

Dante és az orosz irodalom (Néhány olvasat margójára)

Az oroszországi befogadás, filológia, bölcsélet és kritika rendkívül gazdag örökséget halmozott fel a tárgykörben. Nehéz feladat hárul a kutatóra a szelektálás elvei és anyaga tekintetében. Ebben a reflexióban csak annak ismertetésére vállalkozhatok, ami elsősorban napjaink szakmai és szellemi érdeklődését fel tudja kelteni. Az alább következő szemlében az irodalmi párhuzamok megvilágítására gondolok, elsősorban a klasszikusok munkássága alapján, különös tekintettel a poétikai és bölcséleti képződmények összefüggésének értelmezésére. Egy-egy passzusban érintem a legtermékenyebb, de kevésbé ismert filozófiai és kultúrtörténeti implikációkat is.

1. Kezdjük Puskinnal, hiszen többnyire így járunk el, akár csak Dante esetében az olaszok. Az orosz költő Dante kivételes géniuszt méltatja naplófüzete egyik bejegyzésében. Ennek okát elsősorban a gondolati és a formarendi képződmények egységes kezelésének tulajdonítja. Az *Infernóra* hivatkozva, az architektonikus fölépítés tökéletes megvalósulását emeli ki a páratlanul invenciózus alkotás ismérveként. Oroszul ekképpen: *formá pláná* (PUSKIN 1974, 238–239). Mondhatjuk így: a *formarend alapelve* tanúsítja a mű szerzőjének zsenialitását. Puskin a tőle megszokott tömörséggel fogalmaz azzal kapcsolatban, amit kivételesen invenciózusnak talált Dante *Isteni színjátékában*.

Megpróbálom rekonstruálni a jelzett architektonika alapvonalait, figyelembe véve Puskin költői gyakorlatát és poétikai nézeteit is. A rekonstrukció természetesen csak hipotetikus modellnek tekinthető.

A poéma költői-nyelvi szabályozása rímelő egységek, a tercínák által történik. A rím¹ a verssorokat szakaszokba rendezi, azaz a lineáris rendezettségű megszólalás elemeit – az ismétlődés következtében – vertikális képződménnyé alakítja át. Ezáltal a szöveg szintjére emelkedik az értelemképzés, ahol az *Ének* – mint tematikus egység – szövetébe rendeződnek a versszakok. Az *Ének* a lírai modalitás megnyilvánulása, ennek köszönhetően a népnyelvi szólás-hangzás anyagát Dante az irodalmi nyelvbe implikálja, s ugyanakkor egy konkrét – egyszeri – megnyilatkozáségszéknek, azaz az írott szövegműnek rendeli alá. Az *Ének* diszkurzív egység, ahol a szöveg kettős szabályozása érvényesíti az értelemképzést: a narratív és a lírai beszédmód

1 A rím természetéről, mely nem a latin „literátus költők” retorikáját, hanem a „köznyelvi költők” eljárásának megfelelően a népnyelvi hangzásfaktúrát dinamizálja, Dante kiemelt módon – külön traktátumokban (pl. a *Convivio*ban) – értekezik. De már *Az új élet* szövegében önálló fejezetet (XXV.) szentel a rím konstitutív szerepe megvilágításának a lírai költészetben.

együttműködése eredményeként. Ennek hatására teljeseedik ki a műfajilag koherens képződmény – a poéma.

A vázolt formarendben már a Mester (narratív) és a Költő (lírai) megnyilatkozásai szólalnak meg, s dialógusba lépnek egymással, valamint az infernális zóna fiktív szereplőivel, akik ugyancsak egyéni nyelvhasználattal vannak felruházva. Másképp szólal meg – a bujaság szlengjét imitálva – Didó káromlása; másképp az ittasult mámor áldozata, Francesca, aki a vallomás és a fohász szólamát oltja elbeszélése szövegébe; megint másképp a meg sem szólaló – csupán sírásával kommunikáló – Paolo; és persze egészen eltérő módon Beatrice, aki a *szerellem szellemét* faggató bölcsesség diszkurzusának megfelelően nyilatkozik. Vegyük továbbá számításba a többi szereplő személyes megnyilatkozásait s azok modalitását, illetve műfaji sajátosságát, s akkor feltárulhat előttünk Dante Alighieri poémájának polifonikus alapszerkezete. Hiszen minden egyes megismételhetetlen megnyilatkozás a megszólaló alanyi *válaszát* jeleníti meg az adott *Ének* témaköre (például a mámor, a tivornya, a pénzsóvárság, a csalás, az árulás stb.) és a többi beszélő álláspontja s szólama (értékpozíciója) kapcsán.

A vázolt diszkurzív szabályozás következtében a nyelvi képződmények elemi egységeinek egymáshoz való viszonya az egész szöveghez való viszonyukat képezi le. Ily módon a köznyelv elemei (hangok, morfémák, szavak, kijelentések, alakzatok) versnyelvi prezentációvá módosulnak, és a szöveg-egésszel izomorf képződményt alkotnak, vagyis költői alkotássá lényegülnek.

A lineárisan szerveződő verssor szoros érintkezésem (ritmuson) alapuló egysége konzisztens rendet hoz létre az egymásutániság soraiban, ami a rímelő hangszekvenciával lezárul. Ugyanakkor a rím a hangzó faktúrában ismétlődve átkapcsolja az értelemképzést a szintagmatikus síkról a paradigmaticus szabályozás síkjára, melynek a tercina mint szövegegység felel meg. A sorok a metrikus rendezés révén szoros érintkezést hoznak létre a verssort alkotó elemek (szótagok és hangok) között – tudniillik a kijelentésben szereplő mondatnál és a szintagmánál szorosabbat. Ezúton a logikai – konvencionális, illetve rutinos – predikáció egyoldalúságát írja fölül a versnyelv. Ezzel magyarázható többek között, hogy Dante megnyilatkozásai nem állítások, hanem nagyjából kérdések, amelyek elővételezik a válaszoló szubjektum hangját, s a modális anticipáció által a Te-kapcsolat kiépítésére alapozza a költői gondolkodást („Legyen meg a Te akaratom”).

A verssoron belül, a metrikus képződmény megteremti a szemantikai szintre való transzpozíciót; a ritmus ugyanis távoli vagy ellentétes jelentéskörök szoros érintkezését, illetve váratlan interakcióját motiválja, amit lehet olyan képződménynek tekinteni, amelyet a bölcsélet a *coincidentia oppositorum* (az ellentétek összekapcsolása) elveként határoz meg. Ennek működését *A szerellem halottjai* című ének alapján igyekszem bemutatni.

Az „Édes vágy, a vétkes mámor” egy olyan verssor (*Pok.* V 120.)², melyben jól kitapintható a ritmikus ismétlődés rekurzív szabályozása; teljesen transzparens a baloldali szintagmának a jobboldalival alkotott párhuzama, s az új egység ellenpontozásos szerkezete.

A téma ezúton a szerelemkonceptus egyik toposzát, az Ámor által képviselt líra-történeti motívumot dinamizálja, tehát egyfajta görög-latin mitologikus erőszmintát idéz meg, melynek predikátuma az „édes vágy”. Ezzel a megjelöléssel áll szemben a ritmikus ismétlődés második, visszatérítő eleme, melynek hatására megvalósul a verssor egységében végrehajtott újrajelölés (Francescának, Ámor áldozatának kijelentésébe foglalva). Ám ezúton az ellentétek összekapcsolását és interakcióját biztosító ritmusképződmény szemantikai újítást indítványoz. A pólusok a szavak szintjén is interakcióba lépnek tehát, s meghatározzák a tercina által szabályozott szövegeképítés kibontását a tematika szintjén is: *édes – vétkes / vágy – mámor*. Itt is érvényesül a jelentésmező tágításának művelete, a konvencionális vagy akár triviális jelhasználat átírása. Hiszen a *vágy* szemantikai jegyeit az *édes* ismérveivel hozza összefüggésbe; azzal tehát, amit a szokványos képzet az ízessel, a mézédesssel az evésre és ivásra vonatkozó szükségletet vagy kívánságot referálja: a szerelmi vágy e képzetnek megfelelően olyan, mint az ízes eledel, a finom falat, a bódító ital, esetleg a kábítószer. De mindenképpen a fogyasztás favorizálása a testi élvezet fokozása érdekében. A versnyelv diszkurzív rendjében a *mámor* jelentése kapcsolódik az érzéki élvezet szemantikájához, vagyis a fogyasztás fokozását a mértéktelenség – a kábulat, sőt az eszméletvesztés – szintjére emeli. Ekképp az önkívület, az önpusztítás s a halál szemái vándorolnak a metaforikus kifejezés, az ellentétes szemantikai jegyek interakciója eredményeként kialakuló képződménybe. Az új jelentésmező tematizálása a történetmondás síkján is megvalósul. Dante elbeszélése Didó csapátának figuráit (többek között Kleopátrát) jeleníti meg – a kék hajszolóit, akik végül az önpusztítás áldozataivá s az alvilág elkárhozott árnyaivá válnak. Semiramis jelmondata: „*illik, ami ízlik*”. A ritmusegység – *il/íz, lik/lik* – magyar változatát Babits zseniálisan oldotta meg. Itt már az életvitel eszményeként jelenik meg Ámornak az érzéki vágy öncélú hajszolására alkalmazott erőszprogramja.

