

STUDIA LITTERARIA

A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
MAGYAR ÉS ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI
INTÉZETÉNEK KIADVÁNYA

TOMUS XXX.

REDIGUNT:

I. BITSKEY ET A. TAMÁS

ESZMÉK, KOROK, MŰFAJOK (Világirodalom és komparatiztika)

ISSN 0039-209X

STUDIA LITTERARIA XXX. (1992) I. BITSKEY ET A. TAMÁS

ISSN 0039-209X

H
K
K
K

DEBRECEN
1992

ISBN 963 471 862 0

ISSN 0562-2867

Felelős kiadó: Lipták András, a KLTE rektora

Felelős szerkesztő: Bitskey István

**Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának
Sokszorosító Üzemében 350 példányban.**

Terjedelem: 10,4 A/5 ív

92-745

TARTALOMJEGYZÉK

<i>Lőkös István: Lectori salutem!</i>	7
---	---

I. Középkor és reneszánsz

<i>Madarász Imre: Politikai univerzalizmus és nemzeti nyelv a Divina Commedia-ban</i>	9
<i>Lőkös István: A Judit és Holofernész-téma a horvát és a magyar reneszánsz epikában</i>	19
<i>Katona Gábor: Philip Sidney poétikájának művészetfilozófiai előzményei</i>	47

II. Huszadik század

<i>Berta Erzsébet: Koreszmék és művészetelméleti gondolatok a XX. század első évtizedeiben</i>	63
<i>Bényei Tamás: Egy posztmodern regénytípusról (A detektív és a bűnöző metamorfózisa az antidetektív történetekben)</i>	73
<i>Abádi Nagy Zoltán: A mai amerikai minimalista próza: kategória-használati és definíciós helyzetvázlat</i>	87
<i>Molnár Judit: A québec-i angol nyelvű irodalom helye a kanadai irodalmak között</i>	109

CONTENTS

<i>István Lőkös: Lectori salutem!</i>	7
---	---

I. Middle Ages and Renaissance

<i>Imre Madarász: Universalismo politico e lingua nazionale nella Divina Commedia</i>	9
<i>István Lőkös: Die Gestalt von Judith und Holofernes in der kroatischen und ungarischen Epik der Renaissance</i>	19
<i>Gábor Katona: The Cultural Background of Sidney's Poetics</i>	47

II. Twentieth Century

<i>Erzsébet Berta: Zeitideen und kunsttheoretische Gedanken in den ersten Jahrzehnten des 20-sten Jahrhunderts</i>	63
<i>Tamás Bényei: Notes on a Postmodern Genre (The Metamorphosis of the Detective and the Criminal in Anti-detective Stories)</i>	73
<i>Zoltán Abádi-Nagy: Contemporary American Minimalist Fiction: a Sketchy Survey of the Terminological and Definitional Confusion</i>	87
<i>Judit Molnár: English Language Writing in Québec</i>	109

Lectori salutem!

1985-ös újjászületése után a KLTE Világirodalmi Tanszéke most második alkalommal lép világirodalmi-komparatiztikai tárgyú tanulmánygyűjteménnyel a szakmai nyilvánosság elé. A *Studia Litteraria* XXVI., világirodalmi kérdésekkel foglalkozó kötete volt az első bemutatkozás, s az ebben közölt dolgozatok már jelezték a tanszék műhelymunkájának komparatiztikai irányultságát. A XXVI. kötet megjelenése óta a tanszéki munka feltételei és lehetőségei tovább bővültek, személyi állománya is gyarapodott. Ennek köszönhetően gazdagodott a jelen kötet tanulmányanyagának színe is. Ezt a most közreadott dolgozatok tematikája megfelelőképp tükrözi: a kötetben közép- és reneszánsz kori, valamint 20. századi tárgyú tanulmányok egyaránt olvashatók. A dolgozatokban érintett nemzeti irodalmak is egyfajta sokszínűsége utalnak: a szerzők az olasz, a német, az angol, a kanadai angol, az amerikai, a magyar és a horvát irodalmak jelenségeit, egy-egy szegmentumát vizsgálják, s ha a nemzeti irodalmak közötti interferenciák felől szemléljük e vizsgálódásokat, a sort tovább gyarapíthatjuk – lévén, hogy egyes recepciós folyamatok elemzése révén a klasszikus latin, illetve a francia s a kanadai irodalmak változataival növekszik ezek száma. Köszönettel fogadtuk a KLTE Angol-Amerikai Intézete és Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszéke munkatársainak közreműködését, tanulmányaik hathatósan gazdagítják a kötet spektrumát.

Lőkös István

POLITIKAI UNIVERZALIZMUS ÉS NEMZETI NYELV A DIVINA COMMEDIABAN

Bán Imre professzor,
a jeles debreceni Dante-kutató emlékének

A *Divina Commedia* – melyet méltó fordítója „a világirodalom legnagyobb költeményének”¹ nevezett – a világirodalom „legpolitikusabb” remekműve egyszerűsége. A politikai motívum három síkon hatja át, háromféle formában határozza meg a „szent poémát”: mint a költő politikusi élményein, tapasztalatain alapuló tényanyag vagy „nyersanyag” (a lelkek, akikkel a költő-főszereplő túlvilági vándorútján találkozik, jórészt korabeli politikusok, példázatos cselekedeteik politikai tettek): mint „pártos” szenvedély (a híres „invektiva”-kban): és végül mint állambölcseleti tanítás (lényegében erre összpontosít tanulmányunk). A politikum e három szintjének szoros összetartozására bizonyágképpen, a számtalan példa közül, válasszuk ki az egyik legkézenfekvőbbet, legismertebbet: a *Pokol* hatodik énekét, ennek is azt a centrális jelenetét, ahol Dante az ételben mértéktelenek között Ciaccóval találkozik és beszél. Ciaccio valóban élt firenzei polgár, akit Dante nagy valószínűség szerint személyesen is ismert, ámbar a *Commedia* szereplőinek azon kisebbségéhez tartozik, akiket a kutatóknak nem sikerült név és évszámok szerint pontosan azonosítani. (A Ciaccio, tudniillik, gúnynev: Boccaccio is e néven említi, mint páratlanul torkos embert, a *Dekameron* kilencedik napjának nyolcadik novellájában. Talán Ciaccio dell’ Anguillara tizenharmadik századi költőről van szó.²) Amikor Ciaccio a firenzei közélet erkölcstelenségét ostorozza, szavaival maga Dante mond ítéletet. Ugyanakkor azok a „konkrét” bűnök, amelyekkel a firenzeieket vádolja – „superbia, invidia e avarizia”³ (Babitsnál: „irigység és fősvénység és kevélység”⁴) – az emberi közösség ama fő bűneit fejezik ki, amelyeket már a *Pokol* első énekében szereplő vadállatok (a leopárd, az oroszlán és a farkas) is jelképeztek, s mint ilyenek, vezérmotívumként vonulnak végig az egész művön; közvetlen erkölcsi jelentésükön túl politikai jelentőségüket sugallja, hogy a hatodik énekben neveztetnek meg, vagyis a „politikai énekben” (hogy ezen mi értendő tartalmi és strukturális szempontból, arról később lesz szó).

A *Commediát* tehát „politikus” költeménnyé nem csak, sőt nem is elsősorban közéleti, autobiografikus – lírai utalásai teszik. Nem is abban az értelemben „politikus”, mint a „tézisregények”, irányregények, „szabadságdramák”, utópiák és ellenutópiák, (amelyek közé – félreértések elkerülése végett – olyan remekművek sorolhatók, mint Eötvös, Schiller, Alfieri vagy Orwell művei). Az *Isteni Színjáték* „filozófiai költemény”-jellegén belül állambölcseleti költeménynek is nevezhető, eredeti, átfogó és következetes – ámbar művészi eszközökkel kifejezett – politikai filozófiával, mely értekező formában olyan kötettel vetekedne, mint Marsilio da Padova *Defensor pacis*. Ilyen állambölcseleti értekezést Dante is írt, méghozzá a *Commediával* (vitatott, melyik „cantica”-jával) egy időben⁵, s ez utolsó nagy műve. Természetesen a *De Monarchiáról* van szó, amely a középkori európai politikai gondolkodás talán legnagyobb alkotása.

Az alapvető műfaji különbözőség ellenére a nagy költemény s a politikai értekezés közel állnak egymáshoz keletkezésük idejét és (ismételjük: a maguk műfajában) színvonalát illetően. És másban is.

Ha összehasonlítjuk a *Divina Commediának* mint tanító szándékú költeménynek és a *De Monarchiában* programadó szándékkal bemutatott ideális Államnak a céljait, meglepő és sokatmondó egybeesésre figyelhetünk fel. Mindkettő ugyanazt a (kettős) feladatot tűzi ki maga elé: az embernek mint egyénnek lelkét az „égi boldogságra”, vagyis Mennországba és az emberiséget, mint társadalmi közösséget a „földi boldogságra”, azaz, jelképesen, a Földi Paradicsomba vezetni. A kettős feladatot az egyetemes Monarchia két egyetemes, szövetséges és egyenrangú hatalma: a Pápa és a Császár hajtja végre, amint azt Dante igen világosan megfogalmazza a harmadik könyv tizenhatodik fejezetében: „Propter quod opus fuit homini duplici directivo secundum duplicem finem: scilicet summo Pontefice, qui secundum revelata humanum genus perduceret ad vitam eternam, et Imperatore, qui secundum phylosophica documenta genus humanum ad temporalem felicitatem dirigeret.”⁶ („Ezért a kettős célnak megfelelően az embernek két vezetőre volt szüksége, úgymint a Pápára, hogy a kinyilatkoztatás alapján az emberi nemet a lelki boldogságra vezesse, valamint a császárra, hogy a filozófia tanítása alapján a földi boldogságra vezérleje az embereket.”⁷) A *Divina Commediában* mindkét vezérlő feladat – bizonyos értelemben – Dantéra is hárul. Váteszként és „isteni igazságra vezérlő kalauzsként” vezeti olvasóját, a filozófia igazságait (azaz Vergiliust) követve a Földi Paradicsomig, s a kinyilatkoztatás igazságát (vagyis Beatricét) követve a Mennországig.

A *De Monarchiában* is, de különösen a *Commediában* Dante nagyobb teret szentel a világi, mint az egyházi hatalom problematikájának. Ennek oka, hogy Dante alapvetően világi költő, világi politikus, világi ember, s nem az, hogy inkább „császárpárti” ghibellin volt, noha személyes élményei és tapasztalatai, a „rossz pástortól”, VIII. Bonifác pápától elszenvedett sérelmei alapján „emberileg” erre minden oka meglett volna, s noha az irodalomtörténészek szinte egybehangzón állítják, hogy a *De Monarchia* megírására VII. Henrik császár 1310-es itáliai hadjárata („leszállása”) adott alkalmat, amely újból fellobbantotta a száműzött fehér guelf visszatérési és politikusi reményeit,⁸ s amelyet hatodik és hetedik levelében magasztal.⁹ Valójában a pápai és császári hatalom viszonyának kérdésében Dante mindig szigorúan kétfrontos harcot folytatott. Egyaránt elutasította a cezaropapista gyakorlatot – amelynek jegyében a világi uralkodó iktatta be tisztségükbe a legfőbb egyházi méltóságokat, s amely VII. Gergely és IV. Henrik alatt elindította az investitúra-háborút – és a theokratikus elméletet, mely szerint, ahogy a lélek magasabb rendű a testnél, úgy a spirituális hatalom is felsőbbrendű, mint a világi, s amelyet elsőként VII. Gergely fogalmazott meg, végleges és végletes formájában azonban VIII. Bonifác dolgozott ki az 1310-es *Unam Sanctam* bullájában. Eszerint: „a spirituális hatalomnak jogában áll kinevezni a világi hatalmat és elítélni, ha nem jó. Aki ezzel szembe fordul, maga Isten rendeletével fordul szembe, ha csak nem képzeli, miként a manicheusok, két principiumot, amit tévelygésnek és eretnekségnek ítélünk. Tehát minden ember alá kell vetessék a római pápának, és kinyilvánítjuk, hogy ez az alávetettség szükséges a lélek üdvéhez.”¹⁰ VIII. Bonifác azt a rituálét, amellyel a pápa helyezi a császár fejére a koronát, a két egyetemes hatalom viszonyának, pontosabban a hűbéri hierarchiában betöltött helyüknek szimbólumaként értelmezte, mondván: e szerint a pápától kapja hatalmát a császár. Ezt volt hivatott kifejezni két theokratikus jelentésű szimbólumpár: a Két Kard, valamint a Nap és a Hold szimbóluma. „A spirituális és a materiális Kard – így az idézett Bulla – egyaránt az egyház hatalmában vannak. Az egyik az egyház által, a másik az egyháztól ragadatik: Az első a klérus kezében van, a második a királyokéban, de a klérus parancsának megfelelően, illetve beleegyezésével, mivel szükséges, hogy az egyik Kardtől függjön a másik, hogy a világi hatalom alávetessék a spirituálisnak.”¹¹ A másik

hasonló jelentésű szimbólumpár: a Nap és a Hold. A Nap a pápát, a Hold a császárt volt hivatott jelképezni: márpedig tudvalévő, hogy a Naptól kapja fényét a Hold. – A cezaropapizmus gyakorlatával szemben ez elmélet volt, következetes eszmerendszer, méghozzá – ahogy De Sanctis írja, akit pedig túlzott pápa-pártisággal éppenséggel nem lehetne vádolni – „világos, egyszerű, népszerű filozófia, ellenállhatatlan, mindenki által osztott premisszái vitathatatlan jellege és következtetési nyilvánvalósága okán”.¹² Egy értekezés, aminő a Dantéé, értehetően, inkább tud és akar vitázni egy világosan megfogalmazott elmélettel, mint egy konfúzus gyakorlattal. Annál is inkább, mivel a bonifáci theokratikus elv gyakorlati következményeit Dante sokkal veszedelmesebbnek érezte – és méltán, amint azt a pápának a fehér guelf kormányzat puccsszerű megdöntésében és, ennek következtében, Dante prior száműztetésében való részvétele is bizonyítja – szűkebb és szerette-gyűlölt hazája, Firenze számára. (Míg az északolasz „comuné”-k a német császárt tekintették nagyobb ellenségüknek, vele folytattak hosszú és ádáz harcot, melynek csúcspontja az 1176-os legnanoi győzelmük volt.) A bonifáci Nap-Hold és Két Kard metaforapárral Dante az ő „Két Nap”-ját és a „pásztorbottal nem egy kézben tartott kard” metaforáját állítja szembe a Commediában, ékeesen mutatva a „szent poéma” és a politikai értekezés alapvető eszmei azonosságát, amelyet pedig némelyek (nálunk például Kelemen János¹³) megkérdőjeleztek. E két metafora-páros és az általa jelképezett gondolat kivételes fontosságát jelzi, hogy a *Purgatorium* tizenhatodik énekében, vagyis az egész poéma központi „canto”-jában szerepelnek:

„Soleva Roma, che 'l buon mondo feo,
due soli aver, che l' una e l' altra strada
facean vedere, e del mondo e di Deo.

L'un l' altro ha spento; ed è giunta la spada
col pastorale, e l' un con l' altro insieme
per viva forza mal convien che vada;

però che, giunti, l' un l' altro non teme:
se non mi credi, pon mente alla spiga,
ch' ogn' erba si conosce per lo seme.”¹⁴

(Babits fordításában:

„Rómának, ki a világot nevelte,
két Napja volt, mely vezetni az Isten
s a Világ útján fényét szétlővelte.

De fényük egymást kioltotta: mígnem
a pásztorbottal egy kézben a szent kard
kellott, hogy bénuljanak erejikben:

Mert így az egyik a másiktól nem tart!
ha nem hiszed, tekints csak a gyümölcsre:
gyümölcs mutatja meg, ha a fa nem csalt.”¹⁵)

A pápának nem csak theokratikus törekvéseit, a császárság alávétésére irányuló aspirációit ítélte el Dante, hanem minden világi hatalmát és gazdagságát is, amit szemléletesen mutat a *Pokol* tizenkilencedik énekének híres „invettiva”-ja Nagy Constantinus

császár állítólagos adománylevele ellen (melyről 1440-ben Lorenzo Valla, a humanista filológus bebizonyította, hogy hamisítvány):

„Ahi, Constantin, di quanto mal fu matre
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco padre.”¹⁶

(„Aj, Konstantinus, látod, mennyi rosszat
szült nem megtéréсед, de adományod,
mellyel először lett egy pápa gazdag!”¹⁷

Ha Danténak e két egyetemes hatalom egyenrangúságáról és függetlenségéről való koncepcióját összehasonlítjuk a politikai gondolkodás későbbi állomásaival, azt kell mondanunk, hogy távol áll nem csak a Hobbes-i Leviathán abszolútizmusának modern-racionalista formában kifejtett cezaropapizmusától, de a Cavour-i liberalizmus „Szabad államban szabad Egyházat” programjától is. Már csak azért is, mert Cavour – és az egész Risorgimento – nemzeti államban gondolkodott, míg Dante, már csak középkori „katholikósz” (= egyetemes) eszmeisége miatt is, univerzális monarchiában, világbirodalomban. A Risorgimento patriotái igencsak a maguk szájíze szerint értelmezték Dantét, amikor saját nemzeti eszméik előfutárát, vátesztét, prófétáját tisztelték benne. Mazzini például így írt róla: „A Hazáért írt, a Hazáért harcolt: tollal és karddal... A Haza számára Vallás volt... Itália zsarnokait meg akarta győzni az Olasz Egység nemes eszméjéről... Váltások valóra az eszmét, melyért földi életében annyit fáradozott: Egyesítsétek, tegyétek hatalmassá és szabaddá hazátokat... Szabadítsátok meg Nagyjaitok sírjait, azokéit, akik dicsőséggel koronázták Hazátokat, ama szégyentől, hogy idegen katona lába tipor rajtuk. És amikor majd méltók lesztek Dantéhoz a szeretetben és a gyűlöletben – amikor földetek a tiétek lesz, és nem másé – amikor Dante lelke fájdalom nélkül és az olasz büszkeség egész szent örömeivel nézhet le reátok – akkor majd fölállítjuk a Költő szobrát Róma legnagyobb magaslatára, és talapatára írjuk: Az Olasz Nemzet Prófétájának a hozzá méltó olaszok.”¹⁸ – Ezek a magasztos sorok inkább Mazzini, mint Dante felfogását tükrözik. De értelmezhetette-e másképpen a Risorgimento viharában annak „apostola” a *Purgatórium* hatodik énekének híres „invettiva”-ját a „rab Itáliáról” („serva Italia”, azaz „szolga”), mely egykor a „világ úrnője” volt („donna di provincie”, ami még nyilvánvalóbb utalás az antik Római Birodalomra), míg ma csak „rimája” (eredetiben egyenesen „bordello”, bordélyház)?

„Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di provincie, ma bordello!

Quell' anima gentil fu così presta,
sol per lo dolce suon della sua terra,
di fare al cittadin suo quivi festa;

e ora in te non stanno senza guerra
li vivi tuoi, e l' un l' altro si rode
di quei ch' un muro e una fossa serra.

Cerca, misera, intorno dalle prode
le tue marine, e poi ti guarda in seno,
s' alcuna parte in te di pace gode.”¹⁹

(„Rab Itália, hajh, nyomor tanyája,
kormánytalan hajó vad fürgetegben,
világnak nem úrnője, csak rimája:

Lám, alig földed szent neve kirebben
s honfitársát holtan e drága szellem
fogadja testvérénél melegebben,

míg élve benned testvér testvér ellen,
kit egy fal övez és egyazon árok,
nincs, hogy egymással hadat ne viseljen.

Nyomorult! bár szemeddel körüljáród
tengered partját, s mély öledbe nézel,
békével boldog honod nem talárod.”²⁰)

Ám ha tovább olvassuk az „*invettiva*”-t, ebből is világosan kiderül, hogy Dante Itália egységét és békéjét (ami nála mindig szétválaszthatatlan) egy nagyobb egységben: a birodalmon, az egyetemes monarchián belül képzelte el.

„Ahi gente che dovresti esser devota
e lasciar seder Cesare in la sella,
se bene intendi ciò che Dio ti nota.”²¹

(„Ajh, bitang nép, ma is hű lenne lelked,
és hagynád Caesart ülni az ülésen,
ha az Isten szavait nem felejtéd.”²²)

Ezt támasztja alá e hagyományosan „Itália énekeként” emlegetett „*canto*” strukturális elhelyezése is. A *Commediában* az egyes „*cantica*”-k (főrészek: *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) hatodik éneke mindig a „politikai ének”. Bennük Dante egyre nagyobb és magasabb rendű politikai egységekkel foglalkozik: a *Pokolban* Firenzével, a *Purgatóriumban* Itáliával, a *Paradicsomban* a Birodalommal. Firenzének tehát Itálián, Itáliának a Birodalmon belül látja értelmét, hiszen a végső, legmagasabb igazságokat a *Paradicsomban* mondja ki. A *De Monarchiában* is kifejti – a második könyvben – Itália a világbirodalom középpontja kell legyen.

A szuverén nemzetállam eszméje ebbe az univerzalizisztikus birodalom-konceptióba nem illett bele. Mi több, Dante az akkoriban kialakuló nemzeti monarchiákat eleve gyanakvással szemlélte, mert veszélyt gyanított bennük a Birodalom egyetemességére és egységességére nézve. Rendkívül szemléletesen példázza ezt az első és legnagyobb, Itáliához legközelebbi nemzeti királyság fejről, IV. (Szép) Fülöpről alkotott ítélete. Dante nem csak azért gyűlölte a francia királyt, mert dinasztíája ismételten, drasztikusan beavatkozott Firenze belügyeibe – Fülöp fivére, Valois Károly segítségével hajtották végre a Fekete Guelfek Dantéék ellen az államcsínyt 1301-ben – és mert maga Fülöp gátlástalan kegyetlenséggel leszámolt a Templomos lovagrenddel, amelynek, R.L. John szerint, maga Dante is „kültagja” volt.²³ Dante – Hugo Capet szájába adott – átkát

mindenekfölött az indokolja, hogy Szép Fülöp, egy nemzeti monarcha, kezét mert emelni az egyetemes spirituális hatalmat megtestesítő pápára. Ez a pápa VIII. Bonifác volt, Dante halálós ellensége, szintén bűnrészes száműzetésében, akit még életében a pokolba szánt, a simóniakusok bugyrába²⁴, de ez a költő szemében nem csökkenti Fülöp bűnét. Bármilyen szenvedélyes volt is „gyakorlati politikusként” Dante, mint „elméleti politikus”, szigorú elvszerűséggel és ezen alapuló objektivitással ítélte. VIII. Bonifácnak a francia parlament általi lemondatása és fogságba vetése Anagniban, 1303-ban, Dante szemében nem egy, a lilioscímű királynál nem kevésbé ármányos és könyörtelen politikus megtörése volt, hanem Krisztus földi helytartójának, Szent Péter örökösének megalázása, végső soron magának Krisztusnak a megsértése:

„veggio in Alagna intrar lo fiordaliso,
e nel vicario suo Cristo esser catto.

Veggiolo un' altra volta esser deriso;
veggio rinovellar l' aceto e 'l fele,
e tra vivi ladroni esser anciso.

Veggio il novo Pilato sì crudele,
che ciò nol sazia, ma senza decreto
portar nel Tempio le cupide vele.”²⁵

(„látom Alagniát – sőt, helyetesen
Krisztust is, foglyául a liliumnak.

Látom, újra gúnyolják, szörnyűképen,
az ecetet s epét ajkára tolják
s élő latrok közt őt ölik meg épen.

Látom az új Pilátust – semmi korlát
vérszomjának; s a templomba viendi
törvény ellen, a kapzsiság-vitorlát.”²⁶)

A francia királyok elleni „invettiva”-ban is elhangzik Júdás neve.²⁷ Szép Fülöp tette rokon azzal, amit Júdás cselekedett, aki a pokol legmélyén bűnhődik Brutusszal és Cassiusszal egyetemben, mivel bűnük is egyformán nagy: a két római Julius Caesart árulta el és ölte meg, az egyetemes monarchia, a világbirodalom megalapítóját (vö. a *Purgatórium* tizenhatodik énekének 91–93. soraival), az Iskarióti pedig a Fiústent árulta el és adta elveszejtői kezére, az egyházi-spirituális hatalom megalapítóját. Jelképes, hogy Dante még a pokol fenekén is megőrzi elvszerűen egyensúlyozó objektivitását.

Dante úgy gondolta, ha az egyes országok, királyságok fölött nem áll az egyetemes császári hatalom, azok között elkerülhetetlen a háborúskodás, amelyet pedig a rosszak legrosszabbikának tartott. Ha a *Purgatórium* tizenhatodik énekében az államot a szabad akarattal felhatalmazott és bűnre hajló emberi természet „fékjének” („fren”) nevezi,²⁸ (ahogyan Szent Ágoston a *De civitate Dei*-ben, az első keresztény állambölcséleti értekezésben), ugyanezt a szót („freno”) használja a hatodik énekben, amikor a birodalomról beszél.²⁹ „Fék” nem csak az egyéneknek, de a népeknek is kell: ezt a szerepet tölti be az ideális egyetemes Monarchia.

Ennek szellemében tör pálcát Dante az itáliai állapotok és a firenzei pártok – mind a Ghibellinek, mind a Guelfek – fölött, mondván a *Paradicsom* tizenhetedik énekében, hogy „magából csinál pártot magának”³⁰ („averti fatta parte per te stesso”³¹).

Dante politikaelmélete – ahogyan azt a *De Monarchiában* és a *Divina Commediában* megfogalmazza – a keresztény-„katholikósz” univerzalizmus állambölcseletének legkonzekvensebb megfogalmazása, amely azonban nem lép ki a keresztény középkor keretei közül. Ennyiben Dante akár konzervatívnak is tűnhet, hiszen a történelmi fejlődés a nemzetállamok kialakulása felé mutatott.³²

Akarata ellenére Dante mégis hozzájárult a nemzetállam megszületéséhez. Pontosítsunk: nem annyira az „államéhoz”, mint inkább a „nemzetéhez”, mégpedig azzal, hogy megteremtette az olasz irodalmi nyelvet, s éppen főművében. Ebben tehát megértette az idők szavát.

A *Divina Commediában* ellentét – termékeny ellentét – feszül a tartalmi-eszmei-politikai univerzalizmus és a nemzeti nyelv között, szemben a *De Monarchiával*, ahol a politikai univerzalizmussal összhangban állt a kifejezésére választott egyetemes latin nyelv, és fordítva, mint a *De vulgari eloquentiában*, amely, paradox módon, az olasz nyelv apológiája – latinul.

Az ellentét a *Divina Commedia* politikai univerzalizmusa és nemzeti nyelve között termékenyebbnek bizonyult az utókor szempontjából, mint állambölcseletének belső, logikai következetessége. Ez a nyelv lett az alapja és éltetője az olasz nemzeti tudatnak a „rab” és megosztott Itáliában öt és fél évszázadon át, „a megosztottság századaiban – így Mazzini – ez jelképezte a nemzeti egységet”³³, míg meg nem született az egységes Olaszország.

JEGYZETEK

1. BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., 1979, 131.
2. Giovanni Boccaccio, *Decameron* (a cura di Mario Marti), Milano, 1978, 634.
3. DANTE Alighieri, *La Divina Commedia* (a cura di Natalino Sapegno) – *Inferno*, Firenze 1978, 73. (74. sor)
4. DANTE Alighieri *Összes művei*, Bp., 1965., 57.
5. *Dizionario della letteratura italiana*, Milano, 1989, 441; Walter MAURO, Invito alla lettura di Dante, Milano 1990, 103.
Bruno MAIER, *Dante e la realtà politica del suo tempo tra Bonifacio VIII e Arrigo VII*, Milano, 1982, 10.
6. DANTE Alighieri, *Tutte le opere*, Milano, 1969, 785.
7. D.Ö.M., 474–475. (Sallay Géza fordítása)
8. L. MAIER és MAURO, uo.
9. D.Ö.M., 488–497.
10. Idézi Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1978, 136.
11. Gabriele DE ROSA, *Storia medioevale*, Milano, 1979, 230.
12. DE SANCTIS, uo.
13. KELEMEN János: „A nemes hölgy és a szolgálóleány...”, Bp., 1984, 256–280.
14. 106–114. sor. *La Divina Commedia* (Sapegno) – *Purgatorio*, Firenze, 1979, 180–181.
15. D.Ö.M., 749.
16. 115–117. sor. *Inferno*, 218–219.
17. D.Ö.M., 624.
18. Giuseppe MAZZINI, *Pagine vive*, Milano, 1937, 163–177.
19. 76–87. sor. *Purgatorio*, 65–66.
20. D.Ö.M., 708.
21. 91–93. sor. *Purgatorio*, 66.
22. D.Ö.M., 708.
23. R.L. JOHN, *Új utak Dantéhoz*, Bp., 1942, 26.
24. *Inferno*, XIX.
25. 86–93. sor. *Purgatorio*, 223–225.
26. D.Ö.M., 765.
27. 47. sor
28. 94. sor
29. 88. sor
30. D.Ö.M., 887.
31. Dante Alighieri: *La Divina Commedia* (a cura di Giuseppe Gialalone) – *Paradiso*, Roma, 1979, 292.
32. George H. SABINE, *Storia delle dottrine politiche*, Milano, 1978, 198.
33. MAZZINI, 163.

