésének hisz, valójában temetési előkészület, sírját ácsolják. Életteremtés helyett halálra készülés. A néző–olvasó előtt kétségessé lett a „végső bölcsesség”. Csakhogy itt már elősejlik az átlényegülés lehetősége, egy metamorfózisnak a megváltásban testet öltő változata. Dante vándorútján kísérői magyarázzák, amit a vándor lát, amit látnia kell, hogy a magasabb létezés irányába lépjen, ez hasonlóképpen történhet meg Faust

esetében, akinek testéről-lelkéről az égiek határozata szerint Mephistonak le kell mondania. Margit történetének korábbi, időleges lezárulása egyben Faust egyik történetének lezárulása. A második részre kitetszik, hogy az új történet is ideiglenes. Az új történet persze megkezdődhet, ilyenmódon Danténál a három részre tagolás nem mellőzi a fokozatosságot, nem tagadja meg az összefüggéseket, de érzékelteti a változást, mely az időtlenben teljesedik ki. Akár a *Faust* első és második része egy új történetnek a régebbire ráépüléseként fogható föl, még hozzá úgy, hogy az új egyelőre elfedi a régit, és csupán motivikus visszautalásokkal jelzi a régebbinek nem szűnő, ám pillanatnyilag alig vagy kevéssé időszzerű voltát. Ezzel együtt Dante is, Goethe is azt sugallja, hogy a beavatódással befejeződik, ami elbeszélhető. Az, amiről számot lehet adni, aminek a földön megvalósítható(?) történéseiről érdemes szólni, kicseng, a nem-eviláginak nem lehet története, a leírhatatlan az állandó történés. Ugyanakkor az az egyszerű tény, amit a *Chorus mysticus* közöl (persze, nem függetlenül a dantei indíttatástól), hogy mindaz, ami leírhatatlan (*das Unbeschreibliche*), mégis írásba, műbe foglalódik (hiszen ezzel zeng ki), feltételezi az íráshoz képest elbeszélte korábbiságát, ilyenmódon az irodalommal szerveződő elbeszélésnek, lett légyen az *commedia* vagy tragédia, az a sajátossága érvényesül, miszerint a műbe foglalás bizonyul az elbeszélői/írói részről az utolsó aktusnak. Hogy aztán mégse az író halálával (ismeretes, hogy Goethe nem sokkal halála előtt lepecsételte az elkészült második részt, s még baráti kérésre sem járult hozzá a megjelentetéshez), hanem az olvasó (majd: a fordító) megszületésével ne végződjék, hanem folytatódjék a műnek (de szerzőjének is!) története. Ilyenképpen nem pusztán a *Commedia* elbeszélőjének és a Faust-történetet a fordulópontig vivő alkotójának, egyben az alkotó aktusnak története marad lezáratlan. Mindkét mű a rendkívül magas kanonizációs helyre érve hozzásegített részint a Dante-, illetőleg a Goethe-életrajz megszületéséhez, valamint ahhoz a kommentáraradathoz, amely egyre újabb részleteket világított át a művekben, s amely az „üres helyek” kitöltését ugyancsak feladatának érezte. Az irodalommal válás folyamatát megkönnyíteni látszott, hogy mind Dante, mind Goethe kevéssé fukarkodott a kortársi és a közeli múltba sorolható poéták megidézésével, Dante néven nevezi őket, Goethénél legfeljebb felismerhetőek, ezáltal költői viszonyok képződnek meg, esztétikai vélemények (még ha több áttétellel is) fogalmazódnak meg, irodalomból létesül irodalom. Mindkét mű