A fentiekben vázolt architektonikus megoldásban az elbeszélés nem epikus és nem narratív modalitást követ. A történetmondás dialogikus megnyilatkozások révén valósul meg. Minden történetegység Dante, Vergilius és Francesca párbeszéde közben bontakozik ki. Ez a három-pólusú diszkurzus érvényesül egészen a

2 A tanulmányban Babits fordítását használom. Babits fordítása nem a lexikai egyezést privilegizálja. Ha eltér Dante megfogalmazásától, legtöbbször a költői szemlélethez közelíti – nem a betű szerinti kifejezéshez – megoldásait, azaz nem a lingvisztikai, hanem a poétikai relevanciát érvényesíti. Vagyis a műegész – nem a mondat vagy szintagma, hanem a művészi szöveg – kontextusába illesztve fogalmazza meg saját változatát. Többnyire nagy sikerrel. Ez gyakran eltér a denotatív – betű szerinti – fordítás „pontosságától”.

Paradicsom bejáratáig, ahol Vergilius szerepét Beatrice veszi át. Ezt a mintát meta-nyelvi szinten a szövegalany verbális, illetve versnyelvi önprezentációival egészíti ki, ahol ars poétikus megnyilatkozások, ill. önértelmezések fogalmazódnak meg. Az *új élet* gyűjteményében a prózai kommentárok, a *Convivió*ban a filozófiai és poétikai fejtegetések tesznek eleget a szövegalanyi önprezentációnak. A poémában Beatrice szájába adja a költő az ilyen teoretikus, bölcséleti és költészettani passzusok megfogalmazását, különös részletességgel és transzparenciával a *Paradicsom* szövegterében, ahol feltárul a hithez kapcsolódó értékorientáció, többek között Arisztotelész, Plótinosz, Szent Ágoston, Szent Tamás (valamint sok más tudós, költő, gondolkodó) szövegeinek reinterpretációja. Ezek témaköreit a szubsztancia, az akarat, a szerelem, a szeretet, a szépség, a Szentháromság, a létben érvényesülő „szoros rend”, az „örök Fény” kapcsán kifejtett értelmezések teszik ki.

Ilyen párbeszéd, azaz személyes érintkezésen alapuló regényformát hoz létre Puskin is, melyben a szerzői önprezentáció a hősével, Anyeginnel folytatott párbeszéd útján valósul meg, illetve az olvasóhoz intézett kitérőkben a regényműfaj, illetve a prózanyelvi és versnyelvi epika különbözőségeit taglalva, a költő metapoétikai problémákról értekezik. Ezúton a verses *regényben* a dantei modell kiegészül azokkal a digressziókkal („lírai kitérőkkel”), amelyekben az olvasóhoz intézett kérdések, magyarázatok és világirodalmi párhuzamok implikálása történik meg.

Megemlítenék még egy érintkezési pontot. Az *Anyegin* letisztázott kéziratában Puskin deklaráltan jelzi kapcsolódását Dante művéhez, ugyanis két tercínát³ emel át saját regénye szövegébe, s ott mottóként – a fejezet egyfajta absztraktjaként – alkalmazza azokat. Hogy érzékelhessük a tematikus kapcsolódást, idézem az egyik mottót:

De mond: a sóhajok korában Ámor
 hogyan lett megismerni bátorítód,
 minő az édes vágy, a kétes mámor?
 (Inf. V. 118–120.)

A költő itt is a kérdezés szubjektuma. A választ egy történet elbeszélése, továbbá az elbeszélés nyelvi prezentációja adja meg. A narráció szubjektuma maga az áldozat, a történet hőse; a szemantikai újításokért felelős tercínák írott szövegének szubjektuma – a poéma írójaként azonosítható költő. A szemantikai újítások a sorban szereplő szavakat jelképpé módosítják. Mint láthattuk, az édes, a mámor és az Ámor egy jelentésmezőbe szerveződnek és koreferenciális képződményt alkotva a szerelem jelentéskörét új szemantikai jegyekkel ruházzák fel, s ezt megvalósítják a polemikusan szerveződő póluson is.

3 Lásd a textológiai feldolgozást: NABOKOV 1998, 282, 315, 344–345.

Ily módon az elbeszélés szövegét újratagoló versnyelvi diszkurzus a narratív kompetencia határait jelöli ki, és az *elbeszélhetetlen* dimenzió megragadásának művészeti lehetőségét problematizálja. Ilyen a *Pokol*, a *Purgatórium* és a *Paradicsom* intelligibilis tartománya, melyről empirikus tapasztalattal nem rendelkezünk.

Vergilius a mindentudó elbeszélő, aki Dante valamennyi kérdésére kész válaszokat ad, leszámítva a *Paradicsom* témaköreit. Ezekre hivatott válaszolni Beatrice. A mester az, aki többet tud tanítványánál („ki előtt szavam rejtélye semmi”, „Mondd meg, mesterem, mondd meg fejedelmem” – *kérdeztem*, mert biztos akartam lenni [...]”) (*Inf.* IV 46–51.). Vergilius a tudásra épülő *bizonyosság* mintaképe – ez nyilvánul meg minden válaszában. Dante viszont kérdéseivel mindig arra irányítja a párbeszédet, amit *nem tudunk*, amit talán nem is lehet tudással bekeríteni. A költői gondolkodás képviselője a szimbolikus közvetítés révén a tudás és nemtudás határsávjára irányítja az olvasó figyelmét, s ezt az eljárást önismeretére is vonatkoztatja, akárcsak az erdőben tévelygő, identitását elvesztő Dante. Itt viszont a Vergiliust váltó Beatrice beszédmódja – nem a megismerés, hanem a szépség diszkurzusa lép érvénybe, egyebek mellett a művészeteké, melyek a költői gondolkodás⁴ orgánumai. Beatrice ebben az értelemben Dante belső életének ismeretlen, megismerendő aktora. (Carl Jung így mondaná: a férfi animája). A fény közvetítője még az infernó vak világában is. Régen a költők úgy mondták: Múzsája. Dante világképében az egocentrikus individuum önképéből (Ámor fogságából) kiszabaduló személy.

Dante tehát kérdéseivel az elbeszélte világot kiegészítő elbeszélhetetlen, transzcendens zónára irányítja szavait, amelynek jelenlétét nemcsak a természetfeletti, de a teremtett világhoz tartozó teremtny lelki életében is tetten éri, s azt az Atya és az ember közötti szövetség tanítása alapján értelmezi, részben a Szentháromság, részben az akaratszabadság intencióinak megfelelően, amit a hit diszkurzusa alapján közelít meg. Úgy is, ahogy a Biblia szövege értelmezhetővé teszi, s úgy is, ahogy annak tudományos megközelítése, azaz Szent Ágoston és Szent Tamás teológiai gondolkodása biztosítja. Ágoston *Vallomásai* alapján Dante az immanens transzcendencia kifejtésén fáradozott.

A fent vázolt rekonstrukcióval egy hipotézist igyekeztem megalapozni, melynek alapján talán a Puskin által jelzett formarend *holisztikus* szerkezetére lehet rávilágítani.

2. Egy másik fontos kapcsolódás a szerző és a hős viszonyával függ össze. Narratív szerepe abban nyilvánul meg, hogy Dante a formálódó szerzői-költői kompetencia kialakulását – a szöveg genezisének nehézségeit – is az elbeszélés tárgyává tegye⁵.

4 Ezt Giambattista Vico „költői bölcsességnek” nevezi, amely a dolgokat és cselekedeteket szimbolikus közvetítéseik értelmezésével együtt sajátítja el, teszi értelmezhetővé.

5 Goethe meggyőződése szerint minden jelentős műalkotás magában foglalja önnön keletkezésének történetét. Ezzel összhangban van a költői nyelv önreferens poétikájának elmélete is. De úgyszintén ezt az alkotásmódot valósítja meg például Kosztolányi Dezső *Esti Kornél* című műve.

Ily módon a versnyelvi megnyilatkozás nem lírai diszpozíciót érvényesít, hanem a szövegálmény metapoétikai *önprezentációját* illeszti az elbeszélés szövetébe, és pedig a személytörténet konstitutív képződményeként. Úgy is fogalmazhatunk, hogy diszkurzív közelítésben Dante tematizálja a kibontakozó elbeszélés szövegének visszahatását az elbeszélés alanyának – a poéma szerzőjének – identifikálására. Babits Mihállyal szólva, azt tárja olvasója elé, hogyan szüli a dal az énekesét. A szöveg – szubjektumát.

Ennek érdekében – láthattuk – Dante egy síkra helyezte az elbeszélőt és az elbeszélőt, a hőst és az alkotót, illetve mesterét, Vergiliust. Árnnyaltabban fogalmazva: látatja a költő preegzisztens alakját, vagyis az epekedő firenzei ifjút, amint kedvesétől megfosztott élete, illetve siránkozó költészete válságba jut. A válság kezelését már nem egy új stílus, hanem az *új élet* modelljének kimunkálása révén oldja meg. Az új stílus helyett az új műfaj, a *verses elbeszélés* feladata vár megvalósításra, méghozzá a narratív szüzséképzés és a perszonális modalitás fúziója, a narráció és konfesszió egybeszerkesztése alapján. Beatrice funkciója, hogy a költőt rendeltetésére figyelmeztesse, miszerint a költészet sajátos világ- és önértelmezési eszköz, a bölcsesség különös és autonóm diszkurzusa. Ám teljesülésének feltétele Dante világában, hogy a valóság „szép”, lírai reflexióját az ember infernális tapasztalatának értelmezésével egészítse ki. Ily módon az életvilág teljessége – az immanens transzcendencia modellje – tárul fel ebben az írásműben, hiszen a személytörténet az *egzisztenciális megértést* is beilleszti a szépséget megvilágító diszkurzív rend szövegébe, valamint az önprezentáció aktusaiba. Ezáltal a poéma költői nyelve a Bölcs művészet rangjára emeli az alkotást, – a szép elsajátítása mellett, a *gondolkodás szeretetére* inspirál, vagyis a tárgy esztétikai izolálását és abszolútizálását – például trubadúridealizálását – megszüntesse, s tárgyat az egyszeri személytörténet (a narratív identitás), azaz az egzisztenciális perspektíva hatósugarába emelje. Dante nem egy stilisztikai kánon szabályrendszeréből, hanem az egyszeri és megismételhetetlen – azaz személyes – élettapasztalat megértésére összpontosítva fejt ki lírai költészetét. Nyilvánvalóan ez képezi legjelentősebb teljesítményét a költészet történetében.