UNIVERSALISMO POLITICO E LINGUA NAZIONALE NELLA DIVINA COMMEDIA

Il motivo politico è presente nella Divina Commedia non solo in forma di riferimenti a personaggi ed eventi concreti della vita politica fiorentina, italiana ed europea dell'epoca di Dante o come passione „partigiana” dell'uomo di Stato, ma anche – e soprattutto – come filosofia politica. Molti esempi – fra i quali noi citiamo il sesto canto dell'Inferno – dimostrano che queste „forme” o „strati” del motivo politico sono strettamente collegate. La concezione politica di Dante – una delle più originali e più coerenti del medioevo cristiano – trova espressione nella Divina Commedia e nel trattato *De Monarchia*. Confrontando la finalità educativa del Poema Sacro e quella dello Stato ideale descritto nel trattato politico – troviamo una coincidenza interessante: entrambi intendono condurre l'uomo, come anima individuale, alla „felicità celeste”, cioè al Paradiso e la collettività umana alla „felicità terrena”, cioè al Paradiso Terrestre. Mentre nel poema questi compiti spettano a Dante come poeta-vate e alle sue guide spirituali, Virgilio e Beatrice, nella *Monarchia* sono affidati al Pontefice e all'Imperatore. Dante combatte sia il cesaropapismo sia la teocrazia. Alla metafora della bolla „Unam Sanctam” di Bonifacio VIII del Sole e della Luna – che esprime la supremazia del Papa sull'Imperatore – egli contrappone la sua metafora dei „Due Soli” o delle „Due Spade” per indicare che i due poteri universali sono e devono essere di rango eguale e autonomi l'uno rispetto all'altro (v. *Purg.*, XVI). Dante parla di poteri universali e di Monarchia universale: lo Stato nazionale non è ancora presente nella sua concezione (contrariamente all'interpretazione che i Patrioti del Risorgimento, come il Mazzini, diedero per esempio del VI canto del Purgatorio, „canto d'Italia”). Anzi, Dante dà giudizi fortemente negativi sulla prima monarchia nazionale, quella francese di Filippo il Bello, chiamato nel canto XX del Purgatorio „novò Pilato” per aver catturato il vicario di Cristo. L'azione sacrilega del re è paragonabile ai misfatti dei tre peccatori (Bruto, Cassio e Giuda) puniti nel più basso inferno per aver tradito le due autorità universali: quella politica e quella religiosa. Come lo Stato è necessario in quanto „freno” della natura malvagia dell'uomo (v. *Purg.*, XVI), così la Monarchia universale è un freno necessario contro le guerre altrimenti inevitabili fra i Paesi.

L'universalismo politico – medioevale – di Dante è espresso però in lingua volgare, nazionale, italiana. E questa „contraddizione” o contrasto fra teoria e lingua della Divina Commedia sarà più feconda per gli sviluppi politici e culturali futuri che non la coerenza fra universalismo politico e lingua latina universale nel *De Monarchia*.

A JUDIT ÉS HOLOFERNÉSZ-TÉMA A HORVÁT ÉS A MAGYAR RENESZÁNSZ EPIKÁBAN

A *Judit könyvét* a katolikus bibliakutatás a deuterokanonikus könyvek körébe utalja.¹ A szöveg eredetileg héber vagy arám nyelven készült, ám „...csak két... régi fordításban, a LXX-ban és a Vulgatában...” maradt fenn,² s az utóbbiról azt is tudjuk: készítője, Jeromos, egy azóta elkallódott arám nyelvű textus alapján dolgozott. A másik ránk maradt szövegfordítást, a görög nyelvűt a szaktudomány megbízhatóbbnak tartja, „...mert Hieronymus – amint maga mondja – arámból készült latin fordítása közben több részletet sebtiben, inkább csak értelem szerint fordított: »Sepositis occupationibus, quibus vehementer arctabar, huic (ti. Judit könyvének) unam lucubratiunculam (lucubratio = éjjeli munka) dedi, magis sensum e sensu, quam ex verbo ad verbum transferens«, (Praef. in librum Judith. MPL XXIX. 37–40.)”³

A könyv jellegét taglaló szakirodalmi vélekedésekkel kapcsolatban célszerű emlékeztetni arra, hogy a mű „...nem regényes korrajz, hanem vallási pragmatizmussal áthatott köztörténeti irat”,⁴ továbbá hogy a „Judit könyvének történeti és földrajzi adatai, irodalmi és teológiai sajátosságai elárulják, hogy szerzője nem az ókori Kelet történetének egy eseményét örökíti meg elbeszélésével, hanem vallásos tanítást akar nyújtani. A szerző felhasználja Izrael történeti tapasztalatait, de azokat szabadon kezeli, alakítja és alárendeli vallási tanításának.”⁵

Vizsgálódásaink szempontjából azt is szükséges megemlíteni, hogy a *Judit-könyvéhez* – más deuterokanonikus könyvekkel együtt – az ókeresztény korszaktól a reformációig, többféleképp viszonyult a hittudomány. Szardeszi Meliton (Kr. u. 2. sz.) *Εκλογαί* c. munkájában pl. az ószövetségi könyvek felsorolásakor, elhagyja a deuterokanonikus könyveket, így a *Judit könyvét* is;⁶ Athanasziosz (†373) ugyancsak kizárja a „kanonikus és hagyományoszerű” (καυόνιζομενα καὶ παραδοθέντα) írások közül,⁷ de ugyanígy jár el Jeruzsálemi Kürillosz (†387) és Nazianszoszi Szent Gergely (329/30–390) is, valamint a nyugati ókeresztény írók közül pl. Aquileiai Rufinus (†410), aki „...teljesen S. Athanasziosz és jeruzs. szt. Kürillosz kánonbeli felfogását követi, Baruk próféta könyvét ugyan Jeremiáséhoz csatolja, a deuterokanonikus könyvekről azonban általában így nyilatkozik: »qui non canonici, sed ecclesiastici a maioribus appellati sunt«. (Com. in symb. Apost. 38 c.)”⁸ Ezzel szemben a nikaiai zsinat (325) már egyértelműen a kanonikus iratok közé helyezi a *Judit könyvét* s a harmadik karthágói zsinat (397) lajstromában is jelen vannak a deuterokanonikus könyvek, de később, a 7. században pl. – Sevillai Szent Izidor szerint (†636) – a spanyol egyházi közvélemény ugyancsak a szent könyvek között emlegeti azokat („inter divinos libros honorat et praedicat”).⁹

Jeromos a *Vulgata* szerkesztése s részbeni fordítása során, a héber szövegek hatása alatt, már „apocrypha” és „fabulae” gyanánt említi a deuterokanonikus könyveket – a *Judit könyvét* is –, s ennek nyomán annak tekintik majd későbbi követői is – nem tartva egyenértékűnek azokat az ún. protokanonikus könyvekkel.¹⁰ Példaképp Nagy Szent Gergely pápa vélekedésére emlékeztethetünk, aki ekképpen nyilatkozott: „libri non

¹ (A tanulmány a Magyar Kereskedelmi és Hitelbank Rt Universitas Alapítványa támogatásával készült.)

canonici, sed tamen ad aedificationem Ecclesiae editi.” (Moral. XIX. 21.)¹¹

Mindeme nézetkülönbségek gyökerei a *Talmud* és a *Septuaginta* közötti különbségben keresendők. Az előbbiből hiányzó ószövetségi könyveket nevezték – Sziénai Szixtus (1520–69) nyomán – deuterokanonikusoknak, míg a legrégebbi textusokat, a *Talmudban* és a *Septuagintában* egyaránt meglévőket, protokanonikusoknak.¹²

A kérdés körüli vita a 16. század első felében, Erasmus munkássága nyomán vált igazi kánontörténeti polémivá. Az erasmista filológia alkalmazása a bibliai szövegtudományban egy sor válaszra váró kérdést hozott felszínre, amelyek már túlnőttek a zsidó és keresztény, illetve katolikus és protestáns felekezeti polémia, s valamennyi revelált vallás hitéletét veszélyeztették. El kellett igazodni pl. a sokféle héber, arám, görög, kopt, szír, arab, örmény szöveg tengerében, el kellett dönteni, hogy milyen szöveg(ek) szolgál(ak) alapul pl. a *Septuaginta* fordítóinak, s hogy Jeromos milyen konkrét szöveganyag felhasználásával szerkesztette a *Vulgátát*, s fordította épp a *Judit könyvét* latinra, továbbá hogy milyen szövegváltozatok alapján ítélték a deuterokanonikus könyvek kérdésében az egyházatyák és a zsinatok stb. A polémia nyomán jelentkező veszélyre elsőnek a katolikus egyház döbbsen rá, s e felismerés nyomán született meg a tridenti zsinaton, 1546. április 8-án a „decretum de canonicis scripturis”, amely szerint a *Vulgata* az egyetlen hiteles bibliai szöveg.¹³

2.

A *Judit könyvének* e váltakozó hittudományi megítélése, valamint az a – megintcsak a hittudósok által megfogalmazott – vélekedés, hogy a szövegben a „vallási pragmatizmus”, a „vallásos tanító szándék” dominál, s a történelmi tényeket a szöveg megalkotója ennek rendeli alá, alighanem sokban hozzájárult – a témában rejlő lehetőségen túl – ahhoz, hogy textusa alapján irodalmi és képzőművészeti alkotások egész sora készüljön már a középkorban, a reneszánsz idején méginkább. Jeromosnak a deuterokanonikus könyvek „műformáját” érintő kategorizálása („apokripha” illetve „fabulae”) a téma 16. századi feldolgozóit (az erkölcsi tanulságok kiaknázása mellett) már a világias elemek kidomborítására is ösztönözhatta. Ilyen volt pl. *Judit szépségének*, ruházatának stb. a reneszánsz pompakedvelését idéző leírása.

A *Judit és Holofernéz*-téma közép- és reneszánsz kori népszerűségét jól szemléltetheti az alábbi, a teljességet nélkülöző felsorolás is. A 10. századi angolszász feldolgozást (*Judith*) az angol középkori „vallásos epika csúcspontjaként” tartják számon,¹⁴ de a 12. századi két német verses változat is fontos szövegeimlék,¹⁵ a művészettörténet pedig a Nola-i Szent Félix Bazilika 5. századi, *Judit és Eszter* alakját ábrázoló mozaikját tekinti becses középkori ábrázolásnak.¹⁶ A reneszánsz olyan remekei, mint Botticelli, Michelangelo, Raffaello, Tiziano vagy Rubens *Judit*-ábrázolásai közismertek.

Az irodalomtörténeti palettát gazdagító 15–16. századi szövegek közül nyilván első sorban a *Meistersang* művelőjeként számontartott, igen termékeny nürnbergi Hans Sachs (1494–1576) drámai feldolgozása jut eszünkbe, jóllehet – miként más műformákban írott alkotásai általában – ez sem igen több a *Judit*-történet szenvedélyeket és a cselekmény lendületességét nélkülöző előadásánál.¹⁷ Az eddig ismert egyetlen olasz *Judit*-feldolgozásról még az itálianisztika művelői sem sokat tudnak – lévén, hogy az 1482-ben elhalálozott Madonna Lucrezia Tornaboni (aki melleleg Lorenzo Medici édesanyja volt) *Storia della Giuditta (Judit története)* című *poemettoja* csak kéziratban maradt fenn.¹⁸ A közép-európai *Judit*-feldolgozások többsége sem vált világirodalmi jelentőségű értéké, azonban ezek fejlődéstörténete, funkciója az egyes nemzeti irodalmakban összességében

a régió irodalomtörténete szempontjából kétségtelenül jóval több a kuriozitásnál. Ez utóbbiak egyikét (Marulić *Judit*-jára gondolhatunk) talán Petrus Riga (†1209) munkája is inspirálhatta, az *Aurora, biblia versificata*,¹⁹ amelyet később Aegidius Parisiensis egészített ki.²⁰ Ez a mű voltaképpen az *Ó-* és az *Újtestamentum* rímes hexaméterekben és disztichonokban történt átköltése, amely természetesen a *Judit könyvének* versifikációját is tartalmazza. A közép-európai térség legrangosabb Judit-feldolgozását egyébként a horvát Marko Marulićnak köszönhetjük (*Istorija svete udovice Judit u versih harvacki složena = Juditnak, a szent özvegynek históriája horvát versekbe szedve*), a sort egy lengyel prózaí átültetés folytatja 1539-ből,²¹ ezt követi Tinódi históriás éneke a *Judit asszon históriája* ugyancsak 1539-ből, majd 1546-ból a cseh Mikuláš Konáč iskoladrámája,²² végül Sztárai Mihály 1552-ben elkészült éneke *Az Holofernes és Judit asszony históriája* címmel.

A reneszánsz kori átköltések közép-európai gyakoriságának (félévszázad alatt öt változat!) okára, illetve a művek célzatosságára már Varjas Béla figyelmeztetett, amikor ezeket írta: „A lengyel kivételével mind a négy szerző, a horvát, a két magyar és a cseh is, egymástól függetlenül – Judit példájával buzdított ellenállásra a török túlerőével szemben, mert hitük, meggyőződésük szerint az isteni segítségben bízó népet akár egyetlen bátor nő is megmengetheti a pusztító ellenségétől.”²³

Az említett négy Judit-feldolgozás többségének (a két magyar és a horvát) tematikai rokonságán túl a műnem azonossága (verses epika) – ezen belül a műfaji változatok rokon volta is – figyelmet érdemlő: Marulić művének műfaji kerete az *eposz*, a Tinódié és Sztáraié pedig a *históriás ének*. Nyilvánvaló a funkcionális azonosság is: mindhárom mű szervesen illeszkedik a 16–17. századi nemzeti (horvát és magyar) epikus költészet törökellenes vonulatába, amelynek kiteljesedése mind a horvát, mind a magyar irodalomban a *barokk eposz*. A mondottakon túl van egy további, ugyancsak fontosnak ítéendő közös jegy is: mindhárom mű szerzője azonos céllal nyúl a Judit-témához és mindhárom azonos morális konklúzióra jut: az idegén, ha úgy tetszik, pogány túlerővel egy bár számszerűleg kisebb, de erkölcsileg tisztább és egységes közösség képes megküzdeni. Mindeme tényezők – a bibliai forrás azonosságát is beleértve – vélelmünk szerint kellőképp indokolják a három Judit-feldolgozás komparatív vizsgálatát.

3.

Szemlénket a Marulić-mű bemutatásával célszerű kezdeni.

A Judit hősiességéről szóló 16. századi közép-európai epikus művek legjelentősebb darabja, a spliti (spalato) Marko Marulić (humanista néven Marcus Marulus Spalatensis) hat énekből álló eposza, az *Istorija svete udovice Judit u versih harvacki složena*, azaz *Juditnak, a szent özvegynek históriája horvát versekbe szedve*. Az 1501-ben írott mű nyomtatásban 1521-ben jelent meg Velencében.²⁴ A megírás és a megjelenés indítékát és körülményeit a kor politikai viszonyai magyarázzák. A török szívos, lényegében Rigómező óta fokozódó balkáni térnyerését a gazdasági és kulturális tekintetben – a velencei függőség révén – a fejlett Nyugat-Európa-hoz kötődő dalmáciai szellemi központok (Zadar, Šibenik, Trogir, Split, Dubrovnik) – miként a 16–17. századi Magyarország is – tragikus élményként élik meg – lévén, hogy itt is és amott is a *kereszténység védőbástyája* szerep vállalására kényszerülnek. Elég egy pillantást vetni a török 16. századi dalmáciai terjeszkedését jelző néhány fontosabb adatra, hogy megértsük azt a felfokozott fogékonyságot, amelynek következményeképp a térség költői – de szellemi emberei általában – olyan eseményekre reagálnak, mint az 1526-os mohácsi csata és II. Lajos halála,²⁵ vagy

éppen Buda elfoglalása 1541-ben.²⁶ 1499-ben már a török kezén van Makarska, 1500-ban a Nin, Zadar, Šibenik, Trogir és Split környéki vidékeket dúlják végig az oszman hadak. Az 1512-ben trónra lépő I. Szelim uralkodásának éveiben (1512–1520) csak súlyosbodik a helyzet: elesik Čavčina, Nučak, Sinj, Knin (Tinin), Skradin (Scardona) és Klis (Klissa). Az események súlyosságát jelzi, hogy az 1512–13-as laterani zsinat is foglalkozik a térséghelyi állapotokkal: előbb Bernardin Zane, Split püspöke, majd Stjepan Kožičić modrušai püspök tárja a keresztény világ elé drámai hangú beszédben a régió fenyegetettségét.²⁷ Később pedig, 1521-ben, Toma Nigri (Nigri Tamás) – Beriszló Péter egykori diplomatája és skradini püspök – személyesen viszi Rómába Marulić híres, a török veszélyre figyelmeztető, a kiterjedt európai törökellenes szöveganyag konstellációjában (orationes contra Turcas)²⁸ is számon tartott *Episztoláját* (*Epistola Domini Marci Maruli Spalatensis ad Adrianum VI. Pont. Max. de Calamitatibus occurrentibus et exhortatio ad communem omnium et Christianorum unionem et pacem*), amelyben a szerző egy európai törökellenes koalíció létrehozására szólítja fel a katolikus egyházfőt, VI. Hadrián pápát.

E diplomáciai jellegű lépések további és közvetlenebb előidézői lehetnek az 1520–21-es esztendőek egész Közép-Európát érintő eseményei is. Az 1520-ban trónra került II. Szulejmán seregei 1521-ben nagyszabású hadjárat során az év júliusában elfoglalták Sabácot és Zimonyt, augusztus 29-én pedig a térség kapujának tekinthető, stratégiai fontosságú Nándorfehérvárt, s így a török számára szabaddá vált az út Szlavónia és Dél-Magyarország felé, de Dalmácia biztonságát is tovább gyöngítette.

Az ösztövségi téma tehát – Betulia maroknyi népének és hős asszonyának helytállása és győzelme a számszerű fölényben lévő asszír hódítók elleni harcban – időszerű volt Spalato városában, s bizonyosan ez magyarázza Marulić művének a maga korában szinte páratlan sikerét: a *Judit* 1521-es velencei kiadását 1522-ben követte a második, majd huszonháromban a harmadik edíció.

4.

A Marulić-eposz genezisének részletező felvázolása meghaladja e tanulmány kereteit, így a továbbiakban csupán a legszükségesebbek összegezésére szorítkozhatunk.

Azt már Milivoj Šrepol és Petar Skok kimutatta, hogy a spalatoai költő – a *Judit* megírásához – a *Vulgata* szövegét használta.²⁹ Marulić teológiai és egyháztörténeti erudíciója és munkássága ismeretében ez kézenfekvőnek tűnik, mégsem árt itt arra emlékeztetni, hogy ennek az erudíciónak egyik meghatározó eleme a Jeromos-recepció. A *De institutione bene vivendi* c., 1506 és 1684 között latin, olasz, német, francia, portugál és cseh nyelven több mint negyven kiadásban megjelent Marulić-mű anyagában a Jeromos műveiből származó szentenciák tömkelege éppúgy erre utal, miként egy másik Marulić-opus, a *De veteris instrumenti viris illustribus commentarium* (bilingvis, azaz latin és horvát nyelvű edíciója Branimir Glavičić érdeme),³⁰ amelynek mintája Jeromos újszövetségi hősöket bemutató, hasonló című munkája, a *De viris illustribus* volt, alap-szövege pedig, amelynek alapján dolgozott, a *Vulgata* textusa és Jeromos Szentírás-kommentárjai.³¹ A *Judit* és a *De institutione* megírása idején Jeromos és a *Vulgata* tekintélye még csorbíthatatlan, a *Vulgata*-fordítás hibáit számba vevő Lorenzo Valla jegyzetei 1504 nyarán kerülnek elő a lőwnei premontrai könyvtárban, s esztendőbe telik, míg Erasmus közre is adja szigorú kommentárral.³² Marulić erről akkor még aligha tudott, legalábbis ennek semmi nyoma, annak ellenére, hogy élete végén elragadtatással szól Erasmus munkáiról általában,³³ illetve hogy vizsgálódásai közben Franjo Šanjek az *Enchiridion militis christiani* és Marulić *De institutione*ja között „szemmel látható belső párhuzamo-

kat” talált.³⁴ Az erasmista biblikritika tehát nem befolyásolhatta a Judit alapszövegének megválasztását. A Jeromos fordította *Vulgatát* viszont – maga is a humanista erudíció filológiai irányultságának híve lévén – annak szövegkritikai szempontjai okán tarthatta elsősorban hitelesnek (szemben a *Septuaginta* valamely, esetleg általa is ismert változával), amelyben – mint említettük – a *Judit könyve* (más deuterokanonikus könyvekkel együtt) az „apocrypha” és a „fabulae” fogalmakkal jelöltetett, s mint ilyen kiváltképp alkalmas arra, hogy belőle világi ihletésű, de a keresztény erkölcsiséget kifejező műalkotás szülessen.

A *Judit* genezisének mégoly rövid áttekintése sem mellőzheti a korai keresztény irodalom három képviselőjének lehetséges szerepét a mű létrejöttében. Marulić könyvtárának jegyzékében ui. szerepel három kora középkori latin költő, Iuvencus, Sedulius és Arator neve. Mindhárom munkássága jól ismert, műveik közös jegye a bibliai szövegek verses interpretálása. Az előkelő származású hispániai Iuvencus Gaius Vettius Aquilinus 330 körül Lukács és Máté evangéliuma, illetve bizonyos görög szövegek alapján írta meg *evangéliumharmóniáját* (*Evangeliorum libri IV*) némiképp a vergiliusi epikus költői hagyományra is támaszkodva. Az V. század elején élt Coelius Sedulius (szintén pap volt) 440 táján készült el *Húsvét énekével* (*Carmen paschale*), amelyben „... Isten üdvörténeti tetteit énekelte meg... az események misztikus értelmét...” megvilágítva. A római aszerpap, Arator pedig – 540 körül – az Apostolok cselekedeteinek szövegét költötte át hexaméterekbe. Az általuk teremtett epikus örökség a középkor későbbi századaiban, sőt a reneszánsz idején is, népszerű, Iuvencus olvasói között pl. ott találjuk Petrarcat is!³⁵

A *Judit* megírása idején az itáliai reneszánsz recepciójának Splitben már hagyománya van. A humanista tudományos szemlélettel és gyakorlattal tehát Marulić már ifjú diákként, tanítómesterei (Tideo Acciarini, a capuai Colla Firmiano és Girolamo Gesenio) irányításával találkozott,³⁶ s az itt szerzett alapismereteket – padovai stúdiuai idején elmélyítve (első lektőreje, Franjo Božičević-Natalis szerint görögül is itt tanult meg)³⁷ – szülővárosába hazatérve módszeres önműveléssel tovább gyarapította. E tudásanyag spektrumáról könyvtára árulkodik, amely a klasszikus auktorok és az olasz reneszánsz szerzők munkái révén minősül becses humanista bibliotékának. Arisztotelész, Platón, Hérodotosz, Thuküdidész, Plutarkhosz munkái éppúgy ott vannak polcain, mint Vergilius, Horatius, Juvenalis, Martialis, Sallustius, Titus Livius, Cicero, Plinius, Valerius Maximus opusai,³⁸ de ismeri az olasz reneszánsz mestereit, Dantét, Petrarcat és Pietro Bembot, s az említett lajstrom tanúsítja: ott volt könyvtárában a már említett jeles olasz humanista, Lorenzo Valla (1407–1457) *De elegantia linguae* c., Európa-szerte ismert és nagyra becsült munkája, méghozzá két példányban.³⁹ A humanista tudományosság e nagy hatású képviselője mellett birtokolta Antonio Mancinelli de Velletri és Ivan Tortelli, valamint Poggio Bracciolini és mások, elsősorban grammatikai és ortográfiai munkáit is.⁴⁰

Ez a humanista műveltséganyag magyarázza a költő Marulić műfajválasztását: Vergilius példáját követve az eposz műformájában adja elő a bibliai történetet. És tegyük hozzá: nem is csak Judit és Holofernéz históriáját, hanem később – ugyancsak horvátul – Zsuzsánna történetét és latin nyelven a bibliai Dávidét is.⁴¹

A *Judit* és az *Aeneis* viszonyát a horvát Marulić-filológia tüzetesen vizsgálta – kimutatva a két mű formabeli egyezéseit, az átvételeket. Milivoj Šrepol máig érvényes megállapításokban gazdag tanulmánya kellőképpen tárta fel az Ovidius-recepciót is, valamint az antik mitológia motívumanyagának Juditbeli funkcióját.⁴² Az antik költői minták és a mitológia recepcióját a közvetlen olvasmányélményen túl Dante példája is inspirálta. A *Pokol* első énekét latin nyelvre fordító Marulićot az olasz mester Vergiliusképe is az ókori poéta utánzására ösztönözte. S hogy ez nem csupán hipotézis, arra Mirko Tomasović mutatott rá, amikor a Marulić-eposz előszavának alábbi részlete alapján

filológiaiailag is igazolta a Dante-inspirációt. „Ezt a történetet versekbe átköltém, a mi *versszerzőink* szokása s még ama régi *poéták* törvénye szerint...” („...historiju tuj svodoh u versih, po običaju naših *začinjavac*, i jošće po zakonu onih starih *poet*...” A kiemelések tőlünk. LI.) – írja Marulić a *Judit* előszavában, éles különbséget téve az általa rímfaragóknak tekintett hazai *versszerzők* (*začinjavac*) és a *régi poéták* (starih poet), azaz az ókori mesterek között. A disztinkció – figyelmeztet Tomasović – a *La vita nuova* XXV. fejezetéből származtatható, ahol a nagy firenzei hasonlóképpen tesz különbséget „il sommo poeta” és „dicatori per rima” között.⁴³ Dante érvelésében – a jelölt helyen, Horatius és Ovidius mellett – természetesen Vergilius a legfontosabb példa.⁴⁴

A vázoltak alapján nemigen lehet kétséges: Marulić az eposzban – lévén, hogy annak keletkezése az itáliai reneszánsz virágkorának félszázadával (1480–1530) esik egybe – lényegében a reneszánsz *imitatio virētū* követi, amikor Ovidius, Vergilius és az ókorke-reszténykori, Vergiliust is tisztelő latin poéták (Iuvenus, Sedulius, Arator), majd Dante sőt Petrarca példáját is követve teremt egy már maradéktalanul a műfaj klasszikus kritériumaihoz igazodó műalkotást.

Mindezek konklúziójaképp megállapíthatjuk, hogy Marulić a deuterokanonikus ószö-vetségi könyvek között számon tartott *Judit könyve* szövegéből – a *Vulgata* textusát követve – ügyes kézzel formált egy feszesen komponált történetet, amelynek belső rimes páros rímű tizenkettős sorait a reneszánsz költői képek, a pompás tájrajzok és leírások, a heroikus jellemrajzok szerint esztétikai értékekben gazdaggá, effektusait tekintve a kor közép-európai költészetében is (a 15–16. fordulóján) szinte páratlaná. Mert ahogyan pl. a Betulia ellen felvonuló, Holofernész vezette asszír sereget bemutatja (seregszemle), az a Tasso előtti eposzköltészet legjobb hagyományainak értékrendjével is mérhető, s méginkább a főhős, a túlerővel egymagában szembeszegülő özvegynek, Juditnak karakterizálása. Marulić költői erényeinek alighanem a legfontosabbika az, ahogyan e törté-netben rejlő parabolisztikus lehetőséget kiaknázza. Judit erkölcsi tartása és tisztasága oly árnyalt eszközökkel ábrázoltatik e különösen zengő, a horvát Tengermellék (Primorje) és Dalmácia tájain és szigetvilágában honos, archaikus nyelv, a *ša-dialektus* kínálta lehetőségekkel, hogy hitelességéhez alig férhet kétség. A reneszánsz pompa mértéktartó, de effektusaiban mégis átütő rajzával együtt jelenik meg a jellemrajz összetevőjeként a keresztényi alázat és erkölcsiség is, amely az egész mű eszmeiségét is meghatározza. (Az ószöetségi történet zsidó hősei ebben a kontextusban a keresztény morál hordozói lesznek!) Judit szépségének, küllemének a reneszánsz mesterekével rokon festése a hősnő keresztényi tisztaságának hangsúlyosabbá tételét szolgálja s ebben a rajzban képteremtő motívumként az antik világ nőideáljai (Pallasz Athéné, Diana, Hecuba, Amazon, Helena, Hippolite, Szemiramisz, Atalanta stb.) éppúgy felvonulnak, mint a bibliai hősnők (Bet-sábé, Zuzsánna, Eszter, Delila, Támár, Dina, Debora stb.). Szépségük a Juditnak csak halvány árnyéka – sejteti Marulić. Mert a „színarany szállal” ragyogó hajfonat, a „szép-séges köntös”, az „arany karperec” és „ékes fülfüggő”, „a selymen” csillogó „virág aranyszirma”, a „sűrű” és „sokfajta”, „gyöngyszem a szoknyán”, „keblének halmain” a „gyöngyök”, s „dús verettel míves” öv ragyogása „csipein” csak fokozza e mítikus magasságba emelt szépséget, amelyhez Isten „nem tartván elégnek” az ékességet – „tisztséget ad a szép tagokra”, hogy tudják mindenek: „a sok cicoma nem ledérség nála”. S hogy mennyire nem az, azt az asszír fővezér, Holofernész környezetében eltöltött napok tanúsítják, amikor napnál világosabb lesz majd: mindez csupán eszköz, a nemzet-mentő cél eléréséhez. A szépség és ragyogás acélos jellemet takar, mely képes lesz véghezvinni a különben asszonyhoz nem illő cselekedetet: az elbizakodott, dölyfös, hatalmától megrészegült Holofernész megölését.⁴⁵

A kompozíció s a főhős jellemének eposzi szabályt követő kidolgozása mellett (miként a klasszikus eposzi hősök, a betuliai özvegy is előre meghatározott végcél felé tör)

természetesen a műfaj olyan klasszikus kellékei is jelen vannak a műben, mint a propozíció, az invokáció és a seregszemle.