roppant nyitottsága nemcsak az értelmezések sokféleségét eredményezi, hanem azt is, hogy egyes epizódok tárgy történetbe illeszkednek, tárgy történetet indítanak meg, a főszereplők szimbolikussága mind az európai gondolkodástörténetben, mind a társművészetek újragondoló aktusaiban az értelmezési változatokat szinte az áttekinthetetlenségig feszítik. A *Pokol* egy-másfél sorából épül ki Puccini *Gianni Schicchi*-je, a megrendítő Paolo és Francesca-epizódból opera születik (Zandonai), Csajkovszkij 1874-es zenekari darabja (*Francesca da Rimini*) idesorolható. A *Faust* „betét”-versei, *Margit a rokkánál*, *A thulei király*, *Bolhadal* szinte önállósulnak Schubert, Muszorgszkij közreműködésével. Dante azáltal, hogy költőelődeit, festő-kortársait bevonja a maga léttörténetébe, (ön) megismerésének drámájába, sugallja műve helyének kijelölését, nem kezdetként, hanem tökéletesítő folytatásként igényel szerepet az irodalmi gondolkodástörténetben. Goethe – főleg a *Faust* II. részében – korának, a XIX. század első harmadának (irodalmi) polémiájára is reagál, Byron alakját bevonva, ugyanakkor szétfeszíti a klasszicizmus kereteit, mégsem fogadva el a Schlegelek (vagy Novalis) középkor-vízióját, egyébként a szakirodalom meglehetősen határozottsággal állítja, hogy a Homunculus-figurát Goethe August Wilhelm Schlegelről mintázta. Goethének Dantéhoz fűződő, eleinte meglehetősen ambivalens viszonya egyenlítődtött ki az 1820-as évekre. Fritz Strich adott hangot annak az elképzelésnek, hogy Dante alakjainak plasztikus, keresztény-katolikus világa segítette Goethét: eképpen adva meg a második rész ötödik felvonásának szükséges körvonalait, de jólesően korlátok közé szorított formát és szilárdságot is feltehetőleg Dantétól kölcsönzött. Annyi tetszik majdnem bizonyosnak, hogy a *Paradiso* „teológiája” (és talán nemcsak az) hasznosult a *Faust* záró jelenetében. Goethe nem a vallási világgépet rekonstruálja, hanem a Dantétól és a misztikus gondolkodóktól ideemelt szimbólumokat iktatta be műve rendszerébe. A már említett Dante-fordítónak, Karl Streckfussnak írt levelében (1827. január) emellett a világirodalmi távlatról elmélkedett. „*Uraságod küldeménye igen kellemesen érintett. Szent meggyőződésem: kialakulóban van a világirodalom; erre hajlik minden nép, ez irányban tesz baráti lépéseket: S itt a legtöbbet a német tehet, s tegyen is, szép szerepeket kaphat a nagy egyesüléssel.*” Igaz, Manzoni egyik műve az alapja a goethe-i fejtegetésnek, a német Manzoni-befogadást Goethe hathatósan mozdította előre. Emellé járult a *Parnasso italiano* tanulmányozása, az első kötetben Dantét, Petrarcat,

Ariostót és Tassót olvashatta. Az említett levelet követőleg Eckermannnal beszélgetett, többek között a világirodalomról, melynek alapozásához a *Faust* is hozzájárul sokfelé tekintésével, a versformák kavalkádjával, antik és modern összelátásával. Éppen a Beatrice–Margit szembesítés során igazolódik Goethe koncepciója, „forrásfelhasználás”-ának originalitása. A dante-i eszmétől előbb távolodik, majd aképpen közeledik hozzá, hogy rétegzett, sokfelől áthasonított szövegdarabok közé illeszti. Az így formált szövegegyüttesen mégis áttetszik a dantei jelenlét, a közbenjáró allegorizálódása lehetővé teszi az „összöveg”-re ráismerést.

A *Commedia* német népszerűsítése mások nevéhez fűződik, Goethe a kortárs olasz irodalom recepciója körül szerzett érdemeket. Esztétikájában nemigen jutott hely Danténak, az *Inferno* „realizmusá”-tól elismerő gesztusai ellenére távol maradt. Ám amikor több évtizedes munkáját megkoronázandó, tető alá hozta a *Faustot*, a „fő” művet, akkor szembesült a megoldhatatlan megoldásának, a fausti emberben lakó ambiguitás világműteménybe foglalhatóságának problémájával. Az isteni szó: a születő, „*amely örökké munkálkodik és él*”, a fausti szó: „*egyik a másikban munkálkodik és él*” cseng össze, s ez sejtetni engedi, hogy a Közbenjáró nem méltatlant visz föl az Örök Női vonzáskörébe. Természetesen a *Paradisotól* nem függetlenül. Olyannyira nem, hogy nem kevesen vagyunk, akik a *Paradisot* úgy olvassuk, hogy közben a *Faust* utolsó jelenetét is belehalljuk.<sup>1</sup>

### *An Essay about J. W. Goethe's Dante Interpretation*

The essay discusses the role of *Divina Commedia* in Goethe's oeuvre focusing on Act V of *Faust II*, and examining Beatrice's and Gretchen's mediating function which may be interpreted as active helping roles on the road toward salvation. In a letter addressing a German translator of Dante, Goethe writes about a concept of world literature to be approached through translations. Goethe himself translated only a few lines of

---

<sup>1</sup> Esszém előzményei közé két, a hasonló tárgykörben publikált dolgozatom tartozik: Bemerkungen zur Frage des „Faustischen”: Faust I und kein Ende, in *Studien zu Goethes Werk*, hrsg. von Árpád BERNÁTH, Lajos MITNYÁN, Ágnes SIMON-SZABÓ, Szeged, Grimm, 2012, 161–172; Die Fürbitterin. *Neohelicon*, tom. 29, fasc. 50 (2012), 39–52. Az érdeklődő ott találja meg azt, amit a kérdés szakirodalmából közvetlenül felhasználtam.

*Inferno* as Dante's masterpiece did not play an outstanding role in his world view. However, due to his use of allegories and to the universality of religious thought, the comparison of *Divina Commedia* and *Faust I–II* may offer new perspectives.