Döntésre kényszerülve, új élet keresésére indul Beatrice imádója, a túlvilág – azaz az érzéken túl tartomány – bejárására vállalkozik, s közben a narratív kompetenciát sajátítja el későbbi hőseinek kiselbeszélései, perszonális megnyilatkozásaiknak feldolgozása során. De ugyanakkor diszkurzív feladata az is, hogy a vulgáris nyelvjárást (*lingva volgare*) beoltsa a költői szöveg médiumába s ott a közbeszéd alakzatait versnyelvi képződményekké transzformálja. A szóbeli (népnyelvi) fabulák transzpozícióját a költői beszédmód kontextusába az elhangzottak írásba foglalása realizálja és az írott szöveg versnyelvi manifesztációja teljesíti ki. Ennek köszönhető, hogy a cselekmény világa a szöveg világává valósul át – a pokoljárás a személytörténet elbeszélésévé, konfesszionális önprezentációvá.

3. A mondottakhoz csatlakozva, megkísérlem a fentebb idézett *Ének* valamivel részletesebb rekonstrukcióját, különös figyelemmel a metaforikus jelentésújítás képződményeinek értelmezésére.

Az énekek háromszor harminchárom egységbe rendeződnek. A tercínák által generált innovatív szemantikai potenciál az elbeszélés szintjére transzponálódik, ahol cselekményvilágot tár az olvasó elé. Például úgy, ahogy a pokol örvénnyé⁶, az örvény forgószéllé, a forgószél homokviharrá – az alvilág metaforikus nyelvének képződményévé valósul át. Mindegyik kép az elkárhozottak artikulálatlan hanghordozását hivatott imitálni a költői nyelv segítségével, ugyanis életükkel az elítéltek a beszédkompetenciát is elveszítették. A szenvedőkre figyelő Dante hallja, de nem érti üvöltözéssel felérő megnyilatkozásaikat. Vergiliusra szorul, akire így a tolmács szerepe hárul.

A pokol köreiből uralkodó kaotikus hangzavar okán Dante kérdéssel fordul Vergiliushoz: „Mester, mit hallok?” (*Pok.* III 31.) A kérdező a legnagyobb költő-gondolkodó válaszát várja. A narráció dialogizálása éppen ezen az eljáráson alapul: a költő kérdez – Vergilius elbeszéléssel válaszol, azaz narrativizálás útján teszi értelmezhetővé a torz hallomás tárgyát, vagy szóra bírja az infernó kínlódó lakóját, mint Francesca kiselbeszélése esetében. A cselekvő tehát maga alkotja meg – személyes elbeszélés útján – cselekedeteinek koherens rendjét, narratíváját. Az ön-elbeszélésben tehát a személytörténet nyelve képződik meg. A kérdező itt is hallgatóként, koncentrált, éles figyelmével van jelen – egyszerre a dolog vokális szignalizálása (index-jelei) és a Mester történetmondó szavai iránt.

A hangzavar (a nem szép stíl) a költő számára értelmezhetetlen, nem grammatikalizált – de harsányan intonált – megnyilatkozásai azt demonstrálják, hogy a kanonizált lírai költészet még nem sajátította el az alvilágra jellemző érintkezés nyelvét. Ezért van szükség a mindkét világba bejáratos hiteles költő, a Mester tolmácsolására. Dante viszont a poétikai tevékenység aktora, akire a legnagyobb feladat hárul – megalkotni az infernó művészi (nem mitikus vagy fantasztikus, végső soron képzeleti) modelljét a köznyelv reformálása és költői nyelvbe implikálása, tehát a lírai beszédmód megújítása révén. De ezzel egyúttal a mitológiai képzeteken nyugvó Hadész – az árnyak birodalma – szépirodalmi átírását is fel kell vállalnia. Jóllehet élő lény nem teheti meg, Dante mégis bejárja, s azért járja be a pokol köreit, hogy a költői nyelv – s egyben az emberi megértés – hatósugarába vonja ezt a feltáratlan – s ezért a képzelet fikcióival reprezentált – tartományt. Az új élet modellje nem fogalmazódhat meg sem a mitikus képrendszer, sem a trubadúr költészet lírai beszédmódjának „stílusa”, a *dolce stil nuovo* kánonja alapján.

6 Ezt a szimbólumot alkalmazza a paráznaság kapcsán a *Vallomások* narrátora is (ÁGOSTON 1987, 435). Idézetének forrása: *Kor* I. 3,1.

A szenvedély testi szépséggel reprezentált képzele nem teszi lehetővé a szerelem értelmének teljes megragadását, mert a negatív, sőt infernalis tapasztalat is részét képezi az emberi létezés gyakorlatának, amennyiben, mint Dante, a halált az élet részének – meghalásnak – tekintjük; annak, amit a fenomenológia életvilágnak nevez. Épp a szépség és bölcsesség közvetítője („angyala”), Beatrice veszi rá az igaz utat nem leelő költőt a szenvedés világának bejárására, és pedig éppen a szerelem szellemének megismerésére hivatkozva („szerelem hitt le, s teszi, hogy beszéljek”, merthogy „menni kérlek” – *Pok.* II 70–72.). Ezúton Dante gyönyörködő és rajongó hősét (saját ifjúkori alakmását) átvezeti az esztétikailag érzékelt szépség zónájából – a személyes tapasztalat elbeszélésén keresztül – a *szerelem kultúrájának* elsajátítása révén az életvilágba. Az elsajátítás Arisztotelész, Plótinosz, Szent Tamás, Szent Ágoston, Vergilius műveinek és a görög, a latin, valamint a provanszál lírai költészet transliterációját feltételezi. Ennek következtében a személytörténet mint az egzisztenciális tapasztalat formája lép érvénybe, amely feltételezi az önmegértés, s ezen keresztül a világmegértés aktusait. Ezúton narratív identitás alakul ki a verses elbeszélésben, de kimondottan az említett szerzők (és sok más diszciplína) szövegvilágának implikációja révén. Az idegen szöveg elsajátításán keresztül a saját identitás válik transzparenssé az írásműben.

Ily módon a szépség idealizálására irányuló stílusjegyek – a salonkánon elvont szépsége – helyett a szerelem egzisztenciális tapasztalatában megnyilatkozó szépség hatósugarába kerül a költő világlátása.

A szépként megjelenő létezésben az érzéki szerelemre irányuló vágy kiegészül a vágy diszpozíciójában lappangó interperszonális kapcsolat igényével, vagyis a „vágy” értelmének, megértésének „vágyával”. Az egzisztenciális megközelítésnek megfelelően a „szellem” – a költészet megvilágításában – a szubsztanciát jelenti, az egylényegűséget, és pedig a Szentháromság Szent Ágostonnál kifejtett értelmezésének megfelelően: a szubsztancia a szeretet (ÁGOSTON 1987, 234–237).

4. A pokoljáró cselekmény aktorának tudatosan felvállalt dolga, vagyis a költő invenciója az, hogy szóra bírja az árnyak vak világában tengődő, artikulátlan ordítózással és jajgatással, illetve sóhajtással reprezentált elkárhozottakat. És pedig annak érdekében, hogy párbeszéd jöhessen létre a szenvedő lelkek (az elhunytak) és az élők között. A *Pokol* számúzottjeinek ugyanis nincs az élőkkel közös nyelve – sem a közbeszéd, sem a metafizika, sem a költészet megnyilatkozásai szintjén. A költő feladata éppen az, hogy ezt a verbális hiátust kiküszöbölje, egy új diszkurzustípust hozzon létre, melyben az értelem, a tudomány és a hit egymást kiegészítő, komplementer viszonya, együttműködése valósul meg.

A szerelem ebben a megvilágításban erősebb a mámor kizárólagosságát képviselő Ámor kísértéseinél, amely a társat – az emlékező szereplő szavai szerint – bujaságra, „vágyra bujtá testemért” (*Pok.* V 101.). Francesca és Paolo nem tudott ellenállni a tetszést kiváltó, test birtoklására irányuló vágynak, amely a nem teljes odaadás

tapasztalatának bizonyult. Ugyanakkor az alvilág narratív modellje által képviselt cselekményvilágban együtt vállalják tettük következményét a biológiai létezésen túl bekövetkező újra-egyesülésben, azaz az egzisztenciális jelenvalólét magasabb szintjén. Az alvilág ebben a megjelenítésben az egyesülés tere, tehát az Életvilág alkotó részét képezi, amennyiben az egyesülésben a szerelem szelleme nyilvánul meg.