A keresztény morál és világkép vitathatatlan meghatározója az eposz etikai-világképi spektrumának, így természetes a téma megjelölést⁴⁶ követő invokáció krisztianizálása. Nem a Múzsákhoz, hanem a „mindenek fölött való egy igaz Istenhez” fohászkodik („...ti s’ nadasve svet, istinni bože...”) a „képességért”: „édesen dalolni” („ti daješ slatko pet”) a szentéletű hős asszonyról, Juditról. A „háromszor három szűz” („trikrat troj divička”), azaz a kilenc Múza s az antik világ isteneiben hívő „régí poéták” („ozoja z družbo[m] starih poet // boge čtova koja, kimi svit biše spet”) megtagadása is e krisztianizálás eszköze, ami nem egyéb, mint az antik hagyomány dantei értelmezésének recepciója. Marulić, a keresztény eszmerendszer és a humanista erudíció együttes vállalója, műve prológusában ui. megvallja, hogy „ezt a történetet...ama régi (értsd: az antik, Ll.) poéták törvénye szerint költé...át versekbe” („...historiju tuj svedoh u versih...po onih starih poet...”), mégpedig horvát és nem latin nyelven azon okból, hogy „...akik a latin, másként deákul frott tudós könyveket érteni nem tudják”, anyanyelvükön olvashassák azt.⁴⁷ Követi tehát az antik mesterek, mindenekelőtt Vergilius példáját, de a kereszténység előtt születettek mítoszaival (isteneivel) nem azonosulhat, segélykérése ezért az Istenhez szól.⁴⁸

Sokkal egyértelműbb a seregszemle kérdése: itt már az ókori eposzköltészet csapásain haladva írja le Holofernész félelmetes ármádiáját.

A jeles horvát irodalomtudós, Pavao Pavličić hívta fel a figyelmet arra, hogy Marulić seregszemléje önmagában is értékelhető kompozíciós egység, amennyiben itt nemcsak egyszerű felsorolásról, hanem együtthal tér- és időbeli láttatásról van szó.⁴⁹ Az asszír sereg leírása kétirányú. Az egyik a tablószerű kép, amelyben előbb a felvonuló sereget, mint tömeget mutatja be, majd ezután kezd a részletezésbe. A másik a jelentéktelentől a fontos jelenségek felé haladó rajzolás. A kettő végül – tehetjük hozzá Pavličić okfejtéséhez – a reneszánsz festmények arányosságra törekvő kompozícióihoz hasonlóan áll össze zárt egységgé. Előbb a tömegében félelmetes hadak távlati leírását kapjuk, aztán figyelmünk az egyes egységekre, illetve ezek mozgására irányul, majd valamennyinek részletező leírása következik (felszerelésük, lovaik, ruházatuk bemutatása), hogy végül – a sereg fölé magasodó vezérre, Holofernészre figyeljünk. De ugyanilyen következetes a fordított vonalvezetés is: a felszerelések, a lovak, a fegyverzet aprólékos részletező rajzát a közkatonák egyedi bemutatása követi, hogy aztán figyelmünk fókuszába ismét a hadvezér Holofernész alakja kerüljön. S mert az így komponált tabló az effektusokat tekintve sajátosan funkcionális, e rövid fejtegetés lezárásaképp következzenek itt néhány, az asszír sereg leírását szemléltető strofa:

Fölvert porból lassan ködök emelkednek,
mintha bérceit búsan felhők raja lep meg,
mezőn fölégetnek falvat, palotákat,
virradván, ha jönnek s nappal, ha ott jártak.

A kút is kiszárad, hol pihenőjük volt,
azért jó naszádnak hátára szállnak ott;
számba vették maguk egyszer, hidat verve,
számláltak tíz napot, a folyón átkelve.

Ily haderő tölt be ligetet és erdőt,
mint sáskaraj-lepte hajdani szántó föld,

ahol Egyiptom nyög s fáraó, ő vétkén,
a csapástól, köztük ez nyolcadik lévén.

Ki oly bátor, kérdném, ki bevárná őket,
vagy messziről nézvén, tőlük nem ijed meg?
Bizonynal megreszket despota, cár, szultán,
s a szélnek erednek, kardot ki se húzván,
hátra dehogy néznek, futva nap, éj múltán.⁵⁰

(Szabó János fordítása)

Az asszír sereg effektusokra épített ábrázolása természetesen nem ok nélkül történik, hanem nagyon is átgondolt, tudatos szerkesztői elvek alapján. Az olvasót a költő a későbbiekben ui. arról kívánja meggyőzni: milyen képzeletet felülmúló heroizmus jellemzi az eposz főhősét, Juditot, aki egyedül képes szembeállni e félelmetes ellenféllel, sőt le is győzi azt.

Az asszír sereg, valamint Judit karakterének reneszánsz külsőségek és morális tisztaság harmóniáján alapuló ábrázolása, illetve Judit és a seregénél nem kevésbé félelmetes Holofernesz küzdelmének kimenetele a mű alapeszméjének hitelét hivatott megokolni, mi szerint az idegen hódítók feletti győzelem záloga a tiszta erkölcs, amely Istennek tetsző dolog.

5.

Ez a 16. századi magyar históriás énekköltéssel, sőt Zrínyi *Szigeti veszedelmével* is egyhecsengő eszmei tanulság s a már fentebb vázolt tény: Marulic, Tinódi és Sztárai Judit-feldolgozásainak műnembeli (eposz, ill. históriás ének) rokonsága, valamint a mindhárom műben közös törökellenes célzatosság önmagában is indokolhatja a komparatív vizsgálatot. A 16. századi délszláv és magyar énekköltészet közötti kölcsönösség, valamint a magyar énekszerzők (Tinódi és Sztárai) tényleges vagy lehetséges délszláv kapcsolatai ugyancsak erre biztatnak, nem is szólva Marulic és Sztárai padovai kötődéséről. Mindezeket szem előtt tartva – a komparatistikában mindenkor célszerű óvatosság alapelveihez igazodva – eredményeket ígérőnek tűnik Tinódi és Sztárai Judit-énekeinek a Marulic-mű konstellációjában történő megvilágítása.

6.

Tinódi 1539-ben vagy 1540-ben készül el *Judit asszon históriája* c. énekével, Sztárai pedig 1552-ben fejezbe be *Az Holofernesz és Judit asszony históriáját*. Az előbbit nem egész húsz esztendő, az utóbbit jó három évtized választja el a marulici változat első, 1521-es kiadásától. Tinódiról már rég tudjuk, hogy Kolozsvárott 1553-ban befejezett *Erdélyi históriájában* rokonszenvenvel említi Kármán Demeter (Dimitrike Karaman) szerb guszlárt, aki „rác módon” adta elő énekeit, valószínűleg, a szerb hősi énekek legősibb rétegét alkotó *bugaršćicákat*, amiből arra következtethetünk, hogy az énekmondás- és szerzés „rác módja” az etnikai migráció következtében ismert volt a 16. században magyar nyelvterületen is.⁵¹ Az énekmondás „rác módjáról” (srpski način) a 16. századi hvári születésű Petar Hektorović 1555-ben írott, és 1568-ban Velencében kiadott *Ribanje i ribarsko prigovaranje* c. halászdillijében nagyjából Tinódival egy időben tesz említést,

ami azt jelzi, hogy a guszla kísérettel előadott *bugarštica* Dalmáciában, sőt annak szigetvilágában is ismert volt. Le is jegyzett egy Kraljević Markoról szóló szöveget abból az egész ciklust alkotó énekanyagból, amelynek hőse Marko királyfi, s akit e szövegek egyik hányadában törökverő hősként dicsőítenek a névtelen énekszerzők.⁵² A ma ismert bugaršticák között számos más, törökellenes tendenciákat megszólaltató szöveg is található, így jogos lehet a feltételezés, hogy elterjedésük a horvát etnikai közegekben (pl. Dalmáciában és a nyugati horvát vidékeken) épp a törökellenességgel magyarázható. Ha pedig így van, akkor a fordított mozgás is elképzelhető: nevezetesen ama szövegeknek keleti és észak-keleti irányú elterjedése vagy népszerűsödése, amelyeket a horvát törökellenes epikus műköltészet alkotásaiként tartunk számon. A magyar históriás énekköltészet horvát-magyar cseréjéről már eddig is megbízható ismereteink vannak, a *Szilágyi Mihály és Hajmási László históriája* s az *Béla királyról való és az Banko leányáról szép história* eme vonatkozásait már megnyugtatóan tisztázta a kutatás, s e kultúracsere olyan, hasonlóan fontos tényeiről is tisztázott képünk van, mint a *Cantio de matrimonio* és az *Adhortatio mulierum* horvát textusai.⁵³ Ebből következően – elvben – a három kiadást megért Marulié-eposz ismerete sem elképzelhetetlen a közös horvát-magyar kulturális szférában, így épp azokon a vidékeken (főleg Nyugat-Magyarországon és Slavóniában, illetve a Horvátországgal határos térségben), ahol Tinódi és énekszerző pályatársai is megfordultak, illetve működtek. Tinódi baranyai származásának (Tinód) hipotézisét elfogadva, s dunántúli és szlavóniai szolgálatának, illetve működésének színtereit (Dombovár, Szigetvár, Daruvár) ismerve, s a Kármán Demeterről mondott verses véleménye nyomán – némi óvatossággal – esetében akár valamelyes szláv nyelvismeretet is feltételezhetünk, azt pedig méginkább, hogy e régióban esetleg a kortárs horvát irodalomról is hallott.

E logika szerint éppenséggel Marulié *Juditját* is ismerhette, vagy legalábbis hallhatott róla – noha ezt pillanatnyilag konkrét adattal megerősíteni nem tudjuk. Azt viszont érdemes megjegyezni, hogy az általa szerzett *Judit asszon históriája* c. ének versfőiben a Marulié-eposz célzatosságával rokonítható alábbi latin szöveget találjuk: „SEBASTIANVS LITERATVS DE TINOD IN LINGVA HVNGARICA ECS (azaz: ex) BIBLIA CANENDVM CONVERTENS BELLVM HVNGARICVM PERSCRVTANS FECIT E”, azaz Tinódi Sebestyén deák a bibliából magyar nyelven énekbe foglalta, a magyarok háborúin gondolkodva. Ebben az összefüggésben pedig már arról is érdemes gondolkodni, hogy a Judit-történet mellett Tinódi Dávid és Góliát históriáját is megénekelte (*Dávid király*) – mintegy tíz évvel a Judit megírása után –, s miként a *Judit asszon históriájában*, itt is azt sugalmazza: „...okossággal, csellel még a túlerő is legyőzhető.”⁵⁴

Marulié tizenhét évvel a Judit-eposz megírása után latinul írta meg a tizennégy énekes *Davidiast* amazéhoz hasonló célzattal. Igaz, ennek kinyomtatására eddigi ismereteink szerint Marulié életében nem került sor, ám az nem zárja ki a művel kapcsolatos információk áramlását. Jellemző, hogy textusát 1567-ben már elveszítettnek tartják,⁵⁵ teljes feltehetően a nyomtatás céljából javított szövege viszont a torinói Nemzeti Könyvtár trezorjából került elő 1952-ben, Marulié latin nyelvű Dante-fordításával együtt.⁵⁶ A latin nyelvű moráleteológiai munkái, mindenekelőtt a már említett *De institutione bene vivendi* nyomán (1506 és 1536 között hét velencei, bázei, illetve kölni kiadása ismert!) a 16. században Marulié a keresztény világ egyik legnépszerűbb szerzője, akit Velencétől Veszprémig a közép-európai régióban is jól ismernek. A trogiri születésű veszprémi püspök és horvát-szlavón-dalmát bán Beriszló Péterrel pl., annak haláláig, bensőséges a viszonya, olyannyira, hogy a püspök-bán értékes ezüstórával ajándékozta meg barátságuk jelképeképpen.⁵⁷

A Beriszló szolgálatában álló, de skradini püspöki kinevezése előtt jobbra Splitben tartózkodó barát, Nigri Tamás (Toma Niger) maga is tájékoztathatta Beriszlót a spalato-i szellemi élet eseményeiről, így Marulić munkájáról.

A dalmáciai tudományos és irodalmi élet produktumainak migrációja tehát többszörösen is adott lehetett a térségben.

A továbbiakban persze még mindig nyitott kérdés marad a Marulić-eposz és a Tinódi-ének kapcsolata, annak ellenére, hogy olyan azonos tipológiai jegyekre máris utalhatunk, mint a *Vulgatában* megjelölhető közös forrás ténye s méginkább Judit jellemzésének hasonlósága. Marulić eposzában a reneszánsz pompa megannyi kellékével megrajzolt nőalak Tinódi ábrázolásában is hasonló, ahogy már Horváth János is megjegyezte: Tinódi „...Judith szépségét világi elképzelésre valló vonásokkal jelzi, s szépsége hatását a vitézekre a bibliai szövegnél közvetlenebbül érzékelteti”:⁵⁸

Hamar öltözzék drága ruháiba;
Szép asszony vala nagy gyöngye voltában.

Csuda fejr-piros orcája vala,
Szép sár haját megeresztötte vala,
Ujját szép gyűrűkkel bérakta vala,
Arantul, kövektül ő fénlük vala.

Az Olofernesnek vivék sátorába;
Kiráj látá asszont nagy szép voltában.

Ugyan szépségére elálmélkodék,
Kinek szerelmére ő indítotték,
Az vitézők egymásnak ezt beszélék:
Illik ily szépökért halált szövednünk.

Az éneknek az eposznál szűkebb terjedelme s az előző műforma eleve az események elmondására korlátozódó volta magyarázza, hogy a továbbiakban már csak rövid, de hatásos utalás történik Judit ruházatának szépségére, ékességére:

Legottan hopmesterétől izene,
Sátorából hogy asszon kijönne,
Hogy előtte víg kedvet jelöntene,
Minden akarajának ű engedne.

Lám ha hallá asszony hamar szököllék,
Drága öltözetben hamar öltözzék.

Az idézett példák mellett az is szembeötlő: mennyire tömören írja le mindkét szerző Judit hőstettének a szituációból is következő gyors végrehajtását. A pillanat feszültségét érzékeltetik mindketten csaknem azonos effektusokra törekedve:

Marulić:

Szól, majd vállat felvon s némán talpra szökken,
oszlopról egy kardot levesz, ott függött fenn,
kirántja, – gerincen Holofernést kapja,
jobbja lesújt közben; halálos a szablya.

(Szabó János fordítása)

(To rekši dviže ram i na nogah postup,
ter muče bičag snam ki višaše o stup,
podri ga, kičmu zdup Oloferna jednom,
a drugom rukom lup kla, skube ohjednom.)

(Libro peto 1565–1568)

Tinódi:

Az szép Judit bizék bátorságára,
Hamar feltekinte az árboz-fára,
Az királnak szép aranyas kardjára,
Azt levevé, hamar lépék az ágyra.

Ragadá üstökét Olofernesnek,
Ottan fejét vevé az kegyötlenek...

7.

Tanulságosabb és több szempontból eredményesebb is lehet a Sztárai-ének és a Marulić-eposz egybevetése.

A magyar reformáció e markáns képviselője kalandregénybe illő életpályája zenitjén, képzett teológusként írta meg 1552-ben *Az Holofernesz és Judit asszony históriáját*. Nem kétséges: törökellenes célzattal.

Mint tudjuk, az egykori ferencrendi szerzetes Sztárai a mohácsi csatában Pálóczy Antal zempléni főispán udvari papjaként vett részt, s míg ura ottmaradt a harcmezőn, ő – csodával határos módon – megmenekült, és Sárospatak urának, Perényi Péternek szolgálatába szegődött. Téglásy Imre kutatási eredményei nyomán ma már azt is tudjuk: 1542-ben a török fogságból kiszabadult Perényi fiúnak, Ferencnek lett a nevelője („paedagogicus”), s egy esztendő múltán, 1543-ben vele indult Velencébe, majd onnan Padovába.⁵⁹ Padovai tartózkodásáról már Skaricza Máté említést tett 1588-ban, ám az ő információja igen szűkszavú, Sztárai stúdiumaira vonatkozó utalásai az általánosság szintjén mozognak.⁶⁰ Igaz, ebből Nagy Sándor, Sztárai életírója okkal gondolhatott arra, hogy „a theologiai collegiumnak lévén tagja, a szentatyák iratai, a methaphysica és moralis philosophia voltak tanulmányainak főtárgyai.”⁶¹ A Téglásy által közreadott, 1543-ban Padovában keletkezett „...ma ismert legkorábbi Sztárai-mű”, a Perényi-história⁶² szövege viszont már „...Erasmus tanításainak erőteljes értelmezését mutatja.”⁶³ A pártfogójának nevezett Francesco Contarinihez intézett, s a *Hystoria* szövege elé illesztett „dedikáló levélben” egyértelműen tudtul adja azt is, hogy a padovai univerzításon „csekély képességeit” kívánja „jobban kiművelni”.⁶⁴ Az earzmista tanok megismerése jelek szerint beleillett ebbe a stúdiumba, s bizonyára sok más – főleg teológiai – ismeretanyag is, mindaz, ami a III. Pál pápa támogatta katolikus reformmozgalom szellemével egyezett. A III. Pál által elindított mozgalom ui. az evangélium szellemében kívánta véghezvinni

a régi egyház reformját, pontosabban megtisztítását és ezzel megújulását, egyben a lutheri reformáció elleni elméleti offenzíva előkészítését.⁶⁵ A kísérlet végcélja is ismert: a keresztény egyház egységének helyreállítása, amit a mind fenyegetőbbé váló török veszély is indokolt. Épp ezért talán nem állunk messze a valóságtól, ha feltételezzük, hogy Marulić humanista szellemiséghez és igényekhez igazodó, elsősorban morálteológiai munkái is beleillenek e képbe, a már említett *De institutione* éppúgy, mint az *Evangelistarium*, a *Quinquaginta parabolae*, s a nem kevésbé fontos krisztológiai mű, a *De humilitate et gloria Christi*. Nem kizárt, hogy ezek valamelyikét (talán többet is) kézbe vette a Padovában töltött másfél esztendő alatt. A feltételezést alátámaszandó említjük meg a nevezett művek egykorú európai popularitását: a *De institutione* (amely, mint említettük, Erasmus *Enchiridion militis christiani* c. munkájával mutat rokonságot) 1506 és 1540 között nyolc, az *Evangelistarium* hét, a *Quinquaginta parabolae* három, a *De humilitate et gloria Christi* egy kiadásban jelent meg Velencében, Bazelben, Kölnben és Solingenben. A VI. Hadrián pápához írott, 1522-es velencei kiadású *Epistola* viszont a kiterjedt törökellenes irodalomnak volt egyik ismert darabja, s az sem lehetetlen – megintcsak a török veszély okán –, hogy a horvát nyelvű Judit-eposz példányai is ismertek voltak a padovai egyetem tudósai és diákjai körében, hisz Dalmáciából elsősorban ide jöttek tanulni – nem kevés számban – világiak és egyháziak.

Gondolatmenetünk valóságosságát látszik alátámasztani Sztárai padovai munkájának nyilvánvaló törökellenes éle is, amennyiben – Téglásy Imre szavaival – „a kinyomtatás reményével készül műben...” a szerző „...Perényi János (János király LI.) iránti gyűlöletét és törökellenességét” kívánta előadni és megmagyarázni.⁶⁶ Jól tudjuk: a humanista tudományosság normáit követő Sztárai e munkájában és ma ismert egyéb műveiben nincs konkrét nyoma Marulić ismeretének, ám abban mégsincs okunk kételkedni, hogy a másféléves padovai tartózkodás történetének ma még ismeretlen részletei esetleg rejtenek erre vonatkozó adatokat. Joggal remélhetjük ilyenek esetleges felbukkanását márcsak azért is, mert Sztárai – mint tudott – a padovai intermezzo után, 1544-ben olyan régióban tűnik fel újra, – már a reformáció híve és prédikátoraként –, ahol a magyar mellett a horvát etnikai és nyelvi közegben végzi majd térítő és egyházszerző munkáját. Eredményei arra vallanak: magyar és horvát nyelven egyaránt prédikált.⁶⁷

Diszciplinánk már régen tényként fogadja el Sztárai szláv nyelvi jártasságát, elsősorban is származási helyére, illetve baranyai és a Dráván túli működésére hivatkozva. Kétségtelen: akár a zempléni, Homonnától délre fekvő, akár a Dráva menti Sztárán született, mindkét térségben feltételezhető, hogy gyermekként ismerkedett egy szláv – ha amott, úgy a szlovák, ha emitt, a horvát – nyelvvél.⁶⁸ Predikátor és egyházszerzőként a horvát nyelvet kellett jól ismernie, másként aligha képzelhető el, a baranyai, szlavóniai és szerémségi vidékeken a horvát anyanyelvűek körében oly eredményes hittérítő munkája. Kathona Géza, Sztárainak Tolnai Miklóshoz és Eszéki Szigeti (Zigerius) Imrének Flaciushoz (Matija Vlačić Ilirik) írott levelei alapján, ezt tényként fogadja el. Nem is alaptalanul, mert Sztárai levelében valóban találunk egy erre utaló, a bizonyítás szempontjából perdöntő adatot. (Kár, hogy Kathona ezt nem kamatoztatja okfejtésében.) Sztárai a Tolnai Miklóshoz írott latin nyelvű levélben hittérítő munkájáról, annak körülményeiről s a katolikus papsággal folytatott hitvitáiról, küzdelméről szól. Az egyik részletben egy epizódot ír le, amely szerint „Pünkösd nyolcadában, a Valpó és Valkóvár környékén tartott zsinat idején”, a sokadszori „összeülések” „egyike közben” menekülésre készítették a pápa hitén maradt papokat, akik menekülve „teknő alá rejtőztek”, miközben három asszony ült fölöttük, amiből már megszületett a szlávok közmondása: „*Pop ge Pod Coritom, pod Troyam senom.*”⁶⁹ E mondat tévesen terjedt a vonatkozó szakirodalomban, a „Pop ge” (Toldy Ferencnél és Nagy Sándornál ráadásul az egybeírás hibájával tetévezve: „Popge”)⁷⁰ ui. egészen bizonyosan téves olvasat következménye. A

helyes és értelmet adó szöveg csakis az alábbi lehet: Pop je pod Coritom, pod Troyam senom, ennek jelentése pedig: A pap egy teknő és három szín alatt van. (Az utolsó szóalakot már valószínűleg akkor is lágyan ejtették: *sjen*, jelentése: szín, fészter, általában fedett, de nyitott, árnyékos helyiség.)

Feltűnő, hogy a latin szövegbe illesztett szláv mondatot Sztárai nem fordítja latinra, csupán szláv nyelven, egészen pontosan horvátul közli, amiből az is következik, hogy Tolnainak sem volt szüksége a szöveg tolmácsolására. Oly természetességgel idézi, mintha anyanyelvéről lenne szó, vagy éppen latinul iktatná be szövegébe. Ez pedig – megítélésünk szerint – valóban arra utal, hogy Laskón, Tolnán és övezetében, valamint a Dráván túli részeken működő magyar prédikátorok – többen is – jól tudtak horvátul, így Sztárai is. Erre utal Eszéki Szigeti Imre személye és működése, aki már a reformáció híveként ment Wittenbergbe, ahol az ott héber nyelvet tanító, izsriai származású, jeles horvát reformátorral, Flaciusszal (Matija Vlačić Ilirik) kötött barátságot. A Flacius szerint illír, azaz horvát,⁷¹ Kathona Géza vélelme szerint viszont magyar származású, de eszéki születése és nevelkedése folytán horvátul is kitűnően tudó Szigeti⁷² (nevét a wittenbergi anyakönyv is így őrizte meg: Emericus Sigetinus Ungarus) – mint tudjuk – Wittenbergből visszatérve szülőföldjére, Sztáraival vállvetve küzdött a reformáció terjesztéséért, s erről – 1549. augusztus 3-án – fontosnak tartotta tájékoztatni Flaciust is: „Én pedig itt Sztárai Mihály laskói pappal, aki nekem a prédikatori hivatalban sokat segített, a tanításra nézve értekeztem és megegyeztem! Nagy néptömeg tért meg, s az evangélium egész Alsó-Magyarországon keresztül mindkét Misiáig elhangzott és elterjedt.”⁷³

Mindezek ismeretében most már érdemes elgondolkodni azon a kroatisztika feltárta tényen is, hogy Flacius ebben az időszakban (1549–1555) dolgozott horvát nyelvű munkáin (*Razgovaranje meju papistu i jednim luteran* = Egy pápista és egy luteránus beszélgetése, *Katehismus hervatski* = Horvát katekizmus) s azokban Marulić ortográfiáját követte.⁷⁴ Ez az ortográfia akkor kizárólag a Judit-eposzban jelent meg nyomtatott formában, így nemcsak feltételezni, hanem határozottan állítani kell: Flacius igen jól ismerte a spalatoai humanista tudós és költő munkásságát, így a Judit-eposzt is. Flacius *Razgovaranje meju papistu i jednim luteran* c. munkája egyébként Marulić és Sztárai itáliai stúdiumainak színhelyén, Padovában jelent meg 1555-ben.⁷⁵

Itt jegyezzük meg, hogy Eszéki Szigeti Imre, már idézett levelében, arra kéri Flaciust: küldjön Tolnára a térítő munkát segíteni tudó, Wittenbergben lévő magyar diákokat, valamint újonnan megjelent könyveket, mert – mint írja – „....itt nálunk nagy a hiány könyvekben.”⁷⁶ Sajnos, adatok híján ma még nem tudjuk, volt-e ez utóbbi kérésnek fogantatja, de elképzelhető, hisz a levél írója – ajándékképpen – „....egy Mátyás-féle magyar aranyat” is küldött tanítómasterének.⁷⁷ S ha igen, Flacius miért ne küldhetett volna általa „illírnek”, azaz horvátnak tartott tanítványának és barátjának horvát könyveket, így akár Marulic *Juditját* is!? (Mint említettük: a mű 1521–23 között három kiadásban jelent meg, és *ča* dialektusa okán az egész tengerparti térség hasonló nyelvjárást használó településeire, így Flacius szülőhelyére, az izsriai Labinba is eljuthatott.) Az ószövetségi témák 16. századi népszerűsége is igazolni látszik a feltevést, hisz *Judit könyve* mellett kedvelt forrás volt a korszak európai irodalmaiban Zsuzsánna, Tóbiás, Dávid király és más ótestamentumi személyek története is.⁷⁸

8.

Mindezek fényében már feltűnő lehet, hogy Sztárai épp 1552-ben írta meg *Az Holofernes és Judit asszony históriája* c. énekét, azaz: nagyjából akkor, amikor egyáltalán

válasz érkeztetett Eszéki Szigeti Imre levelére Flaciustól, aki – mert időközben Wittenbergből Magdeburgba távozott – csak késve kapta meg azt. S hogy a horvát hittudós-hebraista küldött választ Tolnára, azt ama tény is valószínűsítheti, hogy az Eszéki Szigeti levelét 1550-ben németre fordította, és „*Ein Schriffte eines frommen Predigers aus der Türckey an Illyricum geschrieben, darinnen angezeiget wird, wie es dort mit der Kirche und dem Euangelio zugehet*” címmel nyomtatásban is közreadta.⁷⁹ A nyomtatás indítékát Kathona Géza a török hatalom reformációval szembeni toleráns magatartásának leírásában látja, ami „...Flaciusnak az interimisták és adiaphoristák ellen folytatott harcban kapóra jött...”, ezzel ui. nem kevesebbet állíthatott, mint hogy „...a türelmes pogány török megszegyeníti a türelmetlen keresztény urakat...”⁸⁰ Vélelmünk szerint Sztárai Judit-énekének nyilvánvalóan törökellenes célzata és a Szigeti-levélnek a törökök toleranciáját méltató passzusai között (amely utóbbit céljai-törekvései érdekében Flacius nyilván fel is értékelt) semmi ellentmondás sincs. Mert bár a török hatalomnak a reformációval szembeni lokális türelmessége valóban realitás volt a hódoltsgái területeken, ám korántsem jelentette pl. a királyi országrész elleni támadások szüneteltetését. Sőt! – mint köztudott – épp 1552 tavaszán indította meg Magyarország, majd Szlavónia elleni hadjáratát, amelynek következménye Temesvár, Lippa, Drégely, Szécsény, Hollókő, Buják, Ság elfoglalása és a horvát területek feldúlása volt egészen Varasdig. Az offenzívát csupán Eger védőinek sikerült megtörni: a török hadak az öt héten át tartó sikertelen ostrom után október 18-án szégyenteljesen elvonultak. Csaknem bizonyosra vehető, hogy ez az eseménysor döntően befolyásolta a Sztárai-ének megírását. Dobó és katonái – a civil lakossággal együtt – példáját adták annak, amit a történelmi ének mondani akart: a keresztény erkölcsiség birtokában egy kis közösség is képes legyőzni az ellenséges túlerőt. És ez a Marulic-eposz mondanivalójával egybehangzó konklúzió lehet a két szöveg tipológiai összevetésének indítéka.