Egyesülésről beszél a *Convivio* szerzője is (a III. könyv II. fejezetében): a szerelem „saját szavaim szerint” – valódi jelentésének és a szó értelmének megfelelően – „nem más, mint a lélek szellemi egyesülése szerelmének tárgyával”. Tehát a lélek inherens természeténél fogva az egyesülés révén a két személy találkozásán túlmutató törekvést érvényesít, amely a szerelem egzisztenciális megértésére, tehát saját nyelvének megalkotására irányul. Éspedig annak érdekében, hogy az érzéki és lelki tapasztalat az intellektus szintjére transzponálódhasson. Ezt teljesíti a név nem trubadúr conceptusa, az Ámorétól különböző, *saját szó* versnyelvi szemantikája. A hős nevébe foglalt szóban – a szó belső formájában (Plótinosz, Humboldt) – a konvergenciára utaló „egyesülés” jut kifejezésre. Ily módon a konszubsztancionális létezés lehetősége teremtődik meg, s egzisztenciálisan az *Én-Te* viszonyban válik életgyakorlattá. Dante ezért tekint a szerelem diszkurzusára úgy, mint a szubsztancionális forma megnyilatkozására – nem a szem, hanem a szív szavára, mely a költészet nyelvi produkciójának köszönhetően feltárul az eszmélet előtt. Ez Dante fogalmazásában az eszmélet (az „ész”) teljesítménye. Erre célozva mondhatja a filozófus: „Kezdetben volt a viszony”. A szerelmi költészetben erre az alapszóra való törekvés kap szellemi manifestációt.

Dante kiemeli, hogy az egyesülés (az, amit a szerelmi viszonyban megtestesülő jelenlét lényegének tekintünk) alapozó aktus⁸, hiszen éppen általa tudjuk a lélek diszpozícióit megismerni, mármint azt, hogy melyeket szereti, melyekre törekszik a személyes akarat. Dante művében végső soron az igazság megismeréséről van szó.

Az egyesülés az elemzett elbeszélésben itt és most, a vallomássá minősülő narráció idejében történik meg Dante és Vergilius füle hallatára; ez a mentális tapasztalat viszi a „szerelmi párt”, a kettőt „egy halálba”, ahol a lélekvilág szenvedő lényei, a testüktől elszakított „szomorú lelkek” forrnak össze új egységbe, a kölcsönösségre törekvő egzisztálás *Én-Te* viszonyába. Az interperszonális kapcsolatban a participáció elve testesül meg.

7 Martin Buber perszonalontológiai szeretetfelfogásának lényegére utalok. A démoni ott üti fel a fejét, ahol valódi létviszony nem érvényesülhet, ahol „a jelenlét nélküli ember”, tehát a kölcsönviszonyból kiszakadt lény – valamiféle fantom, valamiféle *Az* lép működésbe, a *Te*-dimenzió hiánya okán (BUBER 1991, 23).

8 Ha jól értem, Petőfi is ezt a felfogást követi: „Ha leánya te vagy a pokol: hogy / Egyesüljünk, én elkárhozom”. A versben bemutatott *Te*-dimenziók mindegyikének ez a refrén alkotja megoldását. Az egyesülés szubsztancia; a fa és virága, a harmat és a napsugár, a mennyország és csillag, de még a kárhozat is pusztán formája egy bázisviszonynak, a szubsztanciának: „Csak hogy lényünk egyesüljenek”. Konvergencia nélkül nem pusztán a szerelem, hanem maga a létezés elképzelhetetlen.

Az interperszonális koegzisztencia a *személy* létmódja, szemben az individuum létezésével⁹. Ezzel összefüggésben beszél Dante a szerelem szelleméről szemben a szenvedély erotikájával, azaz a testi érzékiséggel és érintkezéssel. Ámor ezt az érintkezést hivatott gerjeszteni, a „kétes mámort”, aminek a két fiatal áldozatul esik, és pedig azért, mert a testi valóság nem ismeri az akarat szabadságát, merthogy az a személyt illeti meg, ami az egyesülés révén konkretizálódik Francesca és Paolo találkozásának elbeszélte történetében. A test vágyának szimbóluma a „gyenge szív”, mely nem menekülhet Ámor nyilának találatától, márpedig a szív Dante művében a szabad akarat centruma. Akkor is, ha odaadása nem elég elszánt.

A vallomás mint írásmű egyben a bűn bevallásának és vállalásának nyelvi szintre emelését – közölhetőségét, illetve olvashatóságát – szolgálja, egyúttal ily módon a hallgató válaszreakcióját, a megértés szavait is anticipálja, amit Dante a részt vállaló jelenvaló lét aktusának tekint. A csapatból kiváló szerelmi pár kimondottan egy költőhöz fordul, „hálával jött a részvevő beszédhez” (*Pok.* V 87.). Ez a beszédmód ugyanis – dialogikus természetének megfelelően – a tevékeny odahallgatás, a válasz és a megértés igényeinek tesz eleget – akkor is, ha elkárhozottak vannak érintve benne.

Francesca történetmondása az Ámor által favorizált testiség, az érzéki élvezet kultuszát leplezi le. Ugyanakkor a lélek regenerálódását demonstrálja, azt, hogy a szerelemnek köszönhetően a test nem kezelhető pusztán anyagi szubsztátumként – nem sejtömeg, hanem a szubsztancia interperszonális hiposztázisa. Egyszerűbben, azaz Dante szavaival szólva: a test a lélek foglalata, a lélek pedig – öntevékeny valóságában – az akaraté, mely az intellektus impulzusaként fejt ki hatását. Ennek híján van a görög-latin conceptust képviselő, Ámor nevet viselő figura. Ehhez a névhez nem kapcsolható szubsztancia: „Ámor nem önmagában létező valóság, hanem annak képzete csupán”, jóllehet „nem csupán szellemi termék, hanem testi valóság is egyben” (*ÚÉ.* XXV 1.), tehát nem szubsztancia, hanem akcicens.

Az „édes vágy” a testi érintkezés hedonista értelmezésének jelölésére szolgál. Ennek áldozata a szerelmi pár, Francesca teste ezért halt „csúf halált”. Mert az örömet kizsgáló ösztönös vágy elfojtja a feltétlen odaadás kompetenciájának érvényesülését, azaz a mentális és spirituális érintkezés vágyát. A lelki és szellemi motiváció Dante szimbólumrendszerében a szívhez kapcsolódik, amelyben a vágy a hűséggel (részvétellel) egészül ki és a szeretetben egyesül. A mámoros testtel szemben a hieratikus test, vagyis a szív intenciói nyilvánulnak meg.

9 Tudomásom szerint az individuum és a személy megkülönböztetése Szent Tamás nevéhez fűződik. Különösen hangsúlyozza, hogy mint személy a cselekvő ember nem az általános esete (nem az idea evilági árnya), hanem „megismételhetetlen” és „egyedüli”. A részesülés tehát nála azt jelenti, hogy a személy cselekvésének is vannak fundamentális elvei, amelyek megelőzik a konkrét tettet. Megfogalmazza a „synthesis” elvét: éppen az egyszeri és egyedi cselekvési tapasztalat elsajátítása alapján vagyunk képesek eldönteni, „belátni”, miben veszünk részt – jóban vagy rosszban, szépben vagy csúfban, igazban vagy hamisban stb. (*Summa theologiae*, I q. 29a 1. arg 1. és ad 1.).

Szerelem, gyenge szívnek könnyű méreg
társamat vágyra bujtá testemért, mely
csúf halált halt – rágondolni félek. (*Pok.* V 100–102.)

A halál – a radikális kábulat – a hústestet képes birtokába venni, minek következtében a szív másféle kompetenciái szabadulnak fel. Paolo sóhajaiban például egy új vágy szólama ad magáról jelzést; Francesca elbeszélésében e vágnak az értelme ölt nyelvi formát. Ily módon az ösztönös vonzódás, illetve a kéjvágy átadja helyét a lelki diszpozíciónak (késztetésnek), hogy a spontán vonzódás spirituális lényegüljön át. Ennek hatására egyrészt az intellektus, másrészt egy magasabb értékrend szintjén revitalizálódik: „Szent mosolyáról olvasván a vágnak...” (*Pok.* V 132.). A mosoly olvasható – ez azt jelenti, hogy jelként, szövegcsíráként is felfogható. Hőseink esetében ennek egy szerelmes regény szavai tesznek eleget.

Ezen a szinten nem a testek működése, hanem az ajkak érintkezése tanúskodik a szerelem természetéről, pontosabban természetének felismeréséről. Hiszen a Lancelot-regény olvasása, a kettesben történő intellektuális koprodukció – ez az érintkezés motiválja a megújuló kölcsönös vonzódás – az egyesülés – aktusát. Az egyesülés tehát a csókban realizálódik, de a regényben olvasottak imitációja alapján. A Francesca és Paolo – ketten-együtt – az olvasás révén, úgymond, az Egy origóját (nem a számszerűséget) teremtik meg, majd az olvasottak megértésének késztetésére a konkrét valóságban ismétlik meg az egyesülés aktusát: „ajkon csókol” (mint a regényben Lancelotto „rejtett szerelmét”). Ezzel zárul le az egyesülés története, amely egyben véglegesnek, öröknek bizonyul, azaz a szubsztancionális formában egyesülőket valamely érték, mint már tudjuk, az üdvösség szintjére emeli: aki a csókot adja az, „aki tőlem többet el se válhat”. Erről tanúskodik a vágy új megjelenítése; éspedig akkor, amikor a „Szent mosoly”, a regényhős ajkán megjelenő szakrális jegy Francesca ajkán ismétlődik meg, illetve az ott felhangzó szó révén az értelem világába transzponálódik. Megszólalásával végrehajtja a csók nyelvi, illetve szimbolikus prezentációját. Ugyanis a csók hagyományosan az üdvözlés aktusa, akárcsak a hősnő szava, az üdvözlés is az, valamint nevének eredeti jelentése alapján úgyszintén. Ebben a konstrukcióban egyértelműen tetten érhető az a működés, amit a holisztikus szövegműveléssel azonosíthatunk. Az ajkak attribútumaként a mosoly a csend világába vezeti át alanyát, tehát kivezeti a harsány kakofónia pokoli köréből – az üvöltözés közegéből az üdvözlés rendjébe¹⁰.

5. Az olvasásra rendelt szemek és a megnyilatkozásra rendelt ajkak – ezek a leglényegesebb vonásai Beatrice szépségének. Átaluk a testi közvetítésben nem valamiféle „esztétikai minőség” nyilvánul meg, hanem az érzéken túli, láthatatlan tartomány szignalizációja.

10 Szent Ágoston az üdvözlés reményét látja a hitben (ÁGOSTON 1987, 434), amint Dante ugyanígy a költészetben.

A szemek a fény közvetítését szolgálják, azon Fényét, melyet a középkorban a teremtett világ szubsztanciájának, önmagát konstituáló eredeti erőnek tekintettek¹¹, például Plótinosz és Szent Tamás – az egyik Platónt, a másik Arisztotelészt követve.

Ezt ismeri fel Dante, mikor Beatricével kiérnek a legnagyobb égi körből – „a Mennybe, amely „tisztá fény”, „lelki fény”, „tisztá öröm”. „Olyan fény van ott, hogy a földi szemnek / láthatóvá lesz Alkotója benne” (*Par.* XXX 100–102.), minden teremtményben. A teremtő princípium válik megtapasztalhatóvá a Kezdet fényének inkarnációja által, különösen a hárm-as-egység szimbolikájában. Beatrice szemei ezt az empirikusan megközelíthetetlen szférát közvetítik; azt, amely megigézi – elhomályosítja vagy megtisztítja – a szerelmes férfi, majd a költő látását. Ezért neve ekkor – „tisztá fény”, nem annak visszatükrözött mása. A földi szerelemben a szubsztancia – a Hárm-as Egy – megnyilvánulása érvényesül, abban a valóságban, melyet szépnek találunk, így a Beatrice megjelenését övező szépségben is. A földi szerelem viszonylatában a természetes vágyat kiegészíti a szerelem szellemének – megismerésének és értelmének – a vágya, amely a Fénynek maga is alkotó komponense, maga is egyik formája a szubsztanciának. Ezzel magyarázható az összevont kifejezés, mely a fényben az üdv-adás szimbólumát hozza létre: „Szerelem, mely az eget csitítja / üdv-fénnyel...” (*Par.* XXX 52–53.). Tudjuk, hogy Beatrice, az égi fény közvetítője, már neve alapján is *Üdvadó*.

A fény teszi érzékelhetővé a dolgot – anyagát, alakját és színét – a róla visszaverődő fotonok hatására. De Beatrice nem ezt prezentálja. Ő megszemélyesíti és nézésével közvetíti a fényt, pontosabban a fény öntevékeny működését. Vagyis Dante költészetének köszönhetően a szimbolikus közvetítést hivatott megvalósítani.

Ezzel függ össze természetesen, hogy a szeretett nő teste nem érzékelhető a látás, valójában a gyönyörködésre beállítottodott ifjú számára, sőt a „legnemesebb” hölgy távozása után még a holttest sem. A fehér lepelbe burkolt alak az életvilág szintjén is el volt takarva, már az első találkozás pillanatában is a vérvörös ruhát viselő hölgyet – s nem a szép testű nőt – láthatja rajongója. A szimbolikus kifejezés az arc szépségét karakterizálja. Az arcnak – mint már tudjuk – két attribútuma alkotja szimbolikus összetevőit: a szemek és az ajkak. A szemek a fény aktorai, s a „tisztá lélek” reprezentációi; az ajkak pedig az üdvözlésre alkalmas „tisztá szót” formálják meg az üdvösség nyelvén. Dante akkor kerül válságba, amikor Ámor közbenjárásának köszönhetően az ajkak elnémulnak, s az üdv közvetítése meghiúsul, sőt, még a reménye is. Ettől kezdve a költő szemei hosszú időre könnyekben fürödnek s látását homályosítják el. A kisírt szemeket ugyanaz a szín markírozza („a vörös karika”), mint amelyet először a gyönyörködés tárgyán, a testet borító, elfedő vörös ruhán észlelt: következésképpen a rajongónak nincs módja a tisztá fényforrást követve szemlélni a világot. Ennek okán következik be a szemek „állhatatlansága”, amikor az ablakban megpillantja új,

11 A fény metafizikájáról Umberto Eco adott közre nagyszabású feldolgozást (Eco 2002, 288–157.).

„vélt szerelme”, azaz érzéki vágya fellobbanásának tárgyát, ami ugyancsak Ámor közbenjárásának köszönhető, akárcsak az üdvözlés megakadályozása.

Az *új élet* szövegében a XXI. fejezet szonettje tanúsítja, hogy Beatrice, aki ott ébreszti fel a szerelmet, ahol Ámor szendereg, mindig a *legnemesebb* hölgy nevét kapja meg Dantétól, – de egyszer se az „édes” jelzőt.

Szerelmét szemében hordja híven,
s megnemesül, kire áldón szemet vet,
felé fordul mindenki, ahogy elmegy,
s üdvözlete remegést kelt a szívben. (ÚÉ. XXI 2.)

Az ajkak megnyilatkozása során az üdv szép szavára figyelhet az üdvözlés címzettje. A szó viszont a szív (a tevékeny és éber lélek központjának) jelzése. Dante költészete – saját bevallása szerint – nem ismeri azokat a szavakat, amelyekkel a szerelmet manifesztáló szépséget definiálhatná. Azt a poémában a hölgy „nemes tekintete” s „ajka szép csodája” jeleníti meg. A csoda a Szentháromságban ölt formát – ugyanazon szubsztancia három személyében. Ez az, amit Beatrice mosolya hivatott képviselni, s amit Dante az irgalom megtestesítője, Madonna mosolyával rokonít (ÚÉ. XI). Beatrice halála után „áldott Szűz Mária királynőnek lobogója alatt” (uo.) nyer menedéket, vagyis az üdvösség ígértét (ÚÉ. XXVIII.). Az Istenanya feltétlen odaadása ugyanis a második személy megtestesülése révén konkretizálódik, ezért „áldott” és Boldogasszony. Az inkarnáció révén ugyanis a Fiú személyében az Atya akarata – a megváltó akarat – testesül meg a földi világban. A Madonnával megvont párhuzam révén éri el Dante, hogy Beatrice alakjában „a legnemesebb Üdv üdvözölt” (ÚÉ. XI 3.) – kivívta „óvó kegyét Madonna Irgalomnak” (ÚÉ. XIII 9.).

6. Közelítsünk most röviden Gogolhoz, aki ugyancsak kéz a kézben járja be hőisével a kietlen, életvilággal nem rendelkező pusztaság (az orosz alvilág), a világtalanság jelképévé lett dimenziótlan üres zónát. Közben parabázisként működő anarratív kitérőiben, Csicsikov útítársaként, az Író pozíciójából arról elmélkedik, hogy az infernális árnyalakok, az áruba bocsátható emberi lények, a „holt lelkek”, hogyan válhatnak a modern regényirodalom hőseivé ott, ahol ezt megelőzően az epikus irodalmi tér a hőroszok, a lovagok, az Anyeginék, a Don Juanok, a Don Carlosok és Wertherek, egyszerűen a kivételes személyek privilégiuma volt. Hogyan lehet regényhős a közember („kisembere”)?¹² – ez a modern elbeszélőművészet szerzőjének központi kérdése.

A *Holt lelkeket* poémának nevezi Gogol a jelzett „lírai kitérők”, az író ars poétikai dilemmáit kifejtő önprezentációi alapján. A regény első részét deklaráltan Dante

12 Ennek a teljesen eredeti problematikának a jelentőségét vélhetően felismerte a Toldi-eposz szerzője, amikor *A köpönyeg* magyar nyelvre fordítását elkezdte.

*Infernó*jával rokonítja, jelezvén, hogy a második és a harmadik könyv megírása során is a *Színjáték* mintáját fogja követni. Sajnos, ez már nem valósulhatott meg, jöllehet a második rész elkészült, de a remekmű végül is az infernális pusztítás, a tűz martaléka lett.

7. Megemlítenék egy XX. századi példát. *Beszélgetés Dantéről* címmel Oszip Mandelstam jelentetett meg esszét, amelyben elsősorban a tercinák ritmusképletéről értekezett eredeti módon, illetve a pokol és a láger párhuzamairól (MANDELSTAM, 1992). Szerencsére erről most nem kell bővebben szólnom, mivel Kelemen János önálló tanulmányt szentelt e nagyszerű írás értékelésének (KELEMEN 2005). Úgy tűnik, Mandelstam ugyancsak a holisztikus megközelítést követi – a szabályozás három szintjének egyazon elvét hangoztatva. Akmeista lévén, a költői megnyilatkozás anyagára és a tercinák általi „megmunkálásnak” formájára koncentrálja figyelmét – a dinamikus „formaképző lendület” képződményeire (KELEMEN 2005, 460.). Innen érthető a Dante-irodalomból ismert szimbolista és metafizikai interpretációk meglehetősen éles kritikája.