9.

Első észrevételünk a két epikus mű és a *Vulgata* viszonyát érinti. Az 528 sort számláló magyar történelmi ének szerzője többnyire szorosan követi a bibliai forrást – legalábbis a kulcsfontosságú eseményrészeket illetően –, miként Marulic is. Ezek a cselekményépítés, az erőviszonyok jelzése, illetve Judit erkölcsiségére vonatkozó szegmentumok. A Betulia ostromára készülő asszír sereg erejét, félelmetességét a bibliai szöveg számadatokkal is szemlélteti, mégpedig a 7. rész 2. versében. Az új katolikus fordítás textusa így szól: Holofernész „Seregének ereje százhúszezer gyalogosra és tizenkétezer lovasra rúgott...”⁸¹ Marulic a terjedelmes seregszemle keretében (ezt most nem ismertetjük) idézi a két számadatot:

...gyűjti a hősöket, harcolni akarván;
seregit számlálja: van gyalog vitéze
százhúszezer éppen, hadra kikkel kelne.

Mindaz pedig, aki harcol lova hátán,
tizenkettő ezret ő számok kiadá.

(...hoteč da vojskuje, junake sakupi;
kad zbroji zastupi, piših jih biše tad,
s kimi se uputi, sto dvadeset hiljad.

Još kino sidući na konjih vojuju,
dvanadest tisući biše jih po broju.)
(Libro parvo 164–170.)

Sztárai – műfaja, a históriás ének természetéből fakadóan – nem tart seregszámlelt Holofernész hadai felett, megelégszik a két számadat tényszerű közlésével. Ő is a *Vulgatát* követi, ám egy évszázadokon át élő, szövegromlásból következő tévedést is átvéve:

Vala seregében százhúszezer gyalogja,
És huszonkétezer vala néki lovagja...

A második számadat (a huszonkétezer) lényegében a modern szövegkritika jegyében készült Szentírás-kiadásokig így szerepel a textusban: „Erant autem pedites bellatorum centum viginti millia, et equites viginti duo millia...”, azaz: „Százhúszezer gyalogos harcosa és huszonkétezer lovasa volt...”⁸² Az általunk idézett, modernizált Káldi-fordítás szövegének gondozója egy jegyzetben megemlíti, hogy „a szent szöveg...nem *huszonkétezer*, hanem *tizenkétezer lovasról* beszél. Az eltérést valamelyik másoló tévedése okozta.”⁸³ Érdemes megemlíteni, hogy a huszonkétezeres számadatot tartalmazó szövegváltozatot közli az 1654–57-es londoni Brian Walton-féle *Biblia-poliglotta* edíciója is, míg az ugyanebben a kiadványban közölt *Septuaginta*-textusban a tizenkétezeres (χιλιαδες δεκαδυο) adat szerepel. A Luther által közreadott teljes német nyelvű Szentírás 1534-es kiadásában viszont a Jeromostól származó adatok szerepelnek, ahogy Marulic eposzában is: „vnd hatte hundert vnd zwentzig tausent zu fuss vnd zwelff tausent zu ross...”⁸⁴ Érdemes szólni továbbá arról is, hogy a gyalogság létszámát illetően a *Septuaginta* szövegében találunk más, a *Vulgata* textusától és a Luther-szövegtől is eltérő adatot: százhúszezer helyett százhetvenezres adat szerepel (χιλιαδες ανδρων πεζων εκατον εβδομηκοντα), amit Károli Gáspár szövegűhen adott vissza: „...hadakozó férfiaknak serege, *százhetvenezzer gyalog, és tizenkétezer lovag...*” (A kiemelés L.I.-től)

Judit jellemrajzának komparatív vizsgálata – a fenti adatoknál tapasztalható eltéréseket is szem előtt tartva – további érdekes következtetésekre ad alkalmat.

Sztáraitól értekezve már Horváth János megállapította, hogy „...Judit...öltözetének – mikor Holofernészhez indul – igénytelen eszközökkel is pompázatos festése: a magyar verselőt dicséri.”⁸⁵ Valóban: Tinódi szövegének már idézett strófiával egybevetve a Sztárai-ének megfelelő szakaszait meggyőződhetünk ez utóbbi, effektusokra is törd szándékáról, ugyanakkor a bibliai textus amazénál hívebb követéséről. Igaz, e strófák nem mérhetők a Marulic-eposz reneszánsz festmények pompáját asszociáló részleteivel, ezekhez viszonyítva Sztárai „eszközei” méginkább „igénytelenek”, ám feltűnő a két mű közötti azonosság a hősnő küllemének szépségének, részletezésében s abban is, hogy *e szépség isteni adomány nála:*

Nem tartván elégnek, mint az írás mondja,
Isten tisztességet ád a szép tagokra;

mert a sok cicoma nem ledérség nála,
Szerelem záloga s érzés tisztasága;
áldván, úgy megáldja: bárki reá nézzen,
csodálva csodálja s kövesse néztében.

(Szabó János fordítása)

(I to ne bi dosti, kako pismo pravi,
bog njeje svitlosti uljudstva pristavi;

jer te take spravi ne bihu od bludi,
da svete ljubavi s pravednih čudi:
zato joj posudi da tako ju ugleda,
svak joj se počudi i za njom pogleda.

Libro čtvarto 1110–1115.)

– olvassuk Maruličnál, s íme Sztárai megfelelő strófái:

És ennek fölötté Isten őt ékesíté,
És az ő szépségét igen megfésénité,
És azt mondhatatlan ő nagy szépségével,
Minden szemét megíté.

Judit minden szépségét „nem tartván elégnék..., Isten tisztességet ad a szép tagokra” – mondja Marulič, mégpedig az „Írásra”, azaz a Szentírásra hivatkozva. A motívum valóban a bibliai szövegből származik, a *Vulgata*ban ezt olvassuk: „Cui etiam Dominus contulit splendorem: quoniam omnis ista compositio non ex libidine, sed ex virtute pendebat: et ideo Dominus hanc in illam pulchritudinem ampliavit, ut incomparabile decore omnium oculis appareret.”⁸⁶ A modernizált Káldi-szöveg szerint: „Az Úr is ragyogással vette körül, mert mindez a csinosítás nem érzéki vágyból, hanem erényességből fakadt.”⁸⁷

A fenti két idézetet és az új fordítású Biblia textusát összevetve egy, szempontunkból fontos különbségre figyelhetünk fel: az utóbbiból hiányzik a Judit erkölcsiségére utaló részlet („non ex libidine, sed ex virtute pendebat”; „nem érzéki vágyból, hanem erényességből fakadt”). Ott a Judit könyve 10,4 így hangzik: „Lábára sarut húzott, s föltette nyakláncait, karpereceit, gyűrűit, fülönfüggőit s minden ékszerét. Olyan szép lett, hogy minden embernek magára vonta a tekintetét, aki csak látta.”⁸⁸ A kihagyott, erkölcsi tartalmú utalást megtaláljuk viszont a jegyzetek között: „A *Vulgata* hozzáfűzi, hogy az Úr növelte Judit szépségét, mert nem érzékiségből, hanem erényességből tette.”⁸⁹ A modern fordítás textusa tehát a *Septuaginta*ban olvasható görög szövegváltozattal egyezik, amelyet Károli Gáspár így tolmácsolt: „És mikor bokantsát lábára vonta vólna, és függőit, kariánac ékességét, gyűrűit, füleinec ékességit, és minden szép ruháit fel vötte vólna, azoknak kic ő reá tekentenének szemeknek meg tsalására ortzáit szépen fel ékesité.”⁹⁰ A Judit erkölcsére vonatkozó rész itt sem szerepel, az nyilvánvalóan később a *Vulgata* Jeromos készítette fordításakor került a főszövegbe, valószínűleg az általa forrásként használt arám textus nyomán. Nemigen tévedünk, ha a keresztény középkor morálfelfogásában keressük az okot, amely kevésnek találta az ószövetségi magyarázatot, hogy ti. Judit egy szent cél érdekében folyamodik a hívságok s a csábítás eszközeihez és ezért kívánta hangsúlyozni ezek morális másságát: „nem érzékiségből, hanem erényességből tette.”

Mindez azért lényeges, mert egyfelől mind a Marulié-, mind a Sztárai-szöveg esetében felveti a forrás kérdését – milyen szövegváltozatot használt egyik és a másik –, másfelől azt is, hogy a morál kérdésében mennyi a hangsúlybeli árnyalat a Marulié-, illetve a Sztárai-textus között?

Marulié esetében csaknem bizonyosan állítható, hogy a *Vulgata* egy romlatlan változata volt a forrás. Erre utal a gyalogosok 120 ezres és a lovasság tizenkétezres számadata, de a Judit szépségével kapcsolatos strófák is ezt bizonyítják. Marulié – mint láttuk – ez esetben is csaknem szó szerint követi a *Vulgata* szövegét.

Sztárai (a szövegromlást is figyelembe véve) szintén a *Vulgata*val egyezően közli a számadatokat, s követi azt Judit szépségének leírásában, de egy ponton el is tér tőle. A Judit erkölcsére vonatkozó utalást („non ex libidine, sed ex virtute pendeat”) hagyja el, ami alapján esetleg arra gyanakodhatunk, hogy a *Vulgata* mellett a *Septuagintát*, vagy a *Biblia poliglotta* valamely 1550 előtti, a szöveggkritika kialakulása idején keletkezett változatát használhatta.⁹¹ (Csak épp megjegyezzük: ez utóbbiak egyikét, Ximenes bíboros alcalái, 1520-as 5 kötetes kiadását pl. elvben már Padovában kézbe vehette.)⁹²

Noha Sztárai a Judit-ének írásakor már Luther szellemében prédikált, az 1534-es Luther-Biblia nemigen lehetett etekintetben inspirálója, illetve egyik forrása, mert abban a *Vulgatával* egyező szöveg olvasható: „vnd zoch jre schöne kleider an vnd schmücket sich mit spangen vnd geschmeide vnd zoch alle jren schmuck an. Vnd der HERR gab jr gnade das sie lieblich anzusehen war. Denn sie schmücket sich nicht aus furwitz sondern Gotte zu lob.”⁹³ Akkor viszont okkal tehetjük fel a kérdést: mi okból hagyta el az „érzékiségre” utaló részletet, hisz egyébként másutt – így Judit imájának átköltésekor – nem mellőz hasonló motívumokat?⁹⁴ A Judit karakterizálását tartalmazó strófák alapján arra kell gondolnunk: Sztárai Judit okosságát, bátorságát, elszántságát és főleg következetességgel párosuló heroizmusát kívánta hangsúlyosabbá tenni, amikor a szóban forgó részt elhagyta, de ezt a mellőzést kívánta meg egy korábbi, Judit imájából való strófa kompozíciós funkciója is. Ott ezt írja:

Adjad uram Isten, hogy az én kezem által
Feje elvétessék az önnön fegyverével,
És megcsalatkozzék az én szépségemmel
És az én beszédemmel.

Az epikus költő már itt jelzi a később beteljesedő eseményeket, azaz Holofernész tragédiájának körülményeit, s egyben előlegezi azt a határozottságot és bátorságot, amellyel Judit majd tettét véghez viszi. Az pedig egyértelmű, hogy „szépsége” és „beszéde” (a bibliai szöveg szerint „csalfa nyelve”) – isteni támogatással – a legfőbb eszköz lesz a vezér elvesztésében – anélkül, hogy erkölcsössége akár pillanatra is veszélybe kerülne. Ezek után már szükségtelen is bizonygatnia, hogy a sok ékesség és az isteni adománynak számító szépség „nem érzékiség” nála. Sztárai énekének ez a kompozíciós eleme – a rövidebb, de épp ezért feszebb cselekményépítés ellenére is – a Marulié-eposz epikai szintjéhez közelíti a magyar költő művét.

A két mű egybevetése természetesen további, a forrás felhasználásában mutatkozó párhuzamokat is kínál, amelyek az epikai kompozíció szempontjából fontosak. Közöttük kétségtelenül a leglényegesebb Achior beszédének recepciója. Ammon fiainak vezére a bibliai textusban is kulcsfontosságú, mert a zsidók megtámadásával várható veszélyekre hívja fel Holofernész figyelmét. Achior történeti adatokra hivatkozva érvel, amikor azt állítja: a zsidó nép viszontagságos históriája során sokszor lépett az eltévelyedés útjára, ám mert megvolt bennük a képesség és hajlandóság a bűnbánatra, Isten mindig melléjük állt, s felemelte őket a porból. A felettük való győzelem a jelenben is csak attól függhet,

vétkeztek-e Istenük ellen vagy sem: „...ha ez a nép eltévelyedett és vétkezett Istene ellen – mondja Achior – akkor tanúi leszünk, hogy az romlásukat okozza. Akkor felvonulhatunk és megtámadhatjuk őket. Ha azonban nincs gonoszság népükben, akkor óvakodjék uram, ettől, mert Uruk és Istenük oltalmazza őket, s mi az egész földön gúny tárgyává leszünk.”⁹⁵

Mindkét szerző felismerte: az Achior-beszéd az epikus mű kompozíciója szempontjából kulcsfontosságú, mert okfejtésének konklúziójában már felsejlik a végkifejlet: Holofernéz veresége. A továbbiakban épp ezért épül erre minden cselekménybeli szituáció mind Marulić, mind Sztárai művében. Ez a magyarázata a bibliai szövegrész csaknem minden, a zsidó nép történetét érintő elemének beépülése a Marulić-eposz, illetve a Sztárai-ének textusába. S mert a Betuliabeli zsidók morális fölényének bizonyítása a költői cél, mindkét alkotó azonos módon veszi át a bibliai szöveg azon részleteit is, amelyek Holofernéz Achior beszéde utáni dührohamát, illetve Achior zsidókhöz toloncolásának körülményeit tartalmazzák. Az a dölyfösség ui., amellyel az asszír fővezér a beszédet fogadja, voltaképpen már baljós jellegű, a kor keresztény közönsége a történet további részleteinek ismerete nélkül is bizonyos lehetett afelől, hogy a góg bűnében ily mértékben vétkes személy sorsa – az isteni törvényekből következően – csakis a bukás lehet. Sztárai páratlan tömörséggel, prófétai és prédikatori keménységű szavakkal írja le – mindössze négy sorban – a gőgös és elbizakodott Holofernéz eme megnyilvánulását:

Vigyétek el úgymond, én téged megtalállak,
Mikor az zsidókkal egyetemben leváglak,
Akkor megmutatom, hogy nincsen több Isten
Nabugodonozornál!

A moralista Marulić leírása inkább bölcséleti természetű, kivált a dölyfösség megítélésében, ám így magában foglalja próféciaát, mely szerint Holofernéznek buknia kell:

Ki elbizza magát, dölyfösségből teszi;
mert az igazsághól nem tanul okulni,
ki hiú dicsőségben magasztalja magát,
igazságot megvet, s mit szeret: álnokság.

(ki se oholu bahu svit dat usiluje;
jer on ne slišuje nauk od istine,
ki se uzvišuje u slavi taščine,
pravdu pogarjuje, ljubi vihavščine.)
(639–642)

10.

A három ószövetségi tárgyú epikus mű további részletekre kiterjedő komparatív analízise meghaladja e tanulmány kereteit, ám annak későbbi elvégzéséről nem mondunk le. A dolgozatban vázolt jelenségek és problémák remélhetően így is jelzik a kérdés vizsgálatának fontosságát és irodalomtörténeti hasznát. A három szerző (Marulić, Tinódi, Sztárai) azonos tárgyú művének egybevetésével – úgy véljük – sikerült ráirányítani a figyelmet a 16. századi horvát és magyar epikus költészet eddig egyáltalán nem vagy alig érintett összefüggéseire is.

JEGYZETEK

1. RÓZSA Huba, *Az Ószövetség keletkezéstörténete, Bevezetés az Ószövetség könyveinek irodalom- és hagyománytörténetébe*, Bp., 1986, 683–690.
2. SZENTIVÁNYI Róbert, *A Szentírásstudomány tankönyve, II. könyv, Szentírási irodalomtörténet és értelmezéstan*, 3. kiad., Szeged, 1936, 221.
3. Idézi SZENTIVÁNYI, *i.m.*, 222.
4. SZENTIVÁNYI, *i.m.*, 222.
5. RÓZSA, *i.m.*, 686.
6. SZENTIVÁNYI, *i.m.*, 29.
7. *Uo.*
8. *Uo.* 29–30.
9. *Uo.* 31.
10. *Uo.* 30.; VANYÓ László, *Az ókeresztény egyház és irodalma*, Bp., 1980, 779.
11. Idézi SZENTIVÁNYI, *i.m.*, 30.
12. SZENTIVÁNYI, *i.m.*, 27.; HAAG, Herbert, *Bibliai Lexikon*, Bp., 1989, 256, 1507.
13. A kérdés tömör összefoglalását adja DÁN Róbert, *Humanizmus, reformáció, antitrinitarizmus és a héber nyelv Magyarországon*, Bp., 1973, 20; vö. még, SZENTIVÁNYI, *i.m.*, 31–32; és Haag, *i.m.*, 1944–1946.
14. *Die Weltliteratur, Biografisches, literarhistorisches und bibliographisches Lexikon in Übersichten und Stichwörtern*, Herausgegeben von E. FRAUWALLNER, H. GIEBISCH und E. HEINZEL, 1. Band, Verlag Brüder Hollinek, Wien 1951, 437; SCHLAUCH, Margaret, *English Medieval Literature and Its Social Foundations*, Warszawa, 1967, 88; B. GREENFIELD, Stanley, *A Critical History of Old English Literature*, New York, 1968, 161–167; DAICHES, David, *A Critical History of English Literature*, Vol. I, Second edition, London, 1969, 19.
15. *Lexikon für Theologie und Kirche...*, Herausgegeben von Josef HÖFER, Rom, und Karl RAHNER, Innsbruck, Fünfter Band, Verlag Herder Freiburg, 1960, 1177; HENSCHEL, E., *Zur älteren Judith*, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 73 (1952), 304–305, és 75 (1954) 414–420; STAMMLER, W., *Die staufische Judith-Ballade*, Zeitschrift für deutsche Philologie, 70 (1948–49), 32 s. kk.; SCHRÖDER, E., *Zur jüngeren Judith*, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutscher Literatur 66 (1929), 73 s. kk.; de BOOR, H., *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Band 1., München, 1957³, 164 és 173.
16. *Uo.*
17. *Kindlers Literatur Lexikon im dtv*, Band 12, München, 1974, 5054–5055.
18. TOMASOVIĆ, Mirko, *Marko Marulić-Marul*, Zagreb, 1989, 141.
19. *Lexikon für Theologie und Kirche...* Achter Band, 1963, 378–379.
20. TOMASOVIĆ, *i.m.*, 141.
21. VARJAS Béla, *A magyar reneszánsz-irodalom társadalmi gyökerei*, Bp., 1982, 142; KRZYŻANOWSKI, Julian, *Romans polski wieku XVI.*, Warszawa 1962, 24, 179.
22. VARJAS *i.m.*, 142.
23. *Uo.*

24. A mű eredeti teljes címe: *Libar Marca Marula Splichianina Vchomse usdarsi Istorja Sfeta udouice Iudit u versih haruacchi slosena: chacho ona ubi uoiuo du Olopherna Posridu uoische gnegoue: i oslobodi (!) israelschi od ueliche pogibili...In Vinegia per Guilielmo da Fontaneto de Monteferrato ad instantia de maistro Marco libraro al signo del libro. Nel Anno del Signor MDXXI Adi XIII Augusto Linclito Antonio Grimano principe uiuente.*
25. FANCEV, Franjo, *Mohačka tragedija od god. 1526 u suvremenoj hrvatskoj pjesmi*, Nastavni vjesnik, knj. XLIII, 1–2. sz. 1935, 18–28; Bajza József, *Egykorú horvát vérs a mohácsi vészről*, EPhK 1936, 198–203.
26. VETRANOVIĆ ČAVČIĆ, Mavro, *Tužba grada Budima* [Buda várának panasz], in *Pjesme Mavra Vetranica Čavčića*, I. dio, Stari pisci hrvatski III, Zagreb 1871, 52–65.
27. NOVAK, Grga, *Split u Marulićevo doba*, in *Zbornik u proslavu petstogodišnjice rođenja Marka Marulića. 1450–1950*, JAZU, Zagreb, 1950, 31–59.
28. Egy vaskos kötetre való válogatást közölt ezekből legutóbb Vedran GLIGO: *Govori protiv Turaka*, preveo i uredio Vedran Gligo, Split 1983, 646.
29. ŠREPEL, Milivoj, *O Maruliću*, RAD(JAZU), Zagreb 1901, 154–220; SKOK, Petar, *O stilu Marulićeve Judite*, in *Zbornik u proslavu petstogodišnjice rođenja Marka Marulića*, 1450–1950, 1950, 176–179.
30. MARULIĆ [Marko], *Starozavjetne licnosti*, Priredio i preveo Branimir Glavičić, Zagreb 1984, 312.
31. *Uo. 8.*
32. BALÁZS János, *Sylvester János és kora*, Bp.; 1958, 130–131. Itt jegyezzük meg, hogy Marulic ismerte Vallát, könyvtárában az *Elegantiarum Latinae linguae libri sex* két példányban is megvolt. Vö. RAČKI, Franjo, *Oporuka Marka Marulica*, Starine (JAZU), Zagreb, 1892, 159.
33. GLAVIČIĆ, Branimir, *O još jednom Marulićevu novootkrivenom tekstu*, Forum (Zagreb) 3. sz. 1981, 329–337.
34. TOMASOVIĆ, *i.m.*, 189–190.
35. *Lexikon für Theologie und Kirche...* id. kiad., Erster Band, 1957, 800; Fünfter Band, 1960, 1232; Neunter Band, 1964, 564; VANYÓ, 1980, 837–839, 895; TOMASOVIĆ, 1989, 140–141.
36. TOMASOVIĆ, 1989, 8; TOMASOVIĆ, Mirko, *Marulićeve veze s talijanskom kulturom*, in T.M., *Zapisi o Marulicu i drugi komparatistički prilozi*, Split, 1984, 70.
37. *Vita Marci Maruli a Francisco Natale conscripta*, in FARLATI, Daniele, *Illyrici sacri*, Tomus tertius Ecclesia Spalatensis olim Salonitana, Venetia, 1765; 433–435.
38. RAČKI, *i.m.*, 158–160.
39. *Uo. 159.*
40. TOMASOVIĆ, 1989, *i.m.*, 21.
41. *A Davidias* 14 énekes latin nyelvű eposz, amelynek kézírata hosszú időn át lappangott, első ízben Josip Badalić adta közre 1954-ben (Marko Marulić, *Davidias*, priredio J. Badalic, Stari pisci hrvatski 31, (JAZU) Zagreb, 1954), precízebb, bilingvis kiadása 1984-ben látott napvilágot Marulić összes művei kiadásának köteteként. A két nyelvű edíció horvát fordítását Branimir GLAVIČIĆ készítette: Marko MARULIĆ, *Davidijada*, Književni krug, Split, 1984.

42. ŠREPEL, Milivoj, *O Maruliću*, RAD (JAZU), Zagreb 1901, 154–220; lásd még: FRANIČEVIĆ, Marin, *Slicnosti i razlikosti Marulićeve »Judite« i »Davidijade«*, Forum (Zagreb), 1976, 12. sz., 853–908.
43. TOMASOVIĆ, Mirko, 1984, *i.m.*, 74.
44. *Dantes vita nova*, Kritischer Text unter Benützung von 35 bekannten Handschriften von Friedrich Beck, München, 1896, 75–79, magyarul: *Dante összes művei*, Magyar Helikon, Bp., 1962, 44–36.
45. Elemzésünk illusztrációjaképp idézhetjük a negyedik és az ötödik ének vonatkozó strófáit:

Befonta a fürtjét, ágát leengedte,
 szépséges köntösét magára fölvette;
 arany karperece, fülfüggője ékes,
 lábára, hogy menne, fűzős sarut még vesz.

Ékszere oly fényes, hogy úgy tetszik nékem,
 fejedelmi székhez ő méltó egészen;
 s hogy lakomán légyen királyasszonyokkal;
 a bálnék körében tisztelnék bizonynal.

Színaranyos szállal ragyog hajfonatja,
 rezgők csengik által, tincseire rakva;
 virág arany szirma csillogott a selymen,
 sűrű és sokfajta s a nyoszolyáján gyöngyszem.

Égett vörös fényben ujjain a rubin,
 a zafír fehéren kékllett a karjain,
 keblének halmain gyöngyök s aranyhímes
 öv ragyog csípein, dús verettel míves.

Ily nagy pompa, mint ez, szépséggel fölér már,
 mintha kalászt füves hanton nőni látnál,
 aranyba foglaltan a drágakő csillan
 s a kő ragyogásán az arany még jobban:

szépsége azokban így nyer nagyobb éket,
 többet, mint ő ottan adott ékszerének.
 Nem tartván elégnek, mint az írás mondja,
 Isten tisztességet ad a szép tagokra;

mert a sok cicoma nem ledérség nála,
 szerelem záloga s érzés tisztasága;
 áldván, úgy megáldja: bárki reá nézzen,
 csodálva csodálja s kövesse néztében.

(IV. ének)

Szól, majd vállat felvon s némán talpra szökken,
oszlopról egy kardot levesz, ott függött fenn,
kirántja, – gerincen Holofernészt kapja,
jobbja lesújt közben; halálos a szablya.

Fölhördül, vonagla és hanyatt dől aztán,
remeg keze, lába, ereje elhagyván,
vér tódul a torkán, ernyed, hűlő testtel,
a szemét lehúnyván, a hős így veszett el.

Önnön-fegyverével kis féreg marta meg,
győzve, nő veszté el, mert szertelenkedett;
egész világ felett bírni haddal indul;
nem állíthatja meg, vélte, maga az Úr.

(V. ének)

(Szabó János fordítása)

Splete glavu kosom, vitice postavi,
kontuš s urehom svom vazam na se stavi.
S ošvom ruke spravi, uši s ušerezmi,
na nohag napravi čizmice s podvezmi.

S urehami tezmi, ča mi je viditi,
dostojna bi s knezmi na sagu siditi;
i jošće hoditi na pir s kraljicami
i čtovana biti meu banicami.

Zlatimi žicama sjahu se poplitci,
a trepetljicami zvonjahu uvitci;
stahu zlati cvitci po svioni sviti,
različi, ne ritci po skutih pirliti,

svitlo čarljeniti ja rubin na parstih
cafir se modriti, bilit na rukavih
biser i na bustih i sve od zlatih plas
sjati se na bedrih prehitro kovan pas.

Velik urehe glas da liposti veći,
ka biše kako klas iz trave resteći,
al kami, ki steći u zlato, zlatu da,
izvarsno svitleći da zlato većma sja.

Tako t' ona prida uresi krasosti
poveće ner prija od njeje liposti.
I to ne bi dosti, kako pismo pravi,
bog njeje svitlosti uljudstva pristavi;

jer te take spravi ne bihu od bludi,
da svete ljubavi s pravednih čudi:

Zato joj posudi da tko ju ugleda,
svak joj se počudi i za njom pogleda.

(Libro četvarto 1088–1115)

To rekši dviže ram i na nogah postup,
ter muče bičag snam ki višaše o stup,
podri ga, kičmu zdup Oloferna jednom
a drugom rukom lup kla, skube objednom.

Hronu, strepi sobom, ležeći on oznak,
darhta ruka s nogom, vas se oslabi pak
izdaše; ne bi jak; garkljanom siča karv:
tako t' zgibe junak, tako spusti obarv.

Zgrize ga mao čarv oružjem njegovim,
ubi ga ženska sarv, ki biše prostro, dim
da zajme svitom svim; ki mnjaše da ni bog
silam njegovim tim jest protiviti mog.

(Libro peto 1565–1576)

A Judit szövegrészeit az alábbi kiadás alapján idézzük: Marulić, Marko,
Judita, Književni krug, Split, 1988.

46. „Dike ter hvaljen`ja presvetoj Juditi,
smina nje stvore[n]ja hocu govoriti” (Libro parvo 1–2)
(Dicséret és dicsőség a legszentebb Juditnak,
az ő bátor tetteiről akarok szólani)

47. „Tuj historiju čtući, ulize mi u pamet da ju stumači[m] naši[m]
jaziko[m], neka ju budu razumiti i oni ki nisu naučni knjige
latinske aliti dijačke.”

(Počtovanomu...Balistriliću)

48. Ismeretes: Dante Vergiliust és az ókor számos más kiválóságát – mert Krisztus eljövetele előtt születtek, s így a kereszttségben nem részesültek – a *lebegők* közé a Pokol tornácára helyezi. A *Pokol* II. 52., IV. 52–151.

49. PAVLIČIĆ, Pavao, *Judita i Osman kao tipovi epa*, Umjetnost riječi, Časopis za nauku o književnosti. (Zagreb) 1976, 4. sz. 437.

50. Az idézet eredeti szövege:

Od praha magline dvizahu se gori,
kakono oblačine kad marče po gori,
seli tere dvori, poljem kada gode,
u dne al u zori, paljihu se hode.

Nestaniše t' vode gdino postojahu,
zato vred na brode prid se popeljahu;
a kad se brojahu, sklopiv moste nike,
deset dan zbrojahu brodeć se prik rike.

Tej sile tolike puni bihu luzi,
kakono njive ke pokriliše pruzi,
kad egipski muži s kraljem ki biše kriv,
ostaše u tuzi, osmi bič oćutiv.

Tko je toliko smiv ki bi jih dočekal?
Al nadaleč vidiv da se ne bi pripal?
Mnju ti bi uzdarhtal despot, car i sultan,
tere bi pleća dal, meč ne podarvši van,
nit bi se oziral bižeći noć i dan.

(Libro parvo 293–309)

51. Vö., Vujicsics D. SZTOJÁN, *Egy szerb guszlár a XVI. századi Magyarországon*, A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei, Újvidék, 1971, 5–6. sz. 135–139.
52. Uo., 138.
53. THURY József, *Szilágyi és Hajmási históriája*, ItK 1893, 293–306.; SZEGEDY Rezső, *Szilágyi és Hajmási mondája a horvát népköltészetben*, Ethnographia 1911, 41–47.; SZEGEDY Rezső, *A Szilágyi és Hajmási monda délszláv rokonai*, ItK 1915, 26–39.; PÁVEL Ágoston, *A Bankó leányáról szóló széphistória délszláv forrásai*, EPhK 1913, 104–112.; BAJZA József, „Bankó leányá”-nak nyugat-magyarországi horvát változata, It 1934, 9–20.; BAJZA József, *Mégegyszer „Bankó leánya”*, It 1936, 82–85.; HADROVICS László, *Magyar és déli szláv szellemi kapcsolatok*, Bp., 1944, 12–14.; BORI Imre, *Tanulmányok a magyar-délszláv irodalmi kapcsolatokról*, Újvidék 1987, 40–56.
54. *A magyar irodalom története 1600-ig*, Szerk., KLANICZAY Tibor, Bp., 1964, 389.
55. TOMASOVIĆ, Mirko, *Dimenzije i književne znacenje Marulićeve „Davidijade”*, in, Marulić, Marko, *Davidijada*, Split, 1984, 8.
56. Uo., 9.
57. Erről maga Marulić tesz említést végrendeletének alábbi részében: „Sorori meae Risae, moniali s. Benedicti, lego horologium meum ex argento, quod ego olim dono acceperam a D. Petro Berislavo bano quondam Croatiae, episcopo Vesprimensi...” Vö., RAČKI, Franjo, *Oporuka Marka Marulića*, STARINE (JAZU) Zagreb, 1892, 155.)
58. HORVÁTH János, *A reformáció jegyében*, Bp., 1957², 187.
59. TÉGLÁSY Imre, *Sztárai Mihály padovai kézírata, a „Hystoria eliberationis...Francisci Perenii*, ItK 1984, 458–459.
60. Téglásy Imre idézi a szóban forgó szöveget: „Nec attinet hic de Starino, piaae memoriae, magno sane nostri seculi Theologo dicere, quum ipse non alibi quam Patavij in Italia mercaturam studiorum sit consecratus, in medio quidem Papismo, sed facile scriptis Lutheri et pio aliorum zelo, in aeternum errore seposito.” M. SKARICAEUS, *Vita Stephani Szegedini* in St. SZEGEDINI, *Theologiae Sincerae loci communes*, Basileae, 1588.β3². A szöveg magyar fordítását is Téglásytól idézzük: „Nem kell itt az áldott emlékü Sztáraitól, korszakunknak valóban nagy teológusáról szólanom, mivel ő nem másutt, mint az olaszországi Páduában, éppen a pápizmus kebelében gyűjtögette a tudományok bőségét, de a Luther iratai és mások kegyes buzgalma következtében könnyen és örökre elvetette a tévelygést.” TÉGLÁSY Imre, *i. m.*, 463.
61. NAGY Sándor, *Sztárai Mihály élete*, EPhK 1883, 789.

62. HYSTORIA ELIBERATIONIS MAGNIFICIJ DOMINI FRANCISCI PERENNII FILII MAGNIFICI DOMINI PETRI PERENNII, PRIMATIS HUNGARIAE, ATQUE PERPETUJ COMITIS ABAUIUARIENSIS, PER MICHAELEM STARINUM HUNGARUM CONSCRIPTA, in, TÉGLÁSY Imre, *i.m.*, 463–470. A mű magyarra fordított szövegét kiadta uő., in, SZTÁRAI Mihály, *História Perényi Ferenc kiszabadulásáról. Perényi Péter élete és halála*, Bp., 1985, 27–50.
63. TÉGLÁSY Imre, *Iskariót*, in, Sztárai Mihály, *História Perényi Ferenc kiszabadulásáról...* id. kiad., 18.
64. Uo., 30.
65. TÉGLÁSI Imre *i.m.*, 13–14.; Gergely Jenő, *A pápaság története*, Bp., 1982, 213–214.
66. TÉGLÁSY Imre, *Iskariót*, I.h., 18.
67. Vö., A magyar irodalom története 1600-ig, id. kiad., 348.; NAGY Sándor, *i.m.*, 792–794.; KATHONA Géza, *A délszláv nyelv szerepe a 16. sz. törökmissziói váradalmaiban*, Theológiai Szemle, 1959, 423–425., Uő., *Fejezetek a török hódoltsági reformáció történetéből*, Bp., 1974, 48–51.
68. HORVÁTH János *i.m.*, 62.
69. „Longum esset enarrare... quos conflictus cum sacrificulis Papae hoc septennio in annunciando Dei verbo habuerimus. Hoc tamen satis est scripsisse, quod eos ubique vicimus, et tanquam lupos ab ovili Christi procul fugavimus, atque alios trans Titium flumen, alios vero trans Savum flumen ire coëgimus, ultra Sauromatas videlicet, et ultra glaciale Caucasum, ut canit ille. Hoc anno in feriis Pentecostes, tempore Synodi circa Valpo et Valcovar, duobus preliis eos superavimus, atque nonnullos per timorem sub capisterio, tribus mulieribus desuper sedentibus, latere coëgimus, unde iam Sclavis natum est proverbium: Pop ge pod Coritom, pod Troyam senom.” BUNYITAY-RAPAICS-KARÁCSONYI: *Egyháztörténelmi emlékek a magyarországi hitújítás korából*, V., Bp., 1912, 544.
70. TOLDY Ferenc, *Színköltészetünk zsengei*, in T.F., *Irodalmi arcképek*, Bp., 1985, 175.; NAGY Sándor, *i.m.*, 794.
71. MIRKOVIĆ, Mijo, *Matiija Vlačić Ilirik*, Zagreb, 1960, 436.
72. KATHONA Géza, *Fejezetek a török hódoltsági reformáció történetéből*, id. kiad., 46–47.
73. Idézi KATHONA Géza nyilvánvalóan saját fordításában: *i.m.*, 48. Az idézet eredetije: „Quum mihi deinde cum Michaële Sztáray, parcho Lascoviensi, insigni laborum meorum adiutore, in colloquio cum eodem instituto, de doctrina convenisset, accedente ad hos magna hominum multitudine, doctrina evangelii in universa inferiori Ungaria, ad utramque usque Moesiam propagata est.” BUNYITAY-RAPAICS-KARÁCSONYI, *i.m.*, 188–189.
74. MIRKOVIĆ, Mijo, *i.m.*, 32., 138–139.
75. Uo., 138.
76. KATHONA Géza, *i.m.*, 51.
77. Uo.
78. A magyar feldolgozások éppúgy erre vallanak, miként pl. a lengyel irodalom példái. A magyar históriás énekköltészet vonatkozó anyaga közismert, párhuzamként néhány lengyel példára utalunk: *Historya o dwu starcach, kórtzy po-żadgli Zuzanny* (A két vénrűl való história, akik megkivánták Zsuzsannát; *Tobiasz patryarcha* (Tóbiás pátriárka); KOCHANOWSKI, Jan, *Zuzana; Historya o Heliaszu proroku* (Éliás prófétáról való história); KRZYSZTO-

PORŰKI, Mikołaj, *Niniwe Miasto* (Ninive városa) stb. Ezekről újabban:
KRYZANOWSKI, Julian, *i.m.*, 24.

79. Minderről bővebben KATHONA Géza, *i.m.*, 45–46.
80. *Uo.*
81. *A Biblia, Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*, Bp., 1973, 510.
82. A latin szöveg forrása: *Biblia Sacra Vulgatae Editionis*, Tomus primus, Venetiis, 1758, 299; a magyar fordítás: *Ószövetségi Szentírás a Vulgata szerint*, KÁLDI György SJ. 2. köt. 294.
83. *Ószövetségi Szentírás a Vulgata szerint*, id. kiad., 294.
84. *Biblia das ist die gantze Heilige Schrift Deutsch*. Mart. Luth. Wittemberg, Begnadet mit kürfurstlicher zu Sachen freiheit, Gedruckt durch Hans Lufft, MDXXXIII. Judit 7,2.
85. HORVÁTH János, *i.m.*, 68.
86. *Biblia Sacra Vulgatae Editionis...* Tomus primus, id. kiad., 301.
87. *Ószövetségi Szentírás a Vulgata szerint...*, id. kiad., 302.
88. *A Biblia, Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*, id. kiad., 513.
89. *Uo.* 520.
90. *Szent Biblia... Visolban...*, MDXC, 494. A *Septuaginta* szövege:
Kai elabe szandalia eisz tusz podasz autész, kai periettheto tusz khlidónasz kai ta pszellia, kai tusz daktüliosz, kai ta enópia, kai panta ton koszmon autész: kai ekkalópiszato szphodra eisz apatászín ophthalmón andrón hoszoi an idiószín autén.
91. Vö. Dr. HAAG, Herbert, *Bibliai Lexikon*, Bp., 1989, 1488–1489.
92. *Uo.*
93. *Biblia das ist die gantze Heilige Schrift Deutsch...*, id. kiad., Judit 10,4.
94. A 9,2 sorai pl („Uram, atyámnak, Simeonnak Istene, akinek kardot adtál kezébe, hogy álljon bosszút az idegeneken, akik fölfedték, egy szűznek az ágyékát, hogy bemocskolják, lemeztelenítették ágyékát, hogy szűgyenbe hozzák, és meggyalázták méhét, hogy megalázzák...”) Sztárainál így szólnak meg:

Úristen, atyámnak Simeonnak Istene,
Ki adtál ő néki fegyvert ellenségére,
Az paráznaságnak megfizetésére,
És megbüntetésére.

Kik az ő szép hűgát, az Dína szép szűz leánt
El-béragadták volt, szeplővel illeték volt...

95. *A Biblia. Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*, id. kiad., 509.

DIE GESTALT VON JUDITH UND HOLOFERNES IN DER KROATISCHEN UND UNGARISCHEN EPIK DER RENAISSANCE

Die Geschichte von Judith und Holofernes war seit dem frühen Mittelalter sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur ein beliebtes Thema. Zu den bedeutendsten Werken des frühen und hohen Mittelalters gehören das altenglische Epos *Judith* (10. Jh.), die beiden frühmittelhochdeutschen Judithgedichte (*Die ältere Judith* und *Die jüngere Judith*, beide aus dem 12. Jh.) sowie die *Aurora, biblia versificata* des Petrus Riga (gest. 1209). Eine spätere, bekannte deutschsprachige Bearbeitung stammt vom Meistersinger Hans Sachs. In Mitteleuropa wird dieses Thema erst im 16. Jh. beliebt, seine Adaptation (epische Dichtung, Prosa und Drama) ist in kroatischer, polnischer, tschechischer und ungarischer Sprache bekannt. Allen Judith-Bearbeitungen lag das deuterokanonische *Buch Judith* des Alten Testaments zugrunde. Dieser, in der Geschichte des Kanons viel umstrittene, von den Protestanten für apokryph gehaltene, alttestamentliche Text konnte vor allem wegen seines religiösen Pragmatismus für die Darstellung weltlicher Tendenzen geeignet sein. Aber auch die Ansicht des Hieronymus, nach der die deuterokanonischen Bücher – so auch das *Buch Judith* – mit den Begriffen „apokripha“ und „fabulae“ zu bezeichnen sind, konnte darauf einen Einfluss ausüben.

Die mitteleuropäischen Bearbeitungen des 16. Jhs. gehören ohne Ausnahme zur Antitürkenliteratur. Das Werke des Kroaten Marko Marulic ist 1501 entstanden, die polnische Bearbeitung und das ungarische epische Gedicht des Sebestyén Tinódi stammen aus dem Jahre 1539. Der protestantische Prediger Mihály Sztárai schrieb seine Versdichtung im Jahre 1552. Die komparative Untersuchung der Werke von Marulic, Tinódi und Sztárai kann, neben der gemeinsamen „Antitürkentendenz“, auch die Verwandtschaft der Gattungen begründen: das Werk des Marulic ist ein Epos, die beiden ungarischen Werke gehören zur Erzähldichtung (*históriás ének* oder *verses história*).

Der Aufsatz stellt die typologischen Parallelen der drei Werke und einige Hypothesen im Zusammenhang mit der potentiellen ungarischen Rezeption von Marulic dar. Neben den typologischen Parallelen und der Rezeption wird auch das Verhältnis der drei Texte zur biblischen Quelle berührt. Die Studie versucht die Tatsache der slawischen Sprachkenntnis des ungarischen Predigers und Dichters Mihály Sztárai unter neuen Aspekten zu umreißen und zu beweisen. Sie versucht aber auch die Frage zu beantworten, ob Sztárai während seiner Studien in Padua bzw. durch die Vermittlung des Flacius und Imre Szigeti Eszéki die literarische Tätigkeit des Marulic, besonders sein Judithepos, kennenlernen konnte.

PHILIP SIDNEY POÉTIKÁJÁNAK MŰVÉSZETFILOZÓFIAI ELŐZMÉNYEI

Sir Philip Sidney poétikája, a *The Defence of Poesy* 1595-ben, kilenc évvel a szerző halála és mintegy tizenöt évvel a mű megszületése után jelent meg először nyomtatásban.¹ Az Erzsébet-kor egyik legnevesebb költőjeként Sidney a puritán álláspontot képviselő Stephen Gosson *The Schoole of Abuse* (1579) című pamfletjére válaszolt.² Gosson nemcsak az arisztokrácia mecenatúráját élvező drámaírók és színészek tevékenységét ítélte el, hanem minden irodalmi alkotás társadalmi hasznát megkérdőjelezte. Amikor Sidney a költészet általános védelmére tett kísérletet, maga sem elégedett meg Gosson puritán dogmatizmusának cáfolatával.

Tanulmányomban a *Defence* társadalmi, kulturális és művészet-filozófiai előzményeit vizsgálom, annak a szemléletbeli érzékenységnek a gyökereit próbálom feltárni, amelyből Sidney világképe táplálkozik.

Platonista szerelemfilozófia Sidney esztétikájában

A puritanizmus 16. századi térhódítása következtében azok közül az alkotók közül, akik korábban színműrással próbálkoztak, néhányan, közöttük Stephen Gosson is, áttértek puritánnak. Legtöbb esetben nem a lelkiismeret, hanem a karriervágy vagy a megélhetés pusztán kényszere vezette őket, ezért sokszor fanatikus szenvedéllyel, a legismertebb pogány filozófusok tekintélyére támaszkodva igyekeztek meggyőződésüknek nyomatékot adni. Gosson főleg Kálvinra és Platónra hivatkozott, jóllehet nem ismerte nagy elődeinek, az itáliai művészetelmélet tagadóinak, Bernardino de Sienának és Savonarolának a nézeteit. Ha Gosson olvasta volna Sidney válaszát, bizonyára meglepődött volna azon az állításán, amely a költészetet minden más tudománynál előrébbvalónak tartja, ugyanis Sidney nemcsak vele és a puritánokkal szállt szembe, hanem az ókor nagyjainak a tekintélyét is megsértette.

A költészet ellen Gosson két fő kifogást emel, ezeket már Platónnál is megtaláljuk: 1. a szerelem csorbítja a költők erkölcsi tartását; 2. a költészet a hazugságok anyja, ezért a költők haszontalanok a társadalom számára.

Gosson érveit Sidney a költészet javára fordítja. Míg ellenfele puritán propagandát bújtat filozófiai köntösbe, ő filozófiai értekezést ír a protestáns kultúrpolitika szolgálatában. Gossontól eltérően értelmezi azt a platonista gondolatot is, amely szerint a költői képzelet nyomán megszülető alkotás csupán mása annak az ideális költeménynek, amely a költő agyában fogan meg. Gosson ebben a költészet tökéletlenségének bizonyítékát látja, Sidney egy sokkal érdekesebb gondolatmenetet indít el vele.

Szerzőnk elismeri, hogy a költői tökéletesség olyan ideális állapot amelyet az egyes költemények csak megközelíteni képesek, de soha el nem érnek („poems abuse this good”).³ Azzal is tisztában van, hogy az eszméket az érzékek fonják körül, ugyanakkor Gosson, a puritánok és mindazok ellenére, akik szerelmes természetükért ítélték el a költőket, Sidney a szerelmet természetes emberi érzelemnek tartja, amelyet nem elvetni, hanem megragadni kell, hiszen a kálvini értelemben vett „egyenes értelem” (erected wit) és „romlott akarat” (infected will) ellentmondása így is, úgy is feloldhatatlan: „...our erected will keepeth us from reaching unto it.”⁴ Így aztán Sidney egy szóval sem említi a

firenzei platonisták körében oly népszerű latortorjaelméletet, amely szerint az erényes élet útján a földi szerelemnek szükségképpen el kell vezetnie a lelket az égi szépség látomásához. Szerinte a latortorjaelmélet sem a szellem, sem az érzékek működésére nem alkalmazható. Ezt legmeggyőzőbben szonettciklusának, az *Astrophel and Stella*-nak egy darabja, a 71. szonett illusztrálja:

Who will in fairest book of Nature know,
How Virtue may best lodg'd in beauty be,
Let him but learn of Love to read in thee
Stella, those fair lines, which true goodness show.
There shall he find all vices' overthrow,
Not by rude force, but sweetest sovereignty
Of reason, from whose light those night-birds fly;
That inward sun in thine eyes shineth so.
And not content to be perfection's heir
Thyself, doest strive all minds that way to move:
Who mark in thee what is in thee most fair.
So while thy beauty draws the heart to love,
As fast thy Virtue bends that love to good:
„But ah,” Desire still cries, „give me some food.”⁵

Itt épp a lelket magasabb etikai szintre emelő szerelem gátolja meg a lélek végső tökéletesedését. Ez az etikai paradoxon Petrarca szonettjeiben a szellemi és érzéki világ kibékíthetetlenlenségéből fakad. A vágy nem elégszik meg a szépség szellemi birtokbavételével, a test birtoklására vágyik. A test birtoklása azonban az eszmény tisztaságának elvesztését jelenti.

A szerelmi eszményt az olasz művészek sokféleképpen ábrázolták. A téma egyik legszebb feldolgozása Tiziano 1514-ből származó *Égi és földi szerelem* című festménye, amelyen a két „szerelem” társként egészíti ki egymást: a földi szerelem allegóriájának testét vastag ruha fedi, az égi meztelen. A festmény állóképszerű nyugalmaival szemben Sidney szonettciklusa képek sorozatában folyamatosság összhangban van azzal a költői elgondolással, amely szerint a szerelmi beteljesületlenség adja a cselekedés erejét. Mivel a szerelmi vágy kielégíthetetlen a szerelmesnek rá kell ébrednie, hogy szerelme nemcsak a szeretett lényvel való kapcsolattartás, hanem saját lelki fejlődése szempontjából is értéket jelent. A szerelem a lélek morális tökéletesedését szolgálja, ezért az értelem a szerelmet önszeretetének értelmezi. Az önszeretet persze nem feltétlenül önző szeretet, sőt Sidney szerint az egyéniség értékeinek egyetlen igaz védelmezője: „... self-love is better than any gilding to make that seem gorgeous, wherein ourselves are parties”.⁶

A Sidneyről őszinte elismeréssel szóló Giordano Bruno úgy véli, hogy a dolgokat a velük való azonosulás révén ismerhetjük meg legteljesebben.⁷ A figyelmet önmaga tárgyára irányító szeretet először magával a tárggyal azonosít bennünket, majd énünk részévé formálja azt. Az önszeretet apológiája Sidneyt arra jogosítja fel, hogy részben Bruno, részben pedig Minturno és Scaliger nyomán értelmezze újra Plátón ideatanát.⁸ Bár a költészetet a filozófiával összekötő ideákkal már Platónnál is találkozunk, Sidney az első, aki ezeket kizárólag hiteles belső eszmévé, az alkotói psziché aktív „fore-conceit”-jeivé alakítja át. A „conceit”-ből a költő nemcsak ihletet meríthet, hanem saját művészi teljesítményét is hozzá mérheti.⁹ Így lesz Sidney számára szorgalom és zsenialitás kölcsönhatása a komoly művészi érték ismérve az irodalomban, amint korábban Dürer számára az volt a festészetben.

A *Defence*-szel nagyjából egyidőből származó első *Arcadia*-változat egyik párbeszédében Sidney Pico della Mirandola, Giordano Bruno és a puritánok szerelemfelfogását egyszerre parodizálja. A történetben szereplő két herceg, Musidorus és Pyrocles a szerelem erkölcsi jelentőségéről vitatkoznak. Egyikük a Múzsák megszállottja, másikuk a szenvedélyé. Az életét a tanulásnak szentelő Musidorus megrója barátját a gyönyörű Phyloclea iránt érzett szerelméért, amely arra készítette, hogy női ruhába öltözzék.

Akárcsak Bruno a *Hősi lelkesültségekben* (*Degli eroici furori*, London, 1582.), Musidorus is azokon gúnyolódik, akiket a testi szépség igéz meg.¹⁰ Bruno szerint a világegyetemben mindennek megvan a maga súlya, számaránya és rendje, ezért a nőket csupán erényükért szabad szeretni.¹¹ Ebben a mértéktartó szeretetben nincs helye a szenvedélyes szerelemnek, amely, ha eluralkodik az emberen, könnyen az örületbe kergetheti. A nolai filozófus már művének Sidneyhez címzett ajánlásában felhívja erre a figyelmet, amikor azt állítja, hogy torz és romlott az értelme annak az embernek, akit egy nő szépsége képes rabul ejteni.¹²

Amikor Musidorus a szerelmet kárhóztatja, mintha Bruno vagy a puritánok aszketikus hangját hallanánk: „And let us see what power is the author of all these troubles: forsooth love, love, a passion, and the basest and fruitlessest of all passions”.¹³ Sidney iróniájának élett csak fokozza, hogy Musidorus érvelésének szenvedélyességét a szóisméltés kínálta érzelmi nyomatékkal támasztja alá.

Azt, hogy a földi szerelem (*amor humanus*) nem szükségszerűen hajlik bestialitásba (*amor ferinus*) Pyrocles Phyloclea iránt érzett tiszta szerelme példázza. Hiába helyezi Bruno a szellemi dolgok szeretetét a nők szerelménél magasabb etikai szintre, ha a gyakorlat megcáfolja őt: az életét korábban a tanulásnak és az erény gyakorlásának szentelő ifjú herceg, Pyrocles Árkádiában óhatatlanul szerelmes lesz.

Musidorus elmarasztaló szavai mintha Pico és Bruno áthasonulási (*transsubstinatio*) elméletét visszhangoznák: „... for indeed the true love hath that excellent nature in it, that it doth transform the very essence of the lover into the thing loved, uniting, and, as it were, incorporating it with a sacred and inward working. And herein do these kinds of love imitate the excellent, for as the love of heaven makes one heavenly, the love of virtue virtuous, so doth the love of the world make one become worldly; and this effeminite love of a woman doth ... womanize a man ...”¹⁵

Ez a körülményes érvelés csak felidegesíti Pyroclest, ezért az ő természetes érzelmi reakciója Musidorus gondolatmenetének ellentmondásaira hívja fel a figyelmet, válaszában a lényegre tapint: „I am not yet come to that degree of wisdom to think ligh of the sex of whom I have my life, since if I be anything ... I was, to come to it, born of a woman and nursed of a woman.”¹⁶ A nő kötelező szeretete, ezért Pyrocles szavai egyszerre vonatkoznak a szerelem és az erény elsajátítására: „... each excellent thing once well-learned serves as a measure of all other knowledges.”¹⁷

Itáliai és német hatások Sidney protestáns világképében

Az Erzsébet-kori angol értelmiség távolságtartóan fogadta az Itáliából érkező szellemi hatásokat. Bár a humanizmus eredményeit üdvözölték és hasznosították, folyvást arra figyelmeztették honfitársaikat, hogy óvakodjanak a gondolkodásmód mechanikus átvételétől. Angliában ugyanis általános volt az a nézet, hogy Itália nemcsak a kitűnő költők és festők földje, hanem a machiavellizmus és az istentelenség hazája is. A vád egyik első képviselője Roger Ascham volt: „... time was, when Italy and Rome have been, to the great good of us, that now live, the best breeders and bringers up of the worthiest men, not only for wise speaking, but also for well doing in civil affairs, that ever was in the world. But now, that time is gone, and though the place remain, yet the old and present manners differ

as far as black and white, as virtue and vice. Virtue once made that country mistress over all the world. Vice now maketh that country slave to them that once before were glad to serve it.”¹⁸

A gyermek Erzsébet nevelőjeként Ascham valóságos iskolát teremtett nézeteivel ezeket később Sidney, Spenser és Milton visszhangozták, de mintha még Oliver Goldsmith *The Patriot* című 18. századi költeményében is az Itália elleni dörgedelmeit hallanánk:

Each nobler aim, repress by long control,
Now sinks at last, or feebly mans the soul;
While low delights, succeeding fast behind,
In happier meanness occupy the mind:
As in those domes where Cesars once bore sway,
Defac'd by time, and tott'ring in decay,
There in the ruin, heedless of the dead,
The shelter seeking peasant builds his shed;
And wond'ring man could want the larger pile,
Exults, and owns his cottage with a smile.

(*The Patriot* 49–57.)

De térjünk vissza az itáliai reneszánsz kultúrájának tárgyalásához, amely a háúvös fogadtatás ellenére az angol élet szinte minden területén érezte hatását. Hatott a New Learning-re, az irodalomra, sőt az uralkodó patrónusi tevékenységét is meghatározta. Ez utóbbinak az lett a következménye, hogy a Tudor-kor angol költői közül egyre többen kerestek maguknak a királyi udvarban érvényesülési lehetőséget.¹⁹ Miközben az udvari költő szerepe felértékelődött, az udvaron kívül, például Sidney nővéreinek wiltoni házában, irodalmi társaságok alakultak. A wiltoni Areopagus-körnek Pembroke grófnőn és magán Sidneyen kívül Fulke Greville és Edward Dyer voltak a tagjai, de talán Edmund Spenser is kapcsolatban állt velük. Mindannyian fiatalok voltak, így az Areopagos név nemcsak saját tapasztalatlanságukra utalt, hanem néhány külföldi költőcsoport tudálékosságát is kigúnyolta (például a francia Pléiade-ét).

Az irodalmi nyelv petrarkista megújítását hirdető Pietro Rembo költői programját természetesen ők sem hagyhatták figyelmen kívül egy olyan történelmi időszakban, amikor a kontinensről érkező kulturális hatások átvételének módját az erősödő nemzetudattal egyidőben elterjedő protestáns szellemiség befolyásolta. Sidney számára a protestantizmus volt a külföldi eszmék szintézisének és továbbfejlesztésének mércéje.

Erkölszi álláspontjának tisztázásához az akarat szabadságára vonatkozó elképzelések változásait kell röviden áttekintnünk. A kérdéssel Andrew Weiner könyve foglalkozik.²⁰ Weiner először a humanista álláspontot ismerteti, amely szerint az ember a tanulás révén lesz képes jót cselekedni a világban, miközben akarata segítségével kiteljesítheti személyiségének transzcendens lényegét. Erasmus és Luther vitáját ismertette megjegyzi, hogy Erasmus *A szabad akaratról* (1524) című traktátusában Isten és ember kapcsolatát apa és fiú meghitt viszonyaként értelmezi, amelyben az apa teret enged a játékos önkifejezésnek, a stílus szabad megválasztásának.

Luthernek az akarat szabadságát tagadó álláspontját Cusanus „ignorantia” tana előlegezi meg, amely tagadja az emberi tudás transzcendenciáját. Weiner nem részletezi Luther álláspontját, de a Kálvin és Luther szabadságról vallott felfogása közötti különbségről sem szól.

Luther szerint az emberi akarat szabadságán nem a cselekvés, hanem az elszenvedés szabadságát kell értenünk. Ha az akarat szembeszállhatna a bűnnel, akkor Krisztusnak nem kellett volna meghalnia az emberért. Luther álláspontja jelentősen eltér Erasmusétól,

mert szerinte mindazok, akik a szabad akaratról azt állítják, hogy az a hit dolgában bármiféle hatalommal bír, megtagadják Krisztust.²¹

A Krisztusban való felszabadulás gondolatát továbbfejlesztő Kálvin a bűneset utáni akaratot szintén elbukottnak ítéli, egyenes értelem és ferde akarat ellentmondását hangsúlyozza. Kálvin szerint Isten képmásaiként rendelkezünk ugyan a szabad akarat képességével, de ezt soha nem gyakorolhatjuk maradéktalanul. Kálvin utat enged az egyéni döntés szabadságának, de a személyiség tényleges felszabadulását ő is csak Krisztus által látja elérhetőnek.