8. Talán csak arra volna fontos még felhívni ezzel kapcsolatban a figyelmet, hogy az új problémafelvetés Dosztojevszkij jóvoltából már korábban megtörtént. *A Feljegyzések a holtak házából* olyan műfajteremtő narratívának – személyes elbeszélésnek – tekinthető, melyben kidolgozásra került a láger szépirodalmi reflexiója az orosz kultúrában. Itt narratológiai szempontból az a fontos egyezés mutatható ki, hogy Dosztojevszkij is alapkérdésként kezeli a dantei kezdeményezést, jelesül azt, hogy a regényíró aktorként is, narrátorként is szubjektuma a cselekménytér és a szövegvilág kialakításának. Mindkét költőóriás pokoljáró volt. De ne feledjük: Oszip Mandelstam és Szolzsenyicin is!

Szükségesnek látom aláhúzni: az itt érintett szövegekben nem életrajzi problémáról van szó, mint ahogy a művek sem önéletrajzi elbeszélések. A lényeg sokkal inkább az, hogy a prózanyelvi önprezentációban a száműzetést, a személyes láger-tapasztalatot egzisztenciális szituációvá, határhelyzetté valósítja át a szöveg szubjektuma.

A reáliák konvertálását a regény-fikció világába metaforikus átírások, illetve azok nyelvi prezentációja révén éri el Dosztojevszkij. Így módosulnak át például a *pokol* ismérvei a *ház* attribútumaivá. A holtakhoz hasonlított száműzöttek nem a pokol, hanem az infernális testi-lelki kiszolgáltatottság terében létesítendő hajlék lakói. Az elítéltek létezésének nem a pokolnak titulált fikció tere felel meg, hanem a reális, a konkrét történelmi valóság tere, – az a hely, ahol minden diszkrimináció ellenére az elítélt él és *élni akar*; ahol a szenvedő lelkek saját önrendelkező életgyakorlat kialakítására törekszenek s maguk alkotta törvények szerint kívánják érvényesíteni a bűn és bűnhődés tapasztalatán túlmutató vitalitást – a revitalizáló-dást. A tábor lakói egyáltalán nem a zord szibériai körülményektől és a foglárók,

táborparancsnokok s elvetemült fegyencetársaik kegyetlenkedéseitől szenvednek. A holtak titulált lények az életre vonatkozó akarat érvényesítéséről nem hajlandók lemondani még a rabság és a kényszermunka embertelen körülményei között sem. Ott sem, ahol a halállal rokonított „abszolút” nyomorúság krízishelyzeteinek mindennapi valóságával, az infernális próbatételekkel és kínzásokkal szembesülnek, méghozzá lépten-nyomon, szünet nélkül. Ebben a világban az infernális nem kivételes – túlvilági – formákban jelentkezik, hanem a mindennapi rutin normájaként a gyakorlatban. A rendhagyó, az extrém vagy akár a fantasztikus itt törvényszerűen van jelen életük minden percében. Az infernális a szabályszerű, sőt szokványos.

Turgenyev volt az a kortárs, aki a *Holtak háza* és a *Pokol* közötti áthallásokat elsőként tetten érte. 1861 decemberében¹³ Párizsból Dosztojevszkijhez küldött levélben olvashatjuk: „Nagyon hálás vagyok Önnek, hogy elküldte a *Vremja* második számát, melyet nagy érdeklődéssel olvasok, különösen az Ön *Feljegyzéseit a holtak házából*. A *fürdő* képe egyenesen dantei, akárcsak a különböző személyek karakterizálása (pl. a Petrové); ezek kidolgozása nagyon árnyalt és pszichológiailag hiteles”. (TURGENYEV 1964, 319–320) A szokványos tisztálkodás helyszíne is határhelyezetté módosul a fürdő leírásában.

Tolsztoj is lelkesedéssel olvasta a *Holtak házát*, kiemelve az új műfaj eredetiségét és a mű szemléleti irányultságát: „A napokban újraolvastam s bevallom, nem ismerek jobb könyvet az egész új irodalomban, Puskind is beleértve. Nem a hangnem, hanem a nézőpont kivételesen egyedülálló – őszinte, természetes és keresztény [...]. Ha látja Dosztojevszkijt, mondja meg neki, hogy szeretem”.¹⁴ (TOLSZTOJ 1880)

A nézőpont sajátosságát a keresztény értékrend, a bűnös ember megismételhetetlen egyszerűségéhez való aktori – tevékenyen részt vállaló – viszony nyilvánul meg; az elbeszélő ebben a köznapi mentalitás sajátosságát, az „orosz karakter” leghitelesebb vonásait és értékorientációját éri tetten. Ez természetesen a nyelvi-etnikai világlátás különösségében nyilvánul meg eklatáns módon. Az orosz nép nem véletlenül nevezi megtévedt embertársát – még a legsúlyosabb bűnözőt is – csupán „szerencsétlennek”, az úttévesztés eseményét pedig „szerencsétlenségnek”. Dosztojevszkij ebben a népnyelvi szóhasználatban a keresztény értékorientáció eredendő, spontán megnyilatkozását véli tetten érni. A száműzetés után, az 1860-as években kidolgozott elméletében sem a liberális reformerek, sem a szlavofil konzervatívok válaszait nem fogadja el. Új alternatívát fogalmaz meg az orosz vezető értelmiség számára – a konvergenciát, az egyesülést a népi hagyomány talaján. „Vissza a népi talajhoz!” – a népi

13 A regényt 1861–1862-ben a *Vremja* című folyóirat tette közzé.

14 Tolsztoj többször vette kézbe az első lágerregényt (így 1868-ban is); a művet Dosztojevszkij legjobb, világirodalmi rangú alkotásaként tartotta számon. A fent idézett, N. N. Sztrahovnak címzett levél 1880-ban íródott. (TOLSZTOJ 1963, 24). 1899-ben a *Feltámadáson* dolgozó Tolsztoj ismét átolvasta a művet külön figyelemmel a börtön hétköznapi életének leírásaira. A lelkesedés ezúttal sem maradt el: „Mennyire csodálatos ez a könyv!”

mentalitásban megőrzött eredeti alapokhoz, az igaz kereszténységhez, Krisztus alakjához.

Ennek pont az ellenkezőjét tapasztaljuk az *Ördögök* világában, ahol az infernális uralma nem egy fikcióban, hanem a történelmi lét konkrét, mindennapi valóságában – a földalatti mozgalom törvényei szerint – irányítja az emberek sorsát. Az előző regényben még a kárhozottak is ragaszkodnak a cselekvésben megvalósuló akarat érvényesítéséhez – ahhoz a belső akarathoz, amely az ember eredendő szabadságának előfeltétele. És Dante megfogalmazásában az eszes teremtményt – kizárólag az eszes teremtményt – illeti meg. Ennek a költő felfogásában a kegyelmi ajándék felel meg.

9. Vizsgáljuk meg kicsit részletesebben a problémát, amelynek kifejtése a *Paradicsom* V. énekében történik meg. Megvilágítása Beatrice feladata:

Isten kezéből legnagyobb ajándék,
mit jóságához méltóvá teremtén,
legbecesebbnek szánt az égi Szándék,
az akarat-szabadság; ezt jelentén
minden eszes teremtmény akarhatja:
és más se kapja, mint eszes teremtmény. (*Par.* V 19–24.)

Mármost ez azt jelenti, hogy teremtett lény voltából fakadóan a személy eleve rendelkezik az akarat képességével. De más fogalmazással is élhetünk: létlehetőségről van szó, merthogy az egyszeri, konkrét emberi cselekvéstől – minden eszes teremtmény reakciójától – eleve függ az akarat mozgósítása: hiszen tud érvényesülni vagy meghíusulni – a cselekvés alanyától, a feltételes akarat aktiválásától függően. Ugyanis mivel a személy konkrét cselekvése válthatja valóra, ezáltal egzisztenciális jelenvalósággal ruházza fel a szubjektumot.

Az akarat tehát *ab ovo* szabad, nem járulékos összetevője az emberi lénynek: s ennek Dante szerint az *akarás akarása* a feltétele. A poémában így fogalmazott: „Nem hal az akarat, ha nem akarja.” (*Par.* IV 73.). Hiszen a teremtménynek, a feltételes akarat aktorának az a rendeltetése, hogy az életvilágba inkarnálja a magasabb inspirációt, ahogy ezt megteszi Szent Ágoston a belső szó – a *verbum cordis* – elsajátítása nyomán.

Ennek értelmében a Szentlélekkel reprezentált feltétlen akarat kiiktatása, tehát a cselekvés lehetőségének az elhárítása a legsúlyosabb bűn. A közömbösök bűne, akik az *Inferno* szerint örök kárhozatra vannak ítélve: megválthatatlanok. A költő így fogalmaz: „halniok lehetetlen délibáb” (*Pok.* III 15–52.).