Egyenes értelem és ferde akarat problémájával a 16. század angol költői közül Barnaby Googe, Thomas Wyatt és George Gascoigne foglalkoztak. Száraz és fárasztóan didaktikus költeményeikben arra intették olvasóikat, hogy ne feledjék a törvényeket, amelyeket azért kaptak Istentől, hogy azok lámpásként világítsanak erkölcsi ítéletük számára a hozzá vezető úton. Bár ők is hozzájárultak a század angol protestáns költészetének megalapozásához, a kálvinista tanítást csak az Erzsébet-kor lírikusai töltötték meg egyéni művészettel.

Míg a humanisták számára a tudás volt a jó cselekedetek elsődleges forrása, a protestánsok a cselekvő életre való ösztönzést tartották fontosabbnak. Ennek legnemesebb és leghatékonyabb formája Sidney számára az irodalmi ösztönzés (moving) volt, amelyről ezt írja: „... Poetry is of all human learning the most ancient and of most fatherly antiquity, as from whence other learnings have taken their beginnings; since it is so universal that no learned nation doth despise it ... since both Roman and Greek gave such divine names unto it, the one of „prophesying” the other of „making”, and that indeed that name of „making” is fit for him, considering that whereas other arts retain themselves within their subject and receive (as it were) their being from it, the poet only bringeth his own stuff, and doth not learn a conceit out of a matter, but maketh matter for a conceit; since neither his description nor his end containeth any evil, the thing described cannot be evil; since his effects be so good as to teach goodness and delight the learners of it; since therein (namely in moral doctrine, the chief of all knowledgess) he doth not only far pass the historian, but, for instructing, is well nigh comparable to the philosopher, and, for moving, leaves him behind him, since the Holy Scripture (wherein there is no uncleanness) hath whole parts in it poetical, and that even our Saviour Christ vouchsafed to use the flowers of it; since all its kinds are not only in their united forms but in their severed dissection fully commendable, I think (and I think I think rightly) the laurel crown appointed for triumphant captains doth worthily, of all other learnings, honour the poet’s triumph.”²³

Ezek után is kérdés marad, mit jelentett Sidney számára a befolyásolás költői értelemzése. A válaszáért Arisztotelésznek a lélek működéséről szóló írásáig kell visszamennünk. Ebben arról olvashatunk, hogy az emberi képességek „mozognak”, vagyis passzív állapotukból aktív állapotba jutnak (Arisztotelész, *A lélekről* III. 3, b. 11.). Egy másik munkájában (*Az érzékekről* címűben) a görög filozófus azt állítja, hogy az intellektus számára a képzelet a legfontosabb érzék. A korabeli tudomány álláspontja szerint ugyanis az értelem szemének tartott képzelőerő egyszerre képes befogadni és kivetíteni a gondolkodás alapjául szolgáló képi látványt, ezért a képességek között majdnem isteni rang illeti meg.

Philip Salman tanulmánya Arisztotelész képességpszichológiájának középkori keresztény értelmezését vizsgálja. Sidneyről szólva elfelejti megemlíteni, hogy erről a témáról a költő Pierre de la Primaudaye *The French Academie* című munkájában olvashatott, évekkal a mű angol fordításának (Thomas Bowes) megjelenése előtt (London, 1586). A középkori keresztény felfogást Salman így jellemzi: „The actualisation of the senses unites us with God’s physical universe, the actualisation of the faculties of representation, reason, memory, may move us to the union with God, a union behind the human cognition.”²⁴

Az érzékek és a világ ábrázolásának művészi lehetőségét felmutató „képesség” sajátosan irodalmi értelmezéséről ezt írja: „... a work of literature was capable of teaching and

delighting because it was considered to be an object causing the mental faculties to receive images and to abstract from them activities, which result from pleasure." A platonista és arisztotelianus nézetek összeolvadásáról Sidney műve kapcsán ugyanott így nyilatkozik: „... the logic of combining Aristotelian psychology with the Platonic assertion of innate knowledge implies that learning is a special kind of anamnesis. The poet shows us the beauty of virtue and we recall virtue's presence with us: 1. by joining principle and example; 2. by purifying our wit.”²⁵

Salman megállapításait Weiner azzal egészíti ki, hogy Kálvinnak a lélek négy alapvető képességére vonatkozó álláspontját értelmezi. A négy képességet az érzékek, a képzelet, a racionális értelem és az intellektus adják. Kálvin, aki egy ideig a híres emblemakönyvíró Alciati tanítványa volt Bourges-ben, úgy gondolja, hogy a bűnbeesés a négy képesség közül csak az „imaginatio”-t hagyta érintetlenül, ezért az érzéki benyomások hiányosságait és a racionális döntések fogyatékoságait csak a fizikai vagy mentális képek segítségével dolgozó képzelet semlegesítheti.

A melankólia és a furor poeticus elmélet hatása és tagadása Sidney művében

A *Defence*-ben Sidney a költői fantázia tisztaságát, romlatlanságát hangsúlyozza a költészetet hazugnak tartó régi és új vádakkal szemben: „Plato found fault that the poets of his time filled the world with wrong opinions of the gods, making light tales of that unspotted essence and therefore would not have the youth deprived with such opinions. Herein may much be said, let this suffice: the poets did not induce such opinions, but did imitate those opinions already induced.”²⁶

Az erényes cselekedetekre ösztönző fantázia irányítása alatt álló akarat a befolyásolás eszköze. Mivel csupán az érzékek salakjától megtisztult lélekben táruulhat fel a személyiség magva, a költő a képességek aktualizálásával ragadja meg és közvetíti azokat az ideákat, amelyek a művészi intellektusban a természet végső és lényegi elveiként vannak jelen.

Sidney számára a „conceit” olyan egyéni és egyben archetipikus belső idea, amely épp beteljesíthetlensége folytán mutatkozik valóságos esztétikai minőségnek. Az az állítása, hogy a költő személyesen birtokolja az ideát, kulcsszerepet kap a költészet védelmében: „... for every understanding knoweth, the skill of each artificer standeth in that *Idea* or fore-conceit of the work, and not in the work itself. And that the poet hath that *Idea* is manifest by delivering them forth in such excellency as he hath imagined them. Which delivering forth also is not wholly imaginative (fanciful), as we are wont to say by them who build castles in the air, but so far substantially it worketh, not only to make a Cyrus, which had been but a particular excellency as Nature might have done, but to bestow a Cyrus upon the world to make many Cyruces if they will learn aright why and how that Maker made him.”²⁷

Kérdés, hogyan jut el Sidney a platonista rétor szerepét ideiglenesen magára öltve ehhez a Platónnak igencsak ellentmondó megállapításához. A választ megkönnyíti Erwin Panofsky, aki *Idea* című tanulmányában arról ír, hogy a platóni értelemben vett ideáknak a személyiség megtisztulását szolgáló kontemplációja és annak metafizikai jellege hogyan válik esztétikai színezetűvé a középkor és a reneszánsz folyamán.²⁸

A változás a filozófiában Plótinnal kezdődik, aki mesterénél toleránsabban ítéli meg a művészetek helyzetét. Platónnál a meditáló lélek az ideák közelében létének forrását ismeri fel, Plótisznál már ekstázisban egyesül Istennel. Ficino ezt a pogány ekstázist szerette volna a keresztény etikával összeegyeztetni.

Platón államának merev és időtlen állandóságában még nincs helye az olyan művészetnek, amely közvetlenül hordozza magán kora és alkotója jellemvonásait. A firenzei

neoplatonisták azonban megengedik, hogy a művész a legszemélyesebb élménynek is kozmikus jelentőséget tulajdonítson.

Ahhoz, hogy a platonista gondolkodásnak ezt a belső ellentmondását megvizsgáljuk, Platón filozófiájának azokat a pontjait kell felkutatnunk, amelyek a költői lélek általános állapotát jellemzik. Az egyik kulcsfontosságú passzus a *Phaidrosz* bevezetője, amelyben Platón arról ír, hogy mindegyikünkben két alapvető kívánság lakozik. Az egyik a gyönyör utáni sóvárgás, a másik a jóra törekvő meggyőződés, belátás.²⁹

Platón a lélek háromféle megszállottságáról ír. Elsőként a mániát említi, ezen a lélek ekstatisztikus állapotát érti. Ezután a mantikáról, a varázslásról szól, amelyet szemantikailag és etimológiailag a mániával hoz összefüggésbe. A mantikát a jóslás letisztult formájának tartja, mert a mantika segítségével a józan öntudatú emberek a sejtés (oiészisz) számára belátást (nusz) és ismeretet (hisztoria) szerezhetnek. A megszállottságnak ezt, a mániánál kifinomultabb változatát nevezi oinosztikének. A józanságnál a mániát többre tartja, mert az utóbbi az istenekről, a józanság pedig csak az embertől függ. Utolsóként említi a megszállottság legnemesebb változatát, a Múzsáktól való költői megszállottságot, amely „... ha megragad egy gyöngéd és tiszta lelket felébreszti és mámorossá teszi és dalban meg a költészet egyéb módján magasztalva a régiek számtalan tettét, neveli az utódokat.”³⁰ A költőt – Platón szerint – a rajongás e legmagasabb fokán az isteni szerelem boldogsága tölti el.

Az itáliai reneszánsz neoplatonista filozófusai a művészt ritkán képzeltek boldognak, mert úgy vélték, hogy az ő lelkén lesz leggyakrabban úrrá a tunyaság (acedia) bűnébe taszító melankólia. Ficino és Cornelius Agrippa írásai, valamint Dürer híres metszete (*Melencolia I.*) mind azt az elképzelést igazolják, amely szerint a melankólikus lelkiállapot az inspiráció alapfeltétele. Az ihlet a költői lelkesültség forrásaként készíti elő a lélek megtérését Istenhez. Walter Benjamin *A német szomorújáték eredete* című tanulmányában hosszú fejezetet szentel a melankóliának, de a melankólia-elmélet fejlődéstörténetével nem foglalkozik.

A melankólikus zsenielmélet az ókorból származik, Platón és Cicero is utalnak rá. A melankólikusok bolygójának a Szaturnuszt tartották, amelyet Boccaccio később a latin „Sacer Nus” kifejezéssel (Szent Eszme) azonosít.³² A firenzei platonisták Platón isteni örülettel megáldott lángelméit a Szaturnusz bolygó befolyása alá rendelték. Ficinóék számára a szaturnikus bölcsesség a lélek harmóniájának kulcsa, Agrippánál eszme és anyag ellentétét tudatosító nyugtalanság. Dürer a melankóliának ezt az utóbbi típusát jeleníti meg metszetén. Bár Sidney nem foglalkozik közvetlenül a melankólia elméletével, utal Agrippa álláspontjára: „Agrippa will be as merry in showing the vanity of science as Erasmus was in the condemning of folly. Neither shall any man or matter escape the touch of these smiling railers. But for Erasmus and Agrippa they had another foundation than the superficial part would promise.”³⁵

Amikor elismeri, hogy a költészet isteni ajándék, Sidney azt az itáliai humanista hagyományt követi, amely a *furor poeticus* kiváltságát a költő váteszi szerepkörével hozza összefüggésbe. A költői lelkesületről Platón két helyen is említést tesz (*Phaidrosz* 244 ff.; *Ion* 533–4). Ficino szerint azok közül az emberek közül, akik már ebben az életben sem a test életét élik, a költőket bölcsesség dolgában csak a filozófusok múlják felül, a költők alkotásain keresztül Isten szól az emberekhez. A *furor* hatása alatt a költők sok olyan dolgot állítanak, amelyet józan állapotban maguk sem értenek pontosan (*Theologia Platonica* XIII.). Amikor a poétát vátesznek nevezik, a reneszánsz elméletírók Horatiusra hivatkoztak, aki Orpheuszt az istenek szent prófétájának, a régi költőket pedig az erény ihletett tanítóinak nevezte (*Ars poetica* 388–99.).

Jó száz évvel Ficino után Girolamo Frachetta (*Dialogo del furor poetico*, 1581) még mindig Platón követi, amikor a költő prófétai szerepéről elmélkedik. Az egyik Pléiade-

költő, Pontus de Tyard azt állítja, hogy a lélek a *furor* segítségével kapja vissza helyét a mennyben (*Solitaire premier ou, prose des muses et de la fureur poétique*, 1562). Bár az utóbbi nézetet Ronsard is egyetért (*Ode á Michel de l'Hospital*) a költői lelkesültség tana 1610 körül végleg eltűnik a francia költészettani művekből. Sidney 1580 körül írott poétikájában, mint láttuk, alig találjuk nyomát, pedig Itáliában ekkor még javában virágozik az elmélet. Sidney a *furor poeticus* eszméjét, akárcsak a melankólia-elméletet, a protestáns apologéta gyakorlati szémszögéből nézve semmitmondónak érezhette: „For Poesy must not be drawn by the ears, it must be gently led, or rather it must lead, which was partly the cause that made the ancient learned affirm it was a divine gift, and no human skill – since all other knowledge lie ready for any that have strength or wit; a poet no industry can make, if his own genius is not carried onto it ... Yet confess I always that the fertilest ground must be manured, so must the highest flying wit have a Daedalus to guide him. That Daedalus, they say..., hath three wings to bear itself up into the air of due commendations: that is Art, Imitation and Exercise.”³⁶

Bár a *Defence* születésével majdnem egyidőben Francesco Patrizi da Cherso még szélsőségesen platonista álláspontot képvisel (*Discorso della diversità dei furori platonici*, 1585) az isteni eredetű ihlet és retorikai invenció ellentmondásával már neki is meg kell birkóznia. *Della poetica* és *Della retorica* című írásaiban Patrizi azzal vádolja meg a retorikát, hogy az elrontja Ádám nyelvének eredeti tisztaságát, s így a dolgokról már nem tud közvetlenül szólni.³⁷

Klancizay az *elocutio* 16. századi virágzása kapcsán hívja fel a figyelmet Patrizi művére. Sidneyvel ellentétben Patrizi nem az öntörvényű szépírás gyakorlati elveinek kimunkálását, hanem a költő által feldolgozott anyag átlényegítését (*finzione*) találja fontosnak.³⁸ Sidney esetében a „feigning” feladata már nem az anyag átlényegítése, hanem az erények és bűnök tanulságos és emlékezetes képekké (*notable images*) formálása. Ugyanakkor mindkét szerző az elméletek „vak labirintus”-ából szeretné kivezetni olvasóját. Ihlet és invenció ellentmondását Patrizi olyan újfajta retorika kidolgozásával kívánja feloldani, amely a nyelvet egyetemes érvényűvé tágítva kozmikus alapokra helyezné a költészetet (*retorica celeste*).

Patrizinél valamivel korábban Giulio Camillo Delminio is hasonló megoldást talál (*Discorso sopra l'idee di Hermogene*, 1560). Delminio szerint a költőnek hatalmában áll ráhangolni lelkét a kozmikus harmóniára, ezért retorikáját az alkímia módszertanával kell gazdagítani. Patrizi szerint a költőnek nincs szüksége alkímiára, hiszen anélkül is csodálatos dolgokat alkot. Szerinte a csodálatosság (*meravilia*) nem más, mint az irodalmi alkotásra legáltalánosabban jellemző esztétikai minőség, amely minden más formai követelménynél, még a hármaskör szabályánál is fontosabb. Ezzel szemben Lorenzo Giacomini azt állítja, hogy a költészetet a többi művészeti ágtól megkülönböztető furor szükségtelemmel teszi a szabályokat (*Del furor poetico*, 1589).

Alessandro Piccolomini Arisztotelész *Poétikájához* írott jegyzeteiben (1575) a retorikát a gyakorlati tudás szolgálatába állítja és a poézist, Arisztotelész nyomán, az architektónikusnak nevezett tudományok körébe sorolja. Ezt az elnevezést Sidney is elfogadja, hiszen a költészet a szenvedélyek felkeltésével, példaadás és befolyásolás révén neveli az olvasót erényes állampolgárrá. Cicero szerint is ez a két képesség (*flectere et movere*) jellemző leginkább a költészetre. (*De oratore* 21. 69.)

A reneszánsz idején először a nápolyi születésű Giovanni Pontano azonosította a retorikát a költészettel (*Actius de numeris poeticis et lege historiae*, kb. 1490). Aulalo Parrasio és Scaliger szerint csak az erényes költő képes az igazság révén meggyőzni olvasóját, az igazság általi meggyőzés erősen retorikai törekvés a költészetben, követelményként már Catónál és Sztrabónnál is megtaláljuk (*Geographia*, 1. 2. 5.) A becület nem elég, a jó költőt a lelkesedés és az ihlet hevíti, ezért Girolamo Frachetta szerint Platón

csak azokat a költőket kívánta száműzni államából, akik mesterségüket rutinból gyakorolják.³⁹ Tommaso Corrae szerint csak azok a poéták dicséretre méltók, akiket a furor vezérel (*De antiquitate, dignitateque poesis et poetarum differentia*, 1586). Frachetta és Corrae nézetei vezetnek el bennünket az itáliai költészettanok másik problémájához, a költő társadalmi és intellektuális szerepkörének meghatározásához.

Scaliger szerint kétféle költő létezik: Istentől ihletett poéta és filozófus költő. Míg az égi rendelésből írók a Múza szavának engedelmessé válnak vagy borgöz hatása alatt alkotnak, mint Orpheusz, Homérosz, Ennius és Arisztophanész, a filozófus költők valamely tudomány szolgálatába állítják tudásukat. E két csoportból az Istentől ihletett poétákat tekinthetjük igazi költőknek.

A költői anyagra vonatkozóan Fracastoro azt állítja, hogy az bármilyen lehet. Ő az utánczó stílus (dicendi modus) alapján osztályozza a költőket. Sidney nagyobb hangsúlyt fektet az utánczás jellegére, mint a matériára vagy a stílusra: míg a vallásos költő csak isteni tárgyat utánoz, a filozófus csupán természetit vagy gondolatit, az igazi költő a képzeletére támaszkodik és saját ideáit utánozza. A képzelet formába öntéséről a retorika tudománya gondoskodik. Ennek megfelelően a *Defence* is a hét részes klasszikus oráció felépítését követi, amelynek leírását Sidney Thomas Wilson *Arte of Rhetorique* (1553) című művéből merítette. Wilson főleg Bembóra és Desportes-ra hivatkozik, de legközvetlenebbül Erasmus egyik 1512-ből származó értekezéséből merít (*De duplici copia rerum ac verborum commentarii duo*).

Ezek után tekintsük át a rendkívüli képességekkel megáldott művészről alkotott elképzelések fejlődését. Coluccio Salutati legkedvesebb tanítványa, Leonardo Bruni utal először a *furor* költészetben betöltött szerepére. Az öt követő Christoforo Landino már példaképet is állít a költők elé Dante és Petrarca személyében. Polizianónál a *furor*ra való hivatkozás az egyéni alkotás védelmét szolgálja. Poliziano saját tehetségét szembesíti Cicero kötelező imitációjával. Pico szerint a *furor* a poéta számára egy belső, szintetizáló eszme létét igazolja. Ez a belső eszme teszi képessé a költőt a külső világ töredékes, ellentmondásos szépségének, egy, csak a saját lelkében létező ideális modellel való összehasonlítására. Bruno szerint a költészetet a *furor* teszi az isteni világgalkotáshoz hasonlóvá.⁴⁰

Már idéztem Platónnak az isteni megszállottságokra vonatkozó elképzelését, amelyet Marsilio Ficino bővített szerelemelméletté. Eszerint az isteni szépség megtapasztalásának vágya a világ három korszakán vezet keresztül a lelket. Az így keletkező isteni szerelem fázisait a lélek megtérése (conversio), megvilágosodása (illuminatio) és fellángolása (inflammatio) jelzik.

A firenzei platonizmus virágzását követő időszakban értékelődött fel a „gaudium”, az élvezet szerepe. A gyönyörnek, az élvezetnek, így a műélvezetnek is, látszólag kevés köze van a *furor* transzcendenciájához, pedig Batkin és Wind szerint az esztétikai élmény személyességének hangsúlyozásával a „gaudium” fogalmának előtérbe állítása nagyban hozzájárult a lélek Istenhez való felemelhetőségét valló nézetek demitologizálásához.⁴¹ Ennek a folyamatnak az előzményeit keresve egyenesen Cusanusig kell visszamennünk, aki már a 15. században arra figyelmeztetett, hogy Isten és ember között nem csökkenhet a távolság.⁴² A melankólikusok kiváltásáról elmékedő Ficino is érzi ezt, mégsem veti el a *furor* gondolatát. A művészi ihletet először Sidney fosztja meg attól misztikus aurától, amely azt korábban övezte, ezért a költői lelkesültség platóni elméletével összefüggő melankólia-elmélet sem érdekli, hiszen a költőt gyakorlás (Exercise) nélkül sem az ihlet, sem a szorgalom (Industry) nem teheti naggyá.

*A mágia elsorvadása, polémia a tudományokkal, a
„második természet” elve*

A másik folyamat, a mágia elsorvadása az előbbiekkal párhuzamosan zajlott. A melankólia-elmélet kapcsán már említettem Cornelius Agrippa nevét. Agrippa, az egyik legjelentősebb reneszánsz „mágus”, a *De incertitudine et vanitate scientiarum* (Bázel, 1565) című művében a pithagoreusok, Plotinosz, valamint egyes közép- és neoplatonista szerzők metempsichózis elméleteit a keresztény etika szemszögéből értelmezte. Szerinte a lélek halhatatlansága attól függ, hogy az egyes ember Istennek tetsző vagy nem tetsző életet él. Agrippa, akárcsak Cusanus, a racionális tudás hiábavalóságát vallja, ezért az élet legfontosabb kérdéseire a mágiában keres megoldást, mert úgy véli, a mágus Istennek tetsző életet él.

A keresztény rabbinak csúfolt Johannes Reuchlin *De verbo mirifico* című értekezésében már érezzük a mágia hagyományos gyakorlatával szembeni távolságtartást, amely mintha a mágiának a megreformált keresztény etikában való feloldódását előlegezné.⁴³ Mint Marlowe *Dr Faustus*ában, Reuchlinnál sem csupán a fekete mágia kritikájával találkozunk, nála is a mágia egész gyakorlatának kétes etikai állása jelent problémát. A hiteles emberi cselekvés kulcsát Reuchlin nem a természeti mágiában véli megtalálni (mint pl. Bruno vagy Agrippa tette), hanem Jézus nevében, a pentagrammatonban, a csodatévő szó (verbum mirificum) varázslatos erejében.

Sidneynél, mint majd látni fogjuk, a keresztény mágia reuchlini hagyománya egészen bensőséges formát ölt. Reuchlin tanítása a középkori zsidó filozófia, a Kabbala befolyásán túl a „devotio moderna” és a cusanusi „docta ignorantia” elveit sem hagyja figyelmen kívül.

A lélek halhatatlanságának etikai problémáját Reuchlin leginkább úgy látja megoldhatónak, hogy a mágiát egyfajta kabbalisztikus teológiába transzformálja, (már Pico is ilyesmire törekedett). Reuchlin szerint csak a Megváltó neve tárhatja fel Isten létének bizonyosságát az érzéki tapasztalat és a racionális tudás bizonytalanságán túl. Mindebből arra következtethetünk, hogy Reuchlin a lélek halhatatlanságának tanulmányozása helyett az evilági magatartásformák etikai lehetőségeit és korlátait mérlegeli. Sidney kizárólag az utóbbiakra koncentrál. Reuchlinnál az érzéki a racionális szféráknál magasabb szintű létminőséget jelentő krisztusi élet (imitatio Christi) hagyománya az embert – Jézus szenvedésében való osztozása révén – még mindig Istenhez közelíti.

Sidneynél nyoma sincs a közeledésnek, a költő nem „istenül”, Reuchlin elképzelései ugyanakkor némiképp előkészítik Scaliger „második természet”-ének Sidney-féle átértelmezését.⁴⁴

Scaliger nevezetes elméletének egészen Dantéig nyúlik a gyökere, aki a *Convivio* második részében különbséget tesz a költők és az egyházi szerzők allegória-értelmezése között. Költői allegórián azt a jelentést érti, amely a mesék takarója alá rejtőzik, de valójában szép hazugságba öltöztet igazság (una veritá ascosa sotto bella menzogna).⁴⁵ A teológusok a Szentírás szereplőit az isteni igazság figuráiként fogják fel, szerintük a Bibliát maga a Szentlélek írja, ezért a benne megjelenő alakok az isteni megvilágosodás fikciói. Csakhogy amíg a Bibliát író Szentlélek megismerése korlátlan, a költő horizontja véges, egyéni képzeletére korlátozott. A költőnek, ha a véges világ képeivel valamely általános igazságot akar kifejezni a „hazugság” leplebe kell burkolnia mondanivalóját. Arisztotelész nyomán Sidney ezt úgy értelmezi, hogy a költő, mivel nem állít semmit, nem is hazudhat. A költő öntörvényű világot alkot, amelyet Julius Caesar Scaliger „második természetnek” nevez. Ezek után tekintsük át Scaliger elméletének előzményeit.

Boccaccio írja (*De Genealogiis*), hogy a költészet a természettel versenyre kelve olyan világot teremt, amely legbelsőbb lényegében emberi. Az őt követő esztéták már azt

fogalmazzák meg, hogy milyenek szeretnék látni ezt a világot. A költészet feladatát Horátiushoz hasonlóan, az erkölcsi nevelésben látják (Salutati). A „színlelés”, amelyet a középkor az allegória eszközének tekintett, a tökéletes retorikai norma, az invenció és mesterség hármaskörét jelentette. Felértékelődött az ékesszólás szerepe és megszületett a költői retorika humanista kultusza, amelynek egyik legkiválóbb művelője Lorenzo Valla volt. Valla a retorikai aktus helyhez és időhöz való kötöttségét a megnyilatkozás feltételének látta (*Elegantiarum libri*, 1444).

A furor-elmélet előkészítői (Bruni, Poliziano, Ficino) azt feltételezték, hogy a költő az eszményi utánzás révén öntörvényű világot alkot. Scaliger poétikája volt az első, amely az öntörvényű világ leírását tartalmazta (*Poetics libri septem*, Genf, 1561) Scaliger Platón *Timaeus*-ára hivatkozik, amelyben a demiurgosz heterokozmoszt alkot, az ideális kozmosz tökéletlen mását. Sidney – mint láttuk – megfordítja ezt a szemléletet. Szerinte a poeta a külső kaotikus világból egy ideális, a maga nemében tökéletes (arany) világot hoz létre.

Scaliger követően Fracastoro hangsúlyozza a művészi utánzás eszményi jellegét, Arisztotelész miméziselméletét a szépség platonista kultuszával kapcsolva össze (*Naugerius sive de Poetica Dialogus*, 1558). Fracastoro szerint a költői utánzás nem dolgokra, hanem az eszmére irányul, ezért a költő az utánzott dolgot igazabbnál és teljesebben képes megmutatni, mint a természet. Scaliger és Fracastoro Arisztotelésznek azt az elképzelését vallják, miszerint a természet művész, aki a tökéleteset akarja elérni, de valamilyen véletlen mindig meggátolja ebben.⁴⁶

Scaliger szerint a költő megismétli a demiurgoszi teremtés aktusát.⁴⁷ Sidney azonban azokat az elveket kutatja, amelyek a költőt a „második természet” megalkotására feljogosítják. Először azt vizsgálja meg, hogy milyen különbségek vannak az egyes tudományok módszerében. Ezzel máris körültekintőbben jár el, mint a *paragone*-írók jó része: „The lawyer saith what men have determined, the historian what men have done. The grammarian speaketh only of the rules of speech, and the retorician and logician, considering what in Nature will soonest prove or persuade, thereon give artificial rules, which are compassed within the circle of a question according to the proposed matter. The physician weigheth the nature of a man's body, and the nature of things helpful or hurtful unto it. And the metaphysic, though it be in the second and abstract notions, and therefore be counted supernatural, yet doth he indeed build upon the depth of Nature.”⁴⁸

Az egyes tudományok módszerét azok tárgya határozza meg. Ennek megfelelően a filozófust a fogalmak, a történést a tények tartják fogva, miközben a filozófia fogalmiságát a költészet a valóságos életből vett példákkal hitelesíti. Tekintsük át a költészet, a történelem és a logika tudományának egymással való kapcsolatára vonatkozó nézetek fejlődését.