Dosztojevszkij *Feljegyzések az egérlyukból* című elbeszélésének első részében (DOSZTOJEVSKIJ 1973, 669–795.) járja körül a jelzett problematikát,¹⁵ illetve

15 Erről részletesen lásd Kovács 2009.

ennek tagadása kapcsán az infernális, a *földalatti ember* figuráját, aki szó szerint idézi Dante szövegét: „az akarat, ha akarja”. Aláhúznám: az orosz szövegben nem szerepel az „egérlyuk” lexéma. Az eredeti cím az *inferno* orosz nyelvi megfelelőjét tartalmazza: föld-alatti (*podpolje*).

Az elbeszélő hős szemben áll a koreszmékkal – mind a determinizmus, mind a voluntarizmus, mind a nihilizmus XIX. században uralkodó tételeivel. A hiteles megközelítés a regényíró szerint előírja az akarat autonómiáját. Dosztojevszkij – Dante strófáját értelmezve – „önrendelkező akaratról” beszél, arról, amely saját akaratára is képes nemet mondani, a Te-dimenzió kialakítása érdekében.

10. Dosztojevszkij az 1870-es években az *Ateisták* című regényterven dolgozott, polemikus élel Voltaire világgképével szemben. A mű nem készült el, de koncepciói beépültek az *Ördögök* publikált szövegébe. Ebben a regényben minden szereplő szembefordul a szabadság és az önrendelkező akarat egységének tételével.¹⁶ Nem csak az autentikus cselekvés végrehajtásával, de már önmagával a cselekvés akarásának tételével elvileg is.

Az *Ördögök*ben az inferno nem más, mint az egykorú *földalatti mozgalmak* fedőneve, a politikai és erkölcsi cselekvés világát megbénító illegális manipuláció.

Képviselői a politikai aktorok – ateisták, nihilisták, anarchisták és terroristák. Közülük sokan szocialistának álcázzák magukat, valójában elszánt politikai kalandorok. Sőt, a „minden mindegy” szolipszizmusa alapján még ennek a manipulációnak a bevallását, reklámozását is hatalomgyakorlásra használják. Az orosz csoportok vezére, Pjotr Verhovenszkij az a manipulátor, aki mindig hazudik, és fegyvert is kovácsol magának ebből a propaganda színterein: ily módon tüntet is azzal, hogy hazudik a nap minden órájában: „Nem mondok ellent önmagamnak. Én szélhámos vagyok, nem pedig szocialista”. (DOSZTOJEVSZKIJ 1972, 460.)

Nem a forradalmat készítik elő a pokollal rokonított földalatti összeesküvés mozgalmárai, hanem világforradalomnak nevezik-álcázzák az egyetemes anarchiát: „Akkor aztán elszabadul a pokol! Lesz olyan felfordulás, amelyet nem látott a világ... Ködbe borul Oroszország, és sírni fog a föld a régi istenek után...” (DOSZTOJEVSZKIJ 1972, 461.). Ez a földalattiság az infernális ekvivalense Dosztojevszkij regényében.

A titkos szervezkedés áldozata a meggyilkolt Satov és az öngyilkos Kirillov, akik nem akarnak egy eszme érdekében lemondani az önrendelkező akaratról. Ezzel szemben hóhéruk a főkolompos Verhovenszkij, aki az akarat végleges eltörlésének programját ígéri a „közös ügy”, a „világforradalom” nevében. Valójában ezt

16 Az ördög Dosztojevszkijnél – Antikrisztus, a radikális rossz megtestesítője, aki éppen a szabad akarat adományát mint létlehetőséget utasítja el, tagadja egy ilyen személyes kompetencia – az emberi szabadság – érvényességét. Alakját utolsó regényében a Nagy inkvizítor személyesíti meg. Ő maga az infernális mentalitás alapelvét fejt ki, s Jézust – a Felszabadítót – épp azért akarja máglyára küldeni, mert megjelent neki, hogy emlékeztesse az Isten és az ember között érvényben lévő szerződésre. S a pusztabeli kísértés kudarcára a *Szentírás* szövege szerint.

se gondolja komolyan – neki „minden mindegy”. Sztavrogin, ugyan próbál ellenállni az illegalitásban kötelező rafinált, kíméletlen, erőszakos zsarolásnak és zsarnokoskodásnak, de nem képes magát az illegális manipulációk hatása alól kivonni. Ő ezért lesz öngyilkos, aki sem a független, sem az idealizált – de mindenképpen elvakult – eszmehősök közzé nem sorolható be. Sztavrogin nem képes akarni: a szabad választás ignorálása alapján őt a regényszöveg a „langyos” jelzővel illeti, s a *Jelenések* szöveggörnyezetébe helyezve idézi Tyihon tolmácsolásában (DOSZTOJEVSKIJ 1972, 472).

Láttuk, ezzel összhangban a se hideg, se meleg figurákat Dante is hangsúlyosan kezeli. A *Pokol* kapuja Vak világra nyílik. Ezen a legtágabb körön azon árnyak vergődnek, amelyek nem nyerhetik el a halál adományát: „Vak napjaik oly szürkén s tengve telnek, / s halniok lehetetlen délibáb” – írja Dante az *Inferno* Harmadik Énekében. Ugyanis a közömbösök számára sem a *Pokol*, sem a *Purgatórium* próbatételeinek tapasztalata nem adatik meg – sem élni, sem meghalni nem képesek. Ezek azok az árnyak, „kiket nem ért dicséret, se gyalázat [...] lelükben nincs se erény, se vétek [...] Az ég elüzte s itten kóborolnak / mert őket a pokol is szégyenelte: / nem kellett sem égne, se pokolnak” (*Pok.* III 25–67).

11. A *Karamazov testvérek* szimbolikája is érintkezik értelmezésünk tárgyával, éspe dig a *vendégség* motívuma okán, amely révén a Szentháromság archetípusára való utalás aktualizálódik. A szeretetvendégség kapcsán a *Kánai menyező* jelenetét – az első csodatétel eseményét – idézi maga elé látomásában Aljosa. Álomelbeszélésében önmagát is a meghívott vendégek sorában láttatja, Mestere és az igazi Mester asztalánál. A vendégséget az Atyával való érintkezés csodájaként – a Szerződés konkrét megnyilvánulásaként – értelmezi a *Szentírás*, miáltal a kegyelmi ajándék az élet valóságában tapasztalható meg, először Ábrahám történetében. A vendégül látott három angyal a jó hír közvetítője. A jelenet előképe a Szentháromság ideájának és többek között forrása az Andrej Rubljov ikonja által képviselt művészi megközelítésnek. A három angyal nem más, mint a három személy hiposztázisának az előképe, az egylényegű szubsztancia képviselőjében.

Erre a bibliai kiindulóponton hivatkozva építi saját bölcséleti álláspontját a jeles orosz gondolkodó, Vlagyimir Szolovjov, aki egy sajátos vallásfilozófiai érvrendszert dolgozott ki (SZOLOVJOV 1911). A vendégség jelképes – de ugyanakkor a mindennapi gyakorlatban közvetlenül tetten érhető – tapasztalata a kegyelmi gyakorlatnak és a feltétel nélküli elfogadás megnyilvánulásának. De nem pusztán a példázat betűje vagy annak teológiai magyarázata alapján, hanem a közvetlen életgyakorlat, a személyes tapasztalat világában. Mintáját nem az absztrakt magyarázatok dogmatikája, hanem az ószövetségi narratíva értelmezése alapján argumentálja. A vendégség mint *agapé*, azaz szeretetlakoma, a szegény, a vándor, az idegen elfogadásának mintaszerű gyakorlata. Lényegében a felebaráti szeretet közvetlen megnyilvánulása, amit szimbolikusan az üdvözlés formája, a csók reprezentálhat.

Ugyanakkor Szolovjov Szent Ágoston felfogását is beépíti a szofiológiába, csatlakozik a három személy egylényegűségének gondolatához, azaz a perszonalista megfogalmazáshoz. Szent Ágoston szerint a három hiposztázis a létező egyed személyé válásának útját demonstrálja: az emlékezés (Atya), a megismerés (Fiú) és az akarás (Szentlélek) együttműködése alapján. Az így értett trimer szubjektumot – a személytörténet alanyát – Szolovjov a *konszubsztancionális* lét alapszerkezetének tekinti. A kegyelem három megnyilvánulása már nemcsak a hit vagy a teológiai magyarázat alapján értelmezhető, hanem magában az életgyakorlat közegében közvetlenül (így a vendégségben is) megtapasztalható. Együttműködésük eredménye az átfogó, kategóriákat áthidaló intellektus, az a bölcsesség, amelyet Beatrice képvisel a művészi és megismerési formarend kifejtése során (*Par.* I 103–141.).

A szofiológia szerzője egy olyan bölcsességmintát fejt ki, amelyben az Örök Nőiség elvére alapozott szépség megismerési értéke dominál, akárcsak Dante poémájában, ahol Beatrice – a Bölcs Művészet rendjében jelöli meg azt az értelmezői modellt, amely a bölcsesség szeretetéről – a hit és a tudomány, a költészet és a bölcsület egyesüléséről tanúskodik: philo-sophia.

A szépség bölcs nő képét ölti fel –
s ez tetszetős a szemnek is, a szívben
vágy ébred ettől, mely nem szűnik égni. (*ÚÉ.* XX 5.)

Beatrice szépségének kitüntetett attribútuma – már említettem – a szem, melyet folyton látni akar a vágyakozó férfi Ámornak kiszolgáltatott vonzódása alapján. A vágy aktora a szem, nem az élet, hanem a látható valóságaspektus, a képzet foglya. Ezáltal az jut kifejezésre, hogy a költő, aki majd verseiben – költői beszédmódban – örökíti meg Beatrice alakját immár nem a látomás, hanem éppenséggel annak hiánya okán, a lírai szó és nem a képzet alapján. A narratív memória szintjén Dante a hölgy szemére koncentrálva, úgyszólván a „szépség szemével” tekint az egész teremtet világra¹⁷.

A szép nő anyaként jelenik meg a fiával fogadott Dante felismerésében: már az első találkozás hatására Beatrice szép szemével tekint önmagára is a költő. Ajkán, szavaiban ölt testet ez a női princípium: „De, ajkai szánó mosolyra gyúlva, / fordult felém ő, és sóhajtván nézett, / mint anya a lázbeteg fiára” (*Par.* I 102.). Ez a princípium a kivételes bölcsesség szintjén teljesedik ki, mivel általa az „örök élet” – az egész lét rendje – van megalapozva, illetve Beatrice által kifejtve:

S felelt: szoros rend van és bölcs művészet
a dolgok viszonyában; s ez a Forma
teszi Isten képévé az Egészet. (*Par.* I 103–105.)

17 Erről szól összefoglalóan *A szép mint transzcendentálé* című fejezetében Umberto Eco 2002,40–61.

Dante poémája a dolgok viszonyában a participáció elvét tárja fel. A költői gondolkodás a „részvevő beszéd” eszközeivel operál akkor, amikor a szerelem szellemét, a feltétlen odaadás eszméjét az életgyakorlat világába igyekszik beoltani. Ez az inkarnáció fogalmazódik meg *A félkegyelmű* című regényben bemutatott szépségmodellben, mely azt az implikációt is tartalmazza, amelyet a Dante-Cervantes-Dosztojevszkij irodalomtörténeti paradigma képvisel a női princípium költői megjelenítése kapcsán. Miskin herceg Nasztaszja Filippovna alakjában elsősorban a szépség-idea evilági megnyilvánulását érzékeli. Némi túlzással azt mondhatjuk: elsősorban nem a nőt, hanem a teremtett világ szépségét szereti benne, akárcsak Don Quijote, aki sohasem láthatja meg Dulcinea konkrét alakját, viszont minden cselekedete a valóság igenlését, a szépség iránti odaadását demonstrálja. Talán éppen állandó elérhetetlensége, hiánya okán. Cervantes a regényköltészet jegyében a „szép cselekvést” avatja elbeszélése témájává: „ő tudott cselekedni, én meg írni”. Hőse, akárcsak Miskin herceg, a hozzáférhetetlenhez kapcsolódó feltétlen odaadást a legnagyobb „lovagi” erénynek tekinti. Ezért deklarálni tudja Dosztojevszkij: „A szép talány”. Nem definiálható.

Miskin ezt már az első találkozás alkalmával kifejezésre juttatja, amikor a hölgy arcképe alapján fejt ki álláspontját a szép ambivalens természete kapcsán: a szenvedély és a szenvedés együtthatásáról a női princípium megtestesülések a szép regiszterében. Ezt a szem, az arc és a test attribútumai közvetítik Dosztojevszkij regényében, akárcsak Beatrice kapcsán Dante művében. Miskin eksztázisának forrása két tételben fogalmazódik meg a szépség által inspirált participáció, avagy a költői gondolkodás bölcsessége. Az egyik: „A szépség váltja meg a világot”. A másik: „A részvét az egész emberiség legfőbb, talán egyetlen törvénye”¹⁸ (DOSZTOJEVSZKIJ 1976, 234). Dante eszméletvesztései (amikor a lélektől elhagyott testet holttestként prezentálja az író) mindig e törvény felismerésének hatására történnek meg (*Pok.* V. 140–142.; VI 1–6.), amint Miskin herceg megvilágosodásai is az epilepsziás roham bekövetkezésekor. A részvállaló beszéd alanya maga is, művével is, száműzetésével is társa az orosz regényíróknak.

12. Röviden kitérek egy jeles történész – Pjotr Bicilli – reflexiójára. Tanulmánya *A középkori kultúra elemei* című könyvében látott napvilágot (BICILLI 1919). Abból indul ki, hogy Dante korát a totális szimbolizmus, illetve allegorizmus, valamint a hierarchizmus dominanciája jellemzi. A középkori gondolkodásban gyakran megesisik a szimbólum összemosása a szimbolizálандóval. A jeles középkorkutató fordulópontnak tekinti Dante tanulmányát a népnyelvről. A *Színjátékban* a trubadúr szerelmi szimbolika jegyében leírt valóság, a tényleges találkozás Beatricével egy másik nyelv, a skolasztikus szövegek jelrendszerében kerül átírásra. Ez akkor válik tapinthatóvá, amikor a filozófiai szóhasználatot képviselő Vergilius megválnak Dante

18 A regény eredeti címe is az eksztatikus habitusra utal: *Idiot*.

társaságától, s helyén az új vezető, Beatrice jelenik meg, aki nem egy fikció szereplője, hanem egy konkrét szerelmi történet alanya. A Bölcs Hölgy nem a szalonköltészet képeivel, de nem is a metafizika fogalmaival operál, hanem – Bicilli szerint – a valóságos és a költői szimbolika különbségének értelmezőjeként lép fel. Már láttuk, ennek az új nyelvnek a szabályait is kifejti a *Paradicsom* I. énekében.

Tegyük hozzá, Dante művében a művészet nem a filozófiai szimbólumrendszert, hanem a dolgokon belüli és a dolgok közötti viszonyban érvényesülő szoros rendet, egységet tárja fel. Feltárja, de nem akarja definiálni: „az Esszenciát szemmel látni, / melyben emberi létünk beolvad az Úrba. / Ott látható lesz, amit hinni kell, nem / bizonyítani [...] mert bizonyíthatatlan” (*Par.* II 41–45.); továbbá azért, mert a megismerésnek vannak korlátai: „az észnek szárnya kurta” (*Par.* II 56.). A szép mint a megismerés orgánuma a tudás és nem tudás határán jelenik meg, ott, ahol a tudás horizontját a költői bölcsesség foglalja el, mely a megismerhetőt a megismerhetetlennel, a szimbólumot a szimbolizálандóval, a végest a végtelennel való érintkezéseinek pontjain tárja a gondolkodó elé. Mintája lehet a kör, melynek középpontjától egyforma távolságra esik az őt alkotó egyenes minden pontja (*ÚÉ.* XI 4.). A körök mentén vándorló költő állandóan a véges és végtelen érintőjén mozogva keresi az új élet útját.

Bibliográfia

- ÁGOSTON, Szent (1987), *Vallomások*, változatlan 2. kiadás, ford. VÁROSI István, Budapest, Gondolat.
- BICILLI, PJOTR (1995), П. М. Бицилли, Элементы средневековой культуры, Санкт-Петербург, Мифрил, 39–54, 191–198.
- НАВОКОВ, ВЛАДИМИР (1998), Владимир Набоков, Комментарий к роману «Евгений Онегин», 282, 315, 344–345.
- BUBER, MARTIN (1991), *Én és Te*, ford. BÍRÓ Dániel, Budapest, Európa.
- DOSZTOJEVSKIJ, Fjodor Mihajlovics (1972), *Ördögök*, ford. MAKAI Imre, Budapest, Magyar Helikon.
- DOSZTOJEVSKIJ, Fjodor Mihajlovics (1973), *Feljegyzések az egérlyukból*, ford. MAKAI Imre, in DOSZTOJEVSKIJ, *Elbeszélések és kisregények*, Budapest, Magyar Helikon, 669–795.
- DOSZTOJEVSKIJ, Fjodor Mihajlovics (1976), *A félkegyelmű*, ford. MAKAI Imre, Budapest, Európa.
- ECO, Umberto (2002), *Művészet és szépség a középkori esztétikában*, Európa, Budapest.
- KELEMEN János (2005), *Mandelstam Dantéja*, in „Szabad-ötletek...”, Szőke György tiszteletére barátaitól és tanítványaitól, Miskolci Egyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Szabó Lőrinc Kutatóhely, 457–466.

- KOVÁCS ÁRPÁD (2009), „...tulajdonképpen miért, minek akarok én írni?...” (Az írás diszkurzív rendje Dosztojevszkij prózájában), in THOMKA-SYMPOSION, Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére, Kalligram, Pozsony, 230–243.
- MANDELSTAM, Oszip (1992), *Beszélgetés Dantéról*, in uő. *Árnyak tánca. Esztétikai írások*, szerk. Erdődi Gábor, Budapest, Széphalom Könyvműhely, 82–133.
- PUSKIN, Alekszandr (1974), Пушкин, А. С. О статьях Кюхельбекера в альманахе „Мнемосина”, in Пушкин, А. С. Собрание сочинений в десяти томах, «Художественная литература», Том шестой, М., 238–239.
- TOLSZTOJ, Lev Nyikolajevics (1963), Лев Николаевич Толстой, Полное собрание сочинений (1928–1964), Письма, Том 60, Москва, 1963, 419.
- SZOLOVJOV, VLAGYIMIR (1911), Владимир Соловьев, *Собрание сочинений Владимира Соловьева*, т. 1. СПб, 1911, 329–340.
- TURGENYEV, Ivan (1964) in И. С. Тургенев, *Полное собрание сочинений*, Письма, Том IV, Москва, «Наука», 1964, 319–320.