Itáliában Giovanni Pontano mondta ki először, hogy a költői mesterség gyakorlása fontosabb a történelem ismereténél (*Dialoghi*, 1501) Pontano számára a történész mestersege rokon a költőével, hiszen a történész nem a teljes valóságot adja vissza művében, hanem stilizál. Csak azokról az eseményekről ír, amelyekről tudomást szerzett és kizárólag a saját nézőpontjából ítéli meg azokat, így a költő alkotása és a történész jegyzetei közötti különbség csupán stílárius jellegű. A történész számára a legfontosabb követelmény az őszinteség, amelyet a szabatos stílus tesz hitelessé, a költő azonban élhet a stílárius szabadság privilégiumával. Scaliger és Castelvetro szerint a költészet azért egyetemesebb a történelemnél, mert nem a valóságosra, hanem a lehetségesre vonatkozik.⁴⁹

A filozófia bírálatát illetően hasonlóan érdekes előzményekkel találkozunk Daniellónál (*Poetica*, 1536), szerinte költészet és filozófia két különböző kifejezési módja ugyanannak a valóságnak. A filozófust a gondolatok, a költőt az élet mesterségének feltalálói közt tartja számon. Arra az ellenvetésre, amely szerint a nagy felfedezések inkább a filozófusoknak, mint a költőknek köszönhetők azt válaszolja, hogy csak a költők képesek

stílusuk mesés fátyla alá rejteni a fontos tanulságokat, s hogy a steril filozófia – mivel nélküli a szépséget és a meggyőzés célzatát – át kell, hogy engedje helyét a költészet tetszetős tanításának.⁵⁰

A kor elméletírói a logikát a költészet alapjának, külső vázának tekintették. Pierre Ramus a hagyományos skolasztikus logika helyett egy gyakorlatias, egyszerűsített érvelérendszert dolgozott ki, miközben a logikát a retorika gyakorlatával kapcsolta össze. A ramista logika hatása a *Defence* szerkezetében is kimutatható. A szigorú hierarchián alapuló ptolemaioszi és a hagyományos retorika elveit is megingató ramizmus alkalmazását Sidney Castiglione módszerével kapcsolja össze, aki az egyes kijelentéseket egy szellemi sakkpartiban tett taktikai lépésként értékelte.

Sidney ügyelt, hogy a költészetet ne rendelje alá a logikának, mert a logikából hiányzik az érzelmi meggyőzés képessége. Szakított azzal a hagyománnyal, amely a logikát a költészettel közvetlenül rokonította.

E hagyomány első jelentős képviselője Benedetto Varchi volt. Varchi a filozófiát két részre osztotta: egy racionális részre, amely a valóság tényleges kutatását szolgálta, és egy másikra, amely csak a szavakról szólt. Ezt a második részt logikára, grammatikára és retorikára tagolta (*Lettoni di poesia*, 1555). Jacopo Zabarella szerint a logika és a poétika a filozófiának azt a részét képezik, amely a tettekkel foglalkozik. A költészet szerinte is abban különbözik a logikától, hogy megvan benne az erényre nevelés képessége.⁵¹

Ramus a tudományt és az összes művészeteket átfogó általános ismeretelméletet akart létrehozni. Angliában Andrew Melville és William Temple terjesztették el tanításait. Temple, aki Sidney közeli ismerőse volt, a költő halála után ramista kommentárt írt a *Defence*-hez, noha Sidney tagadta az irodalmi vagy esztétikai üzenet logikának vagy bármi más külső elvnek való alárendelhetőségét, annál is inkább, mert szerinte a költőt még a természet sem korlátozhatja szabadságában: „Only the poet, disdainig to be tied to any such subjection, doth grow in effect into another nature, in making things either better than Nature bringeth forth, or, quite anew – forms such as never were in nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies, and such like; so as he goeth hand in hand with Nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging only within the zodiac of his own wit.”⁵³

Sidney szerint a költő a rejtőzködő szépséget kívánja ábrázolni. A *conceit* pedig egyszerre tartalmazza saját invencióját és a természet belső, eszményített képmását. Az igazi költészet sohasem elégedhet meg a természet másolásával, hiszen az intellektust tápláló képzelet a költészet „arany” világában ismeri fel és rekonstruálja a természet teljességét. Az alkotó (maker) elgondolása szerint az így létrehozott teljesség fejezi ki legpontosabban a természet eredeti és egyben végső állapotát: „Nature never set forth the earth in so rich tapestry as divers poets have done neither with so pleasant rivers, so fruitful trees, sweet-smelling flowers, nor whatsoever else may make the much too loved earth more lovely. Her world is brazen, the poets only deliver a golden.”⁵⁴

Az itáliai platonisták (Ficinótól egészen Brunóig) a költőt mágusnak tartották, akinek a lelkét az alkotás ereje egy, a többi emberénél magasabb létminőségbe emeli. Sidneynél a költészet gyakorlati ereje háttérbe szorítja a mágia misztikus hatalmát, hiszen számára mindaz, ami a költészetben hitelesen szép, az erkölcs általános fokmérője lehet, „dulce” és „utile” így egészítik ki egymást.

JEGYZETEK

1. A továbbiakban a *Defence* következő kiadására hivatkozom: *The Defence of Poesy*, in Sir Philip Sidney (Selected Writings), ed. Richard DUTTON, Manchester–New York, 1987.
2. Stephen GOSSON, *The Schoole of Abuse*, 1579. C. S. Lewis szerint (C. S. LEWIS, *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*, London, Clarendon Press, 1954, 320.), az oxfordi Corpus Christi Kollégiumban iskolázott Gosson nem lehetett puritán, mert ez a Kollégium volt a tiszta canterbury doktrína szülőhelye. Lewis mintha megfeledezne arról, hogy Gosson a legortodoxabb puritán álláspontot képviselte. Ennek egyik legteljesebb korai dokumentuma William Alley exeteri püspök néhány évvel korábban megjelent könyve volt, amelyben a szerző egyedül Isten szavát tartja igaznak és üdvözítőnek: William ALLEY, *The poore mans librarie*, London, 1565. idézi: S.K. HENINGER Jr., *Sidney and Spenser, the Poet as Maker*, University Park, The Pennsylvania State UP, 1990, 229. A Cambridge-ben végzett Alley véleménye egyébként megegyezik Edward Fentonéval, aki *Certaine Secrete Wonders of Nature*, (London, 1569.) címmel a francia Pierre Boaistuau művét fordította angolra. A puritán művészetellenesség részletes tárgyalását lásd: Lawrence A. SASEK, *The Literary Temper of the Puritans*, Baton Rouge, Louisiana State UP, 1961; Paul és Svetlana ALPERS, *Ut pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History*, in „New Literary History” 3 (1971–72), 437–58; Donald L. CLARK, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*, New York, Columbia UP, 1922; Patrick COLLINSON, *The Elizabethan Puritan Movement*, Berkeley, of California P. 1967.
3. SIDNEY, *i.m.* 109.
4. *Uo.* 108.
5. *Uo.* 65.
6. *Uo.* 102.
7. Frances A. YATES, *The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's Degli eroici furori and in the Elizabethan Sonnet Sequences*, in „The Journal of the Warburg Institute” 6 (1943); *A Hósi lelkesültségekben* Bruno Aktaion-mítoszával szemlélteti a szerelem révén üldözöből üldözötté váló szerelmes lelkiállapotát, Frances A. YATES, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago, U of Chicago P, 1987. (reprint)
8. SIDNEY, *i.m.*, 126.
9. D.P. WALKER, *The Ancient Theology, Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, London, Duckworth, 1972.
G.F. WALKER, *This Matching of Contraries; Bruno, Calvin and the Sidney Circle*, in „Neophilologus” 56, (1972), 331–43.
10. Giordano BRUNO, *The Heroic Frenzies*, ed. Eugene MEMMO, Jr. Chapel HILL, U of California P, 1964, 59.
11. *Uo.* 62.
12. *Uo.* 59.
13. Philip SIDNEY, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. Maurice EVANS, Harmondsworth, Penguin, 1977, 133.
14. Bruno felfogására már utaltunk, Pico egyik levelében, amelyet Sir Thomas More fordított angolra, egy Kirkéről szóló mesét mond el: (*English Works of Sir Thomas More*, ed. CAMPBELL and REED, London, 1931.) in M.C. BRADBROOK, *Shakespeare and Elizabethan Poetry* (A Study of his earlier work in relation to

the poetry of the time), Cambridge, UP, 1957, (reprint 1979), 238: „There was sometime (in Aenea) a woman called Circe, which by enchantment, as Virgil makes mention, used with a drink to turn as many men as received it into divers likenesses and figures of sundry beasts..., which afterwards walked tamely about her house... In likewise the flesh changeth us from the figure of reasonable men into the likeness of unreasonable beasts, and that diversely after the ... similitude between our sensual affections and the brutish properties of sundry beasts – as the prouthearted man into a lion, the irous into a bear,... From which beastly shape may we never be restored again to our own likeness unto the time we have again cast up the drink of the bodily affections by which we were into those figures enchanted.”

15. *Uo.* 133–34.
16. *Uo.* 34.
17. *Uo.* 35.
18. Roger ASCHAM, *The Scholemaster*, London, DC Whimster, 1934.
19. A költőknek a királyi udvarba való áramlásáról számos esszé és könyv készült, itt csak egyre hivatkozom, arra, amely Spensernek Sidney Areopagus-beli költőtársának esetét írja le: Richard HELGERSON, *The New Poet Presents Himself: Spenser and the Idea of a Literary Career*, in PMLA 93, (1978), 893–911.
20. Andrew WEINER, *The Poetics of Protestantism, (A Study in Contexts)*. Minneapolis, U of Minnesota P, 1978.
21. LUTHER Márton, *Asztali beszélgetések*, Bp., 1987, 53, 55–56.
22. WEINER, *i.m.* 9.
23. SIDNEY, *i.m.* 126–27.
24. Philip SALMAN, *Instruction and Delight in Medieval and Renaissance Criticism*, in „Renaissance Quarterly” (32), 326.
25. SALMAN, *i.m.* 302.
26. SIDNEY, *i.m.* 135.
27. SIDNEY, *i.m.* 107–108. Ha Ficino nem tudatosította volna az ideáknak a pszichében való jelenlétét, akkor a költőt sem tekinthette volna mágusnak. Ficino tk. Plótinoszt követi, amikor az ideákat exemplákként értelmezve, azok emlékenyomairól beszél (formulae). Sidney a ficinói „formula” és a petrarkista „conchetto” összevonásával hozza létre a „conceit”-et, a platóni ideáknak a pszichébe helyezése nyomán. Ebben Cicerót követi, aki elsőként fogalmazta meg, hogy a költő a szépség „dicsőséges prototípusaiként” birtokolja az ideákat (*De oratore* II. 7 ff.).
28. Erwin PANOFSKY, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Älteren Kunsttheorie*, Leipzig, Teubner, 1914.
29. PLATÓN, *Phaidrosz*, 237, d 9–14.
30. *Uo.* 245, a 1–10.
31. Walter BENJAMIN, *A német szomorújáték eredete*, in *Angelus novus*, Bp., 1980.
32. Giovanni BOCCACCIO, *De genealogia deorum*, Bari, 1951. I. 392.
33. Henricus Cornelius AGRIPPA, *De occulta philosophia*, Bázél, 1533.
34. SZEPES Erika, *Mágia és ritmus*, Bp., Szépirodalmi, 1988.
35. SIDNEY, *i.m.* 127.
36. *Uo.* 138.
37. Bernard WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (vol. I.), Chicago, UP, 1961, 739.
38. KLANICZAY Tibor, *A manierizmus*, Bp., 1982, 92–3.

39. *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, ed. Charles B. SCHMITT, Cambridge UP, 1988, 737.
40. Cesare VASOLI, *A humanizmus és a reneszánsz esztétikája*, Bp., 1983.
41. BATKIN, *i.m.* 226; Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford, UP, 1980, 17–25.
42. Nicolas CUSANUS, *De docta ignorantia*, idézi: H. BETT, *Nicolas of Cusa*, London, 1932.
43. Johannes REUCHLIN, *De verbo mirificio*, Bázél, 1494. A mágia és a korabeli tudomány kapcsolatáról részletesebben lásd SZÓNYI György Endre számos tanulmányát: *A rózsakeresztes reform és a tudomány haladására vonatkozó utópiák*, in „Filológiai Közöny” 28 (1981); *A reneszánsz organikus világgképének hatása a modern természettudomány kialakulására*, Szeged, Acta Iuvenum, 1975; *Új ég és föld*, Budapest, 1984. A témát jól összefoglaló és külföldi szakirodalmi listát adó mű: Kurt SELIGMANN: *Magic, Supernaturalism and Religion*, New York, Pantheon Books, 1948.
44. J.C. SCALIGER, *De poetices libri septem*, in *Bibliopolio Commeliano*, 1617. idézi: WEINER *i.m.* 324.
45. Alighieri DANTE, *Convivio* II. 73–90, in *Dante összes művei*, Bp., 1962.
46. VASOLI, *i.m.* 102. A képzőművészet itáliai elméletírói közül először az Albertivel polemizáló Leonardo hangsúlyozza a festő által alkotott világ öntörvényűségét, szerinte a festő nem csupán másolja a természetet, hanem végtelenül többet hoz létre annál, amit a természet létrehoz, ezért munkája még a tudós munkájánál is nemesebb. A témáról részletesebben lásd: Anthony BLUNT, *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*, Oxford UP, 1978. (reprint, 1940)
47. Harry LEVIN, *Bacon's Poetics*, in *Renaissance Rereadings*, U of Illinois P, 1988, valamint J.R. BRINK, *Philosophical Poetry: The Contrasting Poetics of Sidney and Scaliger*, in „Explorations in Renaissance Culture”, 8–9 (1982–83), 45–53.
48. SIDNEY, *i.m.* 107.
49. VASOLI, *i.m.* 95.
50. *Uo.* 92.
51. *Uo.* 104.
52. M.C. BRADBROOK, *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, Cambridge, UP, 1951.
53. SIDNEY, *i.m.* 107.
54. *Uo.* 107.

THE CULTURAL BACKGROUND OF SIDNEY'S POETICS

This study intends to give a survey of the artistic, literary, cultural, philosophical and religious influences that stand in the background of Sir Philip Sidney's *The Defence of Poesy*. Sidney's poetics touches upon the problem of how literature can move people to the practise of public virtue.

The author traces the way Sidney fused Plato's theory of love with Protestant ethics and examines how he reacted to the conflicting ideas of Florentine and Augustinian Neoplatonism, Calvinism, Aristotelianism and Ramism. He also analyses the influence of the pristine traditions of magic, the theory of melancholy, as well as the Platonic conception of poetic frenzy in its development together with Sidney's rejection and integration of these waning but significant influences.

In its last chapter the survey examines how Scaliger's conception of a „second” or „golden” naure gets altered in Sidney's thinking. By citing, demonstrating or simply referring to the documents that influenced Sidney's work the author emphasizes its special importance as a mile-stone in the history of Western aesthetics. The *Defence* is one of the most interesting and wittiest Renaissance treatises on literature, so the reader may find the task of detecting the influence of Protestantism, Platonism and Aristotelianism highly fascinating as well as rewarding.

As a propaganda piece the *Defence* was only a still-born attempt to alter Elizabethan cultural politics, but its claim for moving people could not have been extinguished throughout the centuries.

KORESZMÉK ÉS MŰVÉSZETELMÉLETI GONDOLATOK A 20. SZÁZAD ELSŐ ÉVTIZEDEIBEN

A „nagy konfúzió” eszméi

„...az élet féltett gyermekéről van szó, az emberről, és az ember helyzetéről... Halál vagy élet, betegség és egészség, szellem és természet. Ellentmondások ezek? Azt kérdem: kérdések ezek? Nem, nem kérdések.... A halál kicsapongása az élet, és a középben van a homo Dei állapota, a középben a kicsapongás és értelem között – ahogyan helyzete is középpült van misztikus közösség és szeleverdi individualizmus között.”¹ A kissé elragadtatott szavak Hans Castorp szavai. A „középszer” fiatalemberé, aki tévelyegvén a modernség egyik labirintusában – a létezés organikusan-egy sokféleségét poláris ellentétekre bontó útvesztőben – egy álom révén végül ebben a fölismerésben véli megtalálni az utat. A *varázshegy* az első világháború előtti Európa kultúráválságának regényeként korregény. De nemcsak azért mert figurái a korban ellentétessé vált szellemi világok – a biosz-logosz, a lélek-forma, a természet-kultúra, a dionüszoszi-apolllói s ezek más variánsainak – exponensei, hanem azért is, mert Castorp álombeli víziójában föltűnik a korszaknak egy ugyancsak centrális ideája, a „nagy konfúzió” eszméje.

A korszakot tematizáló regényirodalomban ugyanakkor nem túl gyakori, hogy jellegzetes világnézeti útvesztőkben bolyongó hőseik számára föltűnjék – s főleg, hogy meg is valósuljék – az egyesítés eszméje. *Musil* Törlesse – aki szintén az összekötő átjárót keresi a változó benyomások káprázataként érzékelhető jelenségvilág s a lét végtelen, erős és örök árama között – csak annak a tudásnak kiábrándult nyugalalmát éri el, amelyik szerint emez világok épp azért létezhetnek egyszerre (s az ember integritására is többé-kevésbé veszélytelenül), mert finom, de az átjárást nem engedő határokkal vannak elválasztva egymástól. *Bjelij Pétervár* című regényében pedig – ahol egy politikai merénylet tematizálja a biosz-logosz ellentétét s ugyanakkor kölcsönös alkalmatlanságát a lét irányítására – már egy ilyen egymás-mellett-létezés sem lehetséges. A lélek tébolyult káosza az ész tébolyult rendje ellen fordul. Az ázsiai barbár őserős új korát propagáló anarchisták terrorakciót készítenek a nyugati kultúra oroszországi modellvárosa, Pétervár ellen. Áldozatok Apollon Apollonivics Ableuhov szenátor, a geometria megszállottja – a racionális kultúra karikatúrája –, akit a terv szerint épp fiának, a világnézeti korrekciót az anarchizmusban kereső Nyikoláj Apollonovicsnak kellene megölni.

Az egyesítés eszméjének ez a realizálhatatlansága azonban épphogy szimptomatikusnak tetszik, s korreprezentánsakká is általuk válnak igazán ezek a művek. Azáltal, ahogyan megmutatják, hogyan válnak a kor extrémításokat kiegyenlíteni törekvő eszméi extrém utópiákká. Ahogyan Hans Castorp is – elfelejtve a megvilágosodást hozó álmot – úgy tévelyeg vérben, sárban a harcmezőn, mint aki a labirintus-úton „semmit nem tanult”.

Dolgozatom egy olyan készülő nagyobb tanulmánynak egy részlete, amelyik a 20. század első két – két és fél – évtizedének bölcséleti, művészeti és művészetelméleti eseményeiben a szintéziseszméket és univerzalitás-gondolatokat mutatja be mint legjellegzetesebb szemléleti irányokat. Reprezentánsan ennek a szemléletnek a megnyilatkozása pl. a filozófiában a *neokantianizmus*, amely az életfilozófia és a világnézetmentes tudományfilozófia szintéziseként definiált kultúrfilozófia kívánt lenni. Hasonló szintézis-kísérlet ölt testet aztán pl. a *teozófiában*, a keleti és nyugati típusú religiákat egyesítő

univerzális vallás eszményében, vagy a korszakban reneszánszát élő *gnosz*isban, amelyik a megismerést az oppozíciók misztikus egybeesésének pontján vélte megtalálni. Ezt a kontextust gazdagítja az orosz vallásbölcseletben a *sophia-elv* is – mely a tapasztalati, a racionális és misztikus ismeret összhangjában megtalált teljes tudás ideája volt –, vagy a művészet-tudomány-vallás szintéziséből létrejövő új kultúra, s az antik-pogány és a keresztény lelkület egyesüléséből születő új ethosz eszménye.² Ide kapcsolódik aztán, megítélésem szerint, az a civilizációs utópia is – ti. a *szlavofil utópia* –, amelyik a keleti és a nyugati társadalmi szisztémák integrálódásaként vizionálta a jövő új civilizációjának modelljét. Az érvényes ismeret lehetőségének bölcseleti dilemmáját s az etika, a vallási és a mentális kultúra szintézis-elvű megújításának gondolatát gazdagon tematizálja – ahogyan ezt a bevezető sorokban jelezni próbáltam – az irodalom is. S talán azért is, mert számára mindazok nemcsak intellektuális kordilemmát jelentettek, hanem testet ölthettek bennük a korszakban különösen élesen fölvetődő művészetelméleti problémák is. Az esztétikai idealizmusok, naturalizmusok és individualizmusok érvényvesztése után ti. az is újradefiniálendő volt, hogy milyen tudás lehet a művészet forrása, s hogy ez az érvényes és művészileg is releváns tudás honnan származhat, s hogyan szerezhető meg. Ezért jellegzetessége a korszak irodalmának, hogy az ismeretelméleti és kultúrfilozófiai alapozású művek gyakran egyben művész-image művek is, s igen gyakran olyanok, melyekben az alkotás lehetőségét megteremtő pozíció szintén valamiféle „unio-helyzet”. Ilyennek látom én pl. Joyce Dedalusának *quidditas-élményét*, vagy Rilke Malte-jának ars poeticáját az ún. *intenzív jelenlétről* mint alkotásföltételről. De talán még a Rilke-i „Weltinnenraum” (belső világtér) is ebben a paradigmában értelmezhető, s jelent egy olyan *unio mystica*-t, amelyikben megmarad a szemlélt individualitása is, s így egyfajta fúzióját adja a világviszony misztikus és szenzualista formájának. Korreprezentánsnak gondolom azt is, hogy ezek a művek és életművek a tudás és a művészi formálóképességek megszerzésében kiemelt szerepet juttatnak a szerelemnek és a szépségnek. Ahogyan a korszak szerelemfilozófiáiban is fölújítódik a platonista és neoplatonista *eros-elmélet*. A gondolat arról a *kozmosz eros*-ról, mely maga is a *synpatheia*, a vonzások és összekapcsolódások ereje, s ilyenként részint daimonja a művészi teremtésnek, részint képessége a tapasztalati és az értelmi ismeretet összeolvasztó lelki tudásnak.³

A szintéziseszmények egy variánsának tartható a kor művészetének társadalmi szerep-értelmezése is. Azokra az elméletekre és művészkolonikiák⁴ reformkísérleteire gondolok, melyek a praktikum és az esztétikum, az élet és a művészet újraintegrálásában látták az európai kultúra jövőjét és megújulását. S ennek jegyében kísérelve meg a művészet újraanonizálását, helyezték most az integráló ún. *összművészeti* műformákat (pl. a vizuális és literáris művészetet egyesítő *könyvet*, vagy a misztikus tudományt, vallást és művészetet összeolvasztó *misztériumjátékot*) középpontba, illetve azokat a művészeti ágakat, amelyeket nem elsősorban az esztétikum, hanem a praktikum művészetének lehetett tekinteni, s amelyek – másfelől – az életet szakralizálták újra (amilyenek pl. az organikus funkcionalista szecessziós *éptészet* és *interieur*-művészetet vagy az *iparművészetet* szánta a korszak). Ez az integráló elv határozta meg – úgy gondolom – a szecesszió tradícióválasztását is. Mert akár a középkori, akár a népi kultúrát választotta mintának maga számára, azokban azt az ideálkultúrát látta, amelyikben még nem vált szét élet, tudomány, vallás és művészet, hanem sajátosságát épp ezek organikus egysége adta. A népművészet és népi kultúra idealizáló interpretációjában és hagyományul választásában ezen túl kifejeződik a korszak ugyancsak szimptomatikus igénye egy *archetipikus* (tehát nem konvencionális s ezért relatív) irodalmi szimbolikára és képzőművészeti ikonográfiára. Mert ahogyan az ismeretelméleti perspektivizmus és értékelméleti relativizmus árnyékában igen erős volt az igény az abszolútum eszményére és a kategorikusság eszméire, úgy volt szüksége a l'art pour l'art individualizmus és impresszionista pillanatelvűség után

a művészeteknek is kollektív jelképrendszerre és univerzális formaelvekre. Ezt vélte megtalálni pl. a szecesszió részint a népművészet szimbolikájában, részint pedig a vegetatív természet működési mechanizmusában, a „vegetáció logikájában”.

Ebből a kontextusból ezúttal a szecessziós ornamentikát választottam ki részletesebb bemutatásra, s elemzem úgy, mint az organikus konstrukciók ideájának és az univerzális formaelv keresésének megnyilvánulását.

„Kígyózó rend” – az ornemens a vizuális művészetekben

A századforduló legjelentősebb művészeti reformmozgalmát a szecessziót gyakran jellemzik az ornamentika művészeteként. Olyan különös ornamentika azonban ez, amelyik kézenfekvően nem ornamentális szerepű. Márcsak azért sem, mert ez az ornemens nem csupán funkcionális csomópontok és határozónák jelzője, hanem ráindázódva a tárgyra szinte szerepcserét idéz elő figura és kontur, kép és keret, tárgy és ornemens között. Általa mintegy a határoló válik tárggyá s a tárgy határolóvá. Ez a német terminológiával oly találoán *Rankenwerk*-nek, a keret művészetének nevezett túldifferenciált ornemens síkszerűvé teszi és homogenizálja, s ezáltal valósággal anyagtalanná változtatja az általa körbezárt felületet. A tárgy statikussá és amorffá válik az erőteljes dinamikájú, alakgazdag ornemens ölelésében, s az az érzésünk, hogy a tárgy van az ornemensért, nem az ornemens a tárgyért.⁵ Gondoljunk csak pl. *Behrens* A csók című litográfiájára, vagy *Vallin* bútoraira, *Nagy Sándor* fényképkereteire, *Gargallo* tükreire, *Gaudi* Calvet-házára vagy a *Sagrada Familia*-ra.

És nemcsak funkciójában tér el lényegszerűen a szecesszió ornamentikája a tradícióban áthagyományozottétól, hanem figuratív elemeiben is. Pedig szokás a szecessziót kettéválasztani egy florealis és egy geometrikus irányra,⁶ utalva ezzel a díszítés alakzataira, melyek egyfelől növények, másfelől mértani idomok stilizációjaként hatnak. S ez igaznak is látszik ha tekintjük egyfelől pl. a magyar szecesszió népművészeti eredetű növénytípus-szimbolikáját (*Lechner*, *Medgyaszai*, *Márkus Géza* épületeinek virág-applikációit, *Lesznai Anna* virágfa-gobelinjeit) vagy *Walter Crane*, *Alfons Mucha*, *Antoni Gaudi* műveinek vegetatív formáit, másfelől pedig pl. *Otto Wagner*, *Joseph Hoffmann*, *Peter Behrens*, *Lajta Béla* épületeinek geometrikus ornamentikáját vagy *Mackintosh*, *Riemenschmid*, *van de Velde* búktorainak mértanias alapformáit és díszítőelemeit. Ráadásul az egyik póluson fölismerhető egy archaikus ikonográfiai tradíció jegye, az életfa, virágfa, másikon pedig az ugyancsak gazdag szimbolikájú mértani test, a gúla, illetve ennek természeti formája, a kristály. És mégsem mondhatjuk – érzésem szerint – azt, hogy a szecessziós ornamentika (s tágabban a struktúraképzés egésze is) a történeti ornamentika szimbolikus formáit értelmezi újra. Vagy azt, hogy a szecesszióban az ornamentikatörténet fordítottja játszódik le, azt ti., hogy míg amott egy absztrakt alapstruktúra naturalizálódik fokozatosan, addig itt a tradícióból örökölt naturalis ornemens „bontódik vissza”, regenerálódik önmaga geometrikus mélystruktúrájára. Az éppenséggel az érzésünk, hogy ez az ornemens mind figuratív elemeit, mind pedig azok szimbolikus vonatkozásait tekintve valami egészen egyedülálló, hagyományon kívüli, s levezetni alig is lehet abból. A szecessziós ornamentika – úgy vélem – nem a naturalizmusban gyökerező, annak ellentétéként létrejövő antinaturalizmus egy megnyilvánulása, s ilyen értelemben az ábrázolásban erdő stilizálás művészete. És kitüntetését sem csupán felfokozott dekoratívágiság, tárgy és díszítés közötti funkciócserét elidőző esztéticizmus magyarázza. Inkább láthatjuk benne az eredetiséget és kollektív érvényességet együtt tartalmazó ikonográfia iránti igénynek par excellence szecessziós megnyilatkozását, a századelőnek egy univerzális, a művészi formák struktúrálásához is mintát adó konstrukciós elv megtalálására tett kísérletét.

Erre utal az is, hogy hasonlóan értelmezik az ornemens természetét, létrejöttének módját és történetét a korszak jellegzetes művészetelméletei is. Már az sem lehet véletlen, hogy a századfordulón nemcsak a képző- és építőművészeti gyakorlat, hanem a teóriaalkotás is az ornemens kérdése körül forog. *Alois Riegl* stílustörténete, a *Stilfragen* (1893) pl. lényegében ornamentikatörténet, s az ornamentika a legfőbb igazolója az elméleti koncepciónak *Wilhelm Worringer* nagyhatású művészettipológiáiban, az *Abstraktion und Einfühlung* (1908) és a *Formprobleme der Gotik* (1911) címűekben is. Mindkét kutató úgy látja aztán, hogy az ornamentika mutatja meg legtisztábban egy nép, egy korszak *Kunstwollen-jét*,⁷ méghozzá az eredetibbnek, ősbibnek tartott *Kunstwollen-t*, az absztrakciót. Az ornemens ugyanis természete szerint olyan művészi forma, amelyiknek nincs természeti mintája – fejtegeti *Worringer*.⁸ Nem ábrázolás tehát, hanem tiszta kifejezés, melynek formaelemeit, strukturáit és emocionális értékeit is csupán a rajzban mozduló kéz dinamikája szabja meg. S még az állat- vagy növényornemens sem mimetikus módon jön létre. Itt sem magát a növényalakzatot, hanem az alakítás törvényét emelte át az ember a művészetbe”. Eredete szerint nem a figuratív elem tehát a természetből származó az ornemensben, hanem „az alakformálódás elemei” (Elemente der organischen Bildung). Olyanok, amilyen *Worringer* szerint a szabályelvűség (Regelmäßigkeit), a középpontos elrendezés (Anordnung um ein Mittelpunkt), a centrifugális és centripetális erők kiegyenlítése (Ausgleich zwischen zentrifugalen und zentripetalen Kräften), a hordozó és terhelő erők egyensúlya (Gleichgewicht zwischen tragenden und lastenden Faktoren), a viszonyok proporcionalitása (Proportionalität der Verhältnisse¹⁰).

S hogy a vegetációban valóban léteznek formálódási szabályok – méghozzá épp olyanok, mint a művészeti formálás elvei –, arról maga a biológia beszél már a 19. század utolsó harmadában. *Ernst Haeckel* arról ír a *Kunstformen der Natur* s a *Die Natur als Künstlerin* (1913) című, a kortársi művésztől is lelkesedéssel fogadott írásaiban, hogy hajlamként, irányultságként, ösztönként (Kunsttrieb) már a növényi mikroorganizmusokban is működik a „művészi funkciók potenciális energiája”.¹¹ S ez ugyanaz az energia, amelyik által – szerinte – az ember tudatos és intencionált művészete is születik. A sorokban megfogalmazódó biologista gondolatnak és analógiás szemléletnek is volt ugyan aktualitása a századelőn, a népszerűséget – úgy gondolom – mégsem elsősorban ennek köszönhették *Haeckel* munkái. Inkább azoknak a mikroszkóp-felvételeknek, melyek látványosak a növényi sejtek, ásványok és fizikai jelenségek belső szerkezetét. Egy geometrikus formákból épült dinamikus rendet, mely tagadhatatlanul megfelelt az artiztikusság minden kritériumának is. A fluiditásában megfoghatatlan és változékonyságával káprázatkeltő eleven élet mélyrétegeiben strukturáitnak mutatkozott itt, s hogy erről közvetlen tapasztalást is szerezhettek, az nem maradhatott hatás nélkül a biosszal és logosszal egyformán meghasonlott korszak embere számára. Az eleven konstrukciók szépségét megmutató *Haeckel*-albumok ezzel szinte a korszak iparművészeti mintakönyveihez váltak hasonlókká. Ezek a századfordulón is használt mintakönyvek – pl. *Christopher Dresser: Díszítménygyűjtemény* (1865), *Eugen Grassel: A növény alkalmazása a díszítésben* (1896), *Owen Jones: A díszítés alapelemei* – a növények geometriai implikációit kínálták díszítményi sablonul gyakorló iparművészek számára. De az ornamentika lehetőségein meditatáló művészek is azt fejtegetik, hogy a „díszítést geometriai szerkezetre kell építeni” (*William Morris*).¹² s hogy, mivel az ornemens absztrakt természetű, vonalak művészi hatást keltő erőjátéka, ezért bele növényi figurát is csak akkor lehet komponálni, ha az már minden növényjellegét elvesztette (*Henry van de Velde*).¹³ Fontos, hogy a vonalak erőjátéka, az absztraktság kifejezések ezekben a teóriákban sem az antiorganikusát, a spekulatívát jelentik, hanem egyik változatát a természetinek. „*Abstufung*” – mondja *Kandinszkij*.¹⁴ Az inkább tudható, mint érzékelhető természetiséget, az inkább a belső

érzékülésben víziószerűen és dinamikailag mintsem a külsőben vizuálisan és alakszerűen megjelenőt.

Kandiszki pedig, aki híres művészeti esszéjében az *Über das Geistige in der Kunst* címűben (1911) a korszak egészét jellemzi szellemi ébredésként („geistiges Erwachen”), a „szellemin” is természetelvűséget ért. A zenei természetelvűséget, mely szembenállva a természetes természetelvűséggel a természetnek nem alakjait, hanem konstrukciós eljárásait tekinti mintának.¹⁵

Bár nem kétséges, hogy ezek a teóriák maguk is koreszmék megnyilatkozásai, mégis az az érzésünk, hogy nélkülük számunkra is megközelíthetetlen a korszak ornemens-centrikusságának értelme. Mert csak ebben a perspektívában mutatkozik meg, hogy a szecessziós ornemens nem a figurativitás és szimbolikusság, de nem is a funkcionális szerep jegyében értelmezhető (vagy értelmezendő), hanem struktúráldásának mechanizmusai, s emez mechanizmusok jelentésimplicációinak a jegyében.¹⁶

Ha a botanikus *Haeckel* a természet művészi formálódáselveiről beszél, a szecessziós ornamens a művészet természeti formaprincipiumának nevezhetnénk. „Die Kunst als Naturschaffende”, fordíthatnánk meg a „Die Natur als Künstlerin” szlogenjét. Hisz akár figuratív alakzattá formálódik, akár indázó hullámvonal marad itt az ornemens egyformán jellemzője az evolutív elv. Az egynemű felületekből alakokat kibontakoztatás majd újra egy amorf felületbe olvasztás dinamikája, s ennek a mechanizmusnak vég nélküli ismétlése. Evolúció, ciklikusság és végtelenség: a vegetatív élet vizuális modellje. Egyben a korszakban népszerűsített neoplatonista gondolatnak, az *emanáció* elvének és a *creatio continua* principiumának képzőművészeti megjelenése.¹⁷ De a mozduló kézben ható formáló energiák dinamikájának kifejeződése is. A konvencionális formaszablonok által egyre kevésbé mechanizált mozdulat, a gesztus művészete. (Gebärdenkunst.)

A leglátványosabban természetesen a fák, virágfák, szökökutat figuratív ornamens-típusa mutatja ezt a modellszerűséget (pl. *Émile André* tervezte Hout-ház kapuja, *Joseph M. Olbrich* Sezession-épületének stukkói, *Kozma Lajos* bútorintarziái stb.). Arra ösztönöz persze a szimbolikus tradíció ismerete is, hogy életfa-variánsoknak lássuk őket, s hogy a vegetáció emblemikus jegyének értelmezzük. De azt sem tagadhatjuk, hogy életfákká nem az ikonográfiai tradíciónak megfelelően vannak formálva, hanem – ha tesszik – nagyon is individuálisan. Vagyis inkább az organikus formálódás elvének ismeretétől vezetve. Igen gyakori típusa a szecessziós ornemensnek, hogy maga az ikonográfiai jegy el is marad, vagy egészen új figuratív fomát kap (pl. *Mackintosh* glasgow-i Szépművészeti Iskolájának plakátján, *van de Velde* gyárának cégéjén, *Gargallo* terakotta tükörkeretén), de az energiaáramlás dinamikájából kialakuló asszimetrikus struktúra ezekben is elősejteti a vegetatív folyamatot. Ez az ornemens szinte egy „epikusán” olvasható folyamat ábrája. Pl. a *Gargallo*-tükörkereten¹⁸ egy amorf körvonalú és tagolatlan felületű pontból eredve fejlődik ki egy florealis hullámvonal, aztán differenciálódik tovább levélre emlékeztető, de még „durva” felületű alakzattá, majd lesz egyre plasztikusabb és rajzosabb konturú női profil, amelynek alsó zónájából a kinyúló kar aztán újra mint hengerformájú idom kanyarodik vissza a kiindulás alak nélküli pontjához. S még ott is fölfedezhető bizonyos vegetatív asszociációkat ébresztő folyamat (pl. *Gallé* vagy *Vallin* bútorainak szegőlécein, *Guimard* öntöttvasrácsain, *Mucha* hajmintáin), melyek teljesen híján vannak a figurativitásnak. Mert itt is földfedezhetjük az alaksűrűsödések által teremtődő energiakonzentrációs pontok, intenzív felületek és az „üres” zónák váltakozásából születő ritmust; melyet aztán szimbolikus olvasatban akár emanációs ritmusnak is nevezhetünk. S talán ez a ritmus variálódik tovább a szecessziós ornemensnek azokon a háromszintes struktúráin (pl. *Makmurdo* vagy *Voysey* tapétamintáin, *Toorop: A három menyasszony* c. képén), amelyeken geometrikus vonalakkal alkotott, nonfiguratív alsó és felső zónák fognak közre egy figuratív, ember- és növényformákkal teltt középső felületet – szintén az „egy” sokfé-

leségbe szétosztódásának majd az „egy”-be visszaáramlásnak modelljeként is. Fontos momentum – s egyúttal kivételes is a többnyire allegorikus szecesszióban –, hogy ezeknek az ornamentalsztruktúráknak a szisztémája egybevág szimbolikus jelentésükkel, s így fölmutatja, hogy a korszak ezeket a vegetatív generálódási modelleket univerzális, a művészet számára is érvényes struktúraprincípiumoknak gondolta. Nem is véletlen, hogy a korszak irodalmában is megtaláljuk alakváltozatát. Pl. *Rilke Römische Fontäne* (Borghese) című versében:

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem oberen Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekanntem Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Überhängen.

Két kútkagyló, az egyik magasabban,
egy régi, kerek márványlapon áll,
s a felsőből a víz lehajlik halkán
a vízhez, mely odalent várja már,

s a halkszavúnak úgy hallgat elébe,
hogy mutatja sötétség s zöld megett
meghitten, mintegy tenyerébe téve,
mint ismeretlen tárgyat, az eget;

hönvágny nélkül, a szép medence színén
nyugton terül szét, körre kör tolul,
csak néha, csöppenként s álmodva hull

alá, csöppjét elejti a mohás fal,
s kagylóját a végső tükör alul
mosolyogtatja halk áradozással.

(Tóth Eszter fordítása)

A szökökút alsó és felső medencéjében a kölcsönösen transparens és folytonosan egymásba átváltozó víztükrök szakadatlan mozgását – s így definiálhatatlanságát – tematizálja a vers. A grammatika által – ti. ahogyan *Rilke* a szüntelen mozgásban-lét és átváltozás kifejezésére a köznyelvi németiségben igen ritka, idegenszerű grammatikai határszófajokat, a határozói igeneveket (*übersteigend, neigend, entgegenschweigend, zeigend, verbreitend, niederlassend*) használja – dinamikájában is érzékelhetővé téve, az egymásba oda-vissza átindáztatott mondat- és stófaszerkesztéssel pedig mintegy vízuálisan is megjelenítve ezt a folyamatot. Egy nyugvópontja – s ezzel definiált pontja van a költeménynek: az „utolsó tükör” (zum *letzten Spiegel*). Ez egyben az egyetlen definitív cselekvő is, egyedül hozzá kapcsolódik igei állítmány, s igen mélyértelműen műveltető jelentéssel *lachend macht*). Ebből a mozgató centrumból indulnak a vízsugarak, s tükrökben széttörve, de egyben láthatóvá is téve a dolgokat – ez lehet a *transparentia*-elvnek is a megnyilvánulása – ide hullnak vissza. A vers összetett jelentéslehetőségei között így – talán – ott van az *emanáció*-elv is.¹⁹

JEGYZETEK

1. Thomas MANN, *A varázshegy*, ford., Szöllőssy Klára, Bp., 1969, 214.
2. Vö. *Az orosz vallásbölcselet virágkora Tolsztojtól Bergyajevig*, szerk., TÖRÖK Endre, Bp., 1988.
3. Többek között pl. L. KLAGES, *Vom kosmogonischen Eros*; G. SIMMEL, *Der platonische und der moderne Eros*; KEYSERLING, *Das Gefüge der Welt*.
4. A művészet és élet egységét megvalósítani gondolt kézművesség kultúrájának újrateremtése, s a „szépségben újjászülető világ” eszménye tartotta össze pl. a skandináv háziipari egyesületeket vagy Angliában az *Arts and Crafts Exhibition Society*-t. A nemzeti művészetet megújító, s új korszerűséget teremtő népművészet, mint integráns művészet volt az ideálja az oroszországi Abramcevóban és Talaskinóban működő kolóniákon, a krakkói *Polska Stuka Stosowana*-n, a magyar *Gödöllői Művésztelepen*. Az életet szakralizáló művészet s művészetet megújító élet összekapcsolásának gondolata jelen volt aztán a *Raymond Duncan* szervezte nizzai és párizsi mozgásművészeti és életreform körben, vagy a *Rudolf Steiner* körül szerveződött dornachi antropozófustársaságban is.
5. Innen nézve a funkcionális – mely először az ornemens-ellenességgel definiálta önmagát – már nem is csak ellenhatásként jött létre. Hisz a tárgy funkcionális anyaggá vált már a szecessziós ornemens által, amelyről a már amúgyis önálló életet élő ornamentikát egyáltalán nem volt nehéz leválasztani.
6. Ld. Jost HERMAND, *Der Schein des schönen Lebens*, Studien zu Jahrhundertwende, Athenäum, Frankfurt a.M., 1972.
7. A fogalmat RIEGL magyar fordítása (*A későrómai iparművészet*, Bp., 1989) is a német nyelvű eredetiben használja; ezért használom én is így.
8. In *Absztrakció és beleézés*. Bp., 1989, 44–50, 124–131.
9. Uo. 50.
10. A magyar fordítás eltérései miatt tartottam fontosnak közölni WORRINGER kifejezéseit német nyelven is.
11. „Die Fähigkeit oder die potentielle Energie der Kunstfunktionen ist... bereits in der Stammzelle gegeben.” in *Die Natur als Künstlerin*, Vita-Deutsches Verlagshaus, Berlin, 1913, 16.
12. Idézi CHAMPIGNEULLE in *Art nouveau, Jugendstil, Szecesszió*, Bp., 1978, 42. A szerző maga is úgy látja, hogy a növények stilizációjának kérdése a szecesszió értelmezésének egyik kulcsa.
13. *Kunstgewerbliche Laienpredigte*, idézi PÓK Lajos in *A szecesszió*, Bp., 1979, 246.
14. KANDINSZKI, *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*, Piper Verlag, München, 1971, 36.
15. Uo. 54–59.
16. A magyar szecessziókutatásban EISEMANN György tanulmánya, a *Prófécia és szépségesezmény a szecesszióba*, (in *Végidő és Katarzis*, Eger, 1991, 5–21) is egy létstrukturálódási elv megnyilatkozásának látja a szecessziós ornamentikát. De nem az evolúciós elv, hanem a végtelen variativitás principiumának megvalósulásaként.
17. Vö. Martina WAGNER-EGELHAAF, *Mystik der Moderne*, Metzler, Stuttgart, 1989.
18. In *A századvég és a századelő*, szerk., Dr. ARADI Nóra, Bp., 1988, 85.

19. Külön elemzés tárgya, itt mégis említést kíván a szecessziós ornamensképzés elveivel közeli rokonságban álló *organikus építéstílus* gondolata és gyakorlata. A dornachi antropozófiai társaság misztériumszínházához téréideált keresve *Rudolf Steiner* mintegy szükségszerűen talált rá *Goethe* természetmisztikájára, s benne a metamorfózis-elméletre. (Egyébként a korszak affinitása *Goethe* tapasztalati és racionális misztikája iránt ismert tény.) *Goethe* kozmoszlátomása szerint a világ (s benne az élővilág) sokfélesége egyféleképpen alakul ki, bár az alak sokféle, kialakulásának módja *egy*, amint *egy* az őselem (*Urpheänomen*) is, amelyből az kifejlődik. Az élővilágnak van tehát univerzális fejlődéstörvénye, s ez a törvény maga is eleven szabály. *Rudolf Steiner* és entuziaszta művészársai ezt az elvet kívánták architektonikus elvvé tenni a Goetheanum épületein. Elgondolásuk szerint az épületen minden architekturális részletnek egyforma viszonyban kell állni az épület eszmei alapformájával; az építményt egyetlen gesztusnak kell áthatnia (*Baugebärde*). Ahogyan a növény különböző részei ugyanazon morfo-genetikai viszonyban állnak a maggal, úgy kell az épületet is kinöveszteni – teljes szükségszerűséggel de teljes individualitással is – egy architektonikus magból – (*Phänomen*). A Goetheanum első építménye még didaktikusan és allegorikusan mutatta föl ezt az elvet: koponyaformaként boltozódó kettős kupoláját hét oszlop tartotta a növényi metamorfózis hét fázisának megfelelően, s az oszlopok lábazati ornamentikája is a növényi kibontakozás hét stádiumát szimbolizálta a csírától a magig. A második Goetheanum már architektonikailag asszimiláltabban mutatta föl az organikusság elvét. Az eurythmia-épületek alapeszméje a mozduló emberi test néma testbeszéde (*stumme Körpersprache*) lett. A szabad táncmozgásban dinamikusan megnyilvánuló arányai a testnek, mely mintát ad az épület részleteinek muzikális és variatív elvű összekapcsolásához is. (Épp csak megemlítem, mennyire hasonlóan képzelte el *Dienes Valéria* a maga orkesztikai iskolájának elveit, s az orkesztika jelentését az élet és gondolkodás számára.)

ZEITIDEEN UND KUNSTTHEORETISCHE GEDANKEN IN DEN ERSTEN JAHRZEHNTEEN DES 20-STEN JAHRHUNDERTS

In der vorliegenden Studie – als Auszug aus einer größeren Epochendarstellung – wird es versucht, Struktur und Symbolwert der Jugendstilornamentik neu auszulegen. Sowohl die epochencharakteristischen Theorien (Riegl, Worringer) über das Wesen des Ornaments wie auch dessen eigenartige florenale und geometrische Figürlichkeiten in der Sezession werden hier als Ausdrücke des nämlichen Kunstwollens dargelegt.

Nach dem Aktualitätsverlust der idealistischen aber auch der naturalistischen Erkenntnis- und Gestaltungsprinzipien war die Epoche wiederum einmal vor die Aufgabe gestellt, der Philosophie, der Kunst und der Kultur neue Wege zu finden. Diese neue Wege meinte sie in den Synthesen und Universalien jeglicher Art präsentieren zu können. ZB. in der Synthese von Bios und Logos, Theorie und Praxis, Kunst und Alltag, und in den Gestaltungsgesetzen des organischen Lebens, denen eine Universalgültigkeit zugeschrieben wurde.

Die Studie will auch in der Jugendstilornamentik diese Ideen und Utopien verwirklicht sehen.

EGY POSZTMODERN REGÉNYTÍPUSRÓL (A DETEKTÍV ÉS A BŰNÖZŐ METAMORFÓZISA AZ ANTIDEKTEKTÍVTÖRTÉNETEKBE)*

„Hooker Wilson was the first criminal I ever knew, and he was a policeman... He was a man of very real talent, and perhaps genius, and well worth studying both as a detective and a criminal.”

(Chesterton: „The Vanishing Prince”)

1. A detektív és a bűnöző szembenállása a klasszikus detektívtörténetben és az antidektektívtörténetben

A klasszikus detektívtörténetben a gyilkos a megtestesült Gonosz, a rend felforgatója – ha nem is a metafizikai rendé, legalábbis a könyv otthonos világának rendjéé –, a káosz ügynöke. A detektív ezzel szemben a rend bajnoka, a káosz legyőzője, aki az események látszólag összefüggéstelen sorában végül jelentést, értelmet fedez fel. A rend, amelyet képvisel, lehet a társadalomé, de lehet a világegyetem kozmikus rendje is: ezt védelmezi foggal-körömmel Dupin és Brown atya Poe és Chesterton metafizikus detektívtörténeteiben. Az irracionális az ő szemükben nem létezik; mindketten olyan rejtélyeket tesznek racionálisan értelmezhetőkké, amelyek korábban csak természetfeletti úton magyarázhatóknak mutatkoztak – Brown atya például „A repülő hal éneke” – „The Song of the Flying Fish”, 1927. című elbeszélésben a keleti misztika irracionálisával száll szembe.) Roger Caillois Poe és Chesterton krimijeinek ezt a vonását kiterjeszti a klasszikus detektívtörténetekre általában. „A bűnöző leleplezése lényegében nem olyan fontos, mint az, hogy a lehetetlen lehetségessé, a megmagyarázhatatlan megmagyarázhatóvá, a természetfeletti természetessé váljon.”¹ A nyomozó ekkoriban még korlátlanul uralkodik elvarázsolt világában: a gyilkos azonosságának kiderítésével, illetve a méltó büntetésnek legalábbis a kilátásba helyezésével helyreáll a felforgatott világrend.

A klasszikus krimiben a nyomozó és a gyilkos tehát ellentétes pólusokat foglalnak el, és ez nem ritkán a fizikai felépítésük közötti különbségben is kifejeződik: Brown atya például apró termetével és jámbor tekintetével tökéletes ellentéte a tagbaszakadt és szilaj természetű Flambeau-nak. Mindazonáltal mégis van legalább egy közös vonás a detektívben és a gyilkosban: a zsenialitás. A zseniális nyomozóknak csakis hasonló szellemi képességekkel megáldott bűnöző lehet méltó ellenfele – még akkor is, ha a klasszikus krimiben a műfaj szabályai miatt a legtehetségesebb gonosztevőnek sincs szemernyi esélye sem. (Leszámítva az olyan kivételes eseteket, amikor a nagy detektívjébe belefáradt író, mint Conan Doyle, beletaszítja hősét egy szakadékba; a dologhoz persze az is

* Részlet egy nagyobb tanulmányból

hozzátartozik, hogy a közfelháborodás következtében Sherlock Holmes később mégiscsak feltámadt.) A gyilkosnak a köznép feletti magasabbrendűségét az is jelzi, hogy a legnagyobb nyomozók némelyikének állandó partnerei voltak – Brown atyának Flambeau (aki egyébként később „megjavul” és nyomozóirodát nyit), Sherlock Holmes-nak Moriarty professzor. Ugyancsak zseniális bűnöző például Hannibal Lecter, Thomas Harris krimijeinek őrült pszichológusa. Nem marad el mögöttük leleményességben D. miniszter sem, Dupin nagy ellenfele „Az ellopott levél”-ben: a bűnöző és a nyomozó már a műfaj kialakulásakor ugyanannak a magasrendű elmének jelképezte két oldalát:² az egyik a pusztító zseni (más megközelítésben „alkotó”, hiszen ő hozza létre a megoldandó rejtélyt), a másik az építő, rendteremtő – vagy éppen „rekonstruáló”.

A detektív és a bűnöző hasonlóságához, sőt, bizonyos fokú összeolvadásához másik út is vezet. Brown atyát egy alkalommal olyan hevesen faggatják sikereiről, hogy hajlandó elárulni a titkát: „Tudja, én öltem meg mindazokat az embereket ... Mindegyik büntényt nagyon alaposan kiterveltem ... Pontosán kigondoltam, hogyan lehet ilyesmit elkövetni, milyen stílusban vagy lelkiállapotban. És amikor egészen biztos voltam benne, hogy pontosan ugyanúgy érzem magam, mint a gyilkos, természetesen már tudtam is, hogy ki az.”³ Auguste Dupin még egy kis példázatot is elmond, hogy az empátia, a beleérzés jelentőségét bizonyítsa: egy nyolcéves kisfiúról mesél, aki ördögi ügyességgel állandóan nyer a páros-páratlan játékokban.

Sorozatos győzelmeit így magyarázza: „Ha ki akarom találni, hogy milyen okos vagy milyen ostoba, milyen jó vagy milyen gonosz valaki, vagy mire gondol abban a pillanatban, akkor igyekszem arckifejezésemet, amennyire csak lehet, az ő arckifejezéséhez igazítani, magamra ölteni vonásait, és bevárni, milyen gondolatok támadnak agyamban, milyen érzések szívémben, amelyek egybevágnak a magamra öltött arckifejezéssel.”⁴ Dupin számára nem is különösebben nehéz, hogy D. miniszter helyébe képzelje magát, hiszen rendelkeznek bizonyos közös vonásokkal: költők és matematikusok egyszerre – vagyis mindketten túljutottak a pusztán analitikus vagy intuitív megértés korlátain – és ez a tulajdonság az összes többi szereplőtől elválasztja őket.

Az összeolvadás valamivel ijesztőbb méreteket ölt Chesterton *Az ember, aki Csütörtök volt* című regényében: a titokzatos Vasárnapról sokáig nem tudni, a rendőrök vagy az összeesküvők oldalán áll-e (Természetesen mindkét oldalon, vagyis egyikén sem, lévén ő a végső igazság megtestesítője, akiben a legélesebb ellentétek is harmonikusan találkoznak). Egy vaksötét szobában üldögél („azt állítja, ettől csak világosabb lesz az elméje”⁵), hasonlóan Dupinhez, akinek szintén a sötétség az életeleme. Vasárnap mint rendőrfőnök vezeti a nagyszabású nyomozást, amely végül hozzá vezet, mint az összeesküvés vezetőjéhez: ő a regény alfája és omegája, a megismerés kezdete és vége.

A közös zsenialitás, a beleérzés általi azonosulás ellenére is nyilvánvaló, hogy a klasszikus krimiben a detektív és a nyomozó egymás abszolút ellentétei. A bak akkor kezdődik, amikor a detektív által képviselt rend (gondolhatunk itt az igazságszolgáltatásra, a társadalmi rendre, vagy tágabb értelemben a világegyetem rendjére) hitele megrendül, és az ellentétes pólusok szembeállításuk megkérdőjelezhetővé válik: ekkor jelenik meg a „jó bűnöző” (némielég hasonlít a „nagylelkű útonálló” romantikus típusához) és a bürokrata nyomozó. Amikor a mindenki számára nyilvánvaló igazságot csak a törvény megsértésével lehet érvényesíteni, elmosódik a jót a rossztól elválasztó határvonala. Az irodalom első híres detektívje, aki ilyen dilemma elé kerül, minden bizonnyal Hugo *Nyomorultak*-jának Javert felügyelője. Jean Valjean „megdöntött minden igazságot, amire Javert eddigi életében támaszkodott ... Javert elvesztette a biztonságát. Mintha kitépték volna a talajából. A törvénykönyv ronggyá vált a kezében. Eddig ismeretlen kétségek marcangolták. Teljesen új világ tárult lelke elé ... Van isteni igazságszolgáltatás, amely ellenkezik az

emberi igazságszolgáltatással.”⁶ Javert végül képtelen megoldani a dilemmát, és miután futni hagyja a „bűnözőt”, öngyilkosságba menekül.

Hasonló skizofrén helyzetbe kerül Javert egyik huszadik századi utódja John Gardner *Napfény-párbeszéd* című regényében. Fred Clumly önmeghasonlása azonban másképpen végződik: ő hagyja, hogy a bűnöző „megváltsa”, s a megváltásra éppen azért válik alkalmassá, mert semmihe veszi az általa képviselt igazságszolgáltatás törvényeit, és rendőrfőnök létére futni hagyja a gyilkost – így nem rajta múlik, hogy a Napfény-ember végül is meghal.

A detektív és a bűnöző ellentéte látszatra Gardner regényében is a lehető legélesebb – fizikai értelemben is: Fred Clumly bőre betegesen fehér, s ráadásul egy betegségben elvesztette minden testszőrzetét; olyan, mint „egy lárvaszerű, lényegében csupasz szörnyeteg”. Leginkább „egy a túl sok olvasásban megsápadt filozófusra hasonlít, vagy olyasvalakire, aki három éjszakát töltött egy bálna gyomrában.”⁸ A bűnöző Taggart Hodge (másnéven a Napfény-ember) ezzel szemben csupa szőr, bozontos szakállú, sebhelyes arcú – és ráadásul erősen büzlök. A klasszikus kontraszt ellenére viszonyuk mégsem emlékeztet már a hagyományos detektív-gyilkos kapcsolatra. Clumly, a rendőrpapancsnok mindeddig a tökéletes rendőr mintaképe volt: „Az én munkám a Törvény és a Rend – magyarázza beosztottjának a regény elején –. Ez az első kötelességem, és ha ezt nem tudom teljesíteni, hát az összes többinek várnia kell.”⁹

Most mégis zavarban van: szinte megszállottként foglalkoztatja a titokzatos Napfény-ember, aki semmiféle kategóriába nem sorolható: lehet mániákus, dühöngő őrült, bűvész, varázsló, vagy maga az ördög. Egyetlen dolog biztos: hogy mindenki mástól különbözik – még a „hagyományos” bűnözőktől is, akiket a regényben egy Benson nevű kisszerű besurranó tolvaj képvisel. Bensonnak ugyanúgy szakmája a lopás, mint Clumlynak a rend őrzése; amikor reggelenként elindul lopni, olyan, mintha munkába készülne – bűnözőként is mintegy része annak a rendnek, amelyet a rendőrfőnök védelmez. A Napfény-ember ezzel szemben varázsol, a szeretetről prédikál, Clumlynak pedig a metafizikáról tart előadásokat: senki nem tudja, hogy vajon sátánian gonosz-e vagy tényleg a szeretet prófétája, Clumly is teljesen összezavarodik, érzi, hogy valami megváltozott körülötte és benne: „Valami szörnyű érzése volt, az, hogy a dolgok megmozdulnak, titokzatos hatalmak munkálnak a rég vakolt falakban, hogy nyugtalan arcok növekednek a fákon, hogy az egész földet valahogy elárasztotta a szellem.”¹⁰

Clumly megmagyarázhatatlan módon vonzódik a Napfény-emberhez, az érzés azonban kölcsönös: Taggart Hodge számára a rendőrfőnök valamiféle kihívás, feladvány: legalább annyit foglalkozik Clumlyval, mint az ővele. Tisztán látja a rendőrfőnök helyzetét: „Az embert a bánat változtatja meg. De a rendőrfőnök életéből mindig is hiányzott a bánat. És ez volt a bűne. Csak a rend maradt neki, amit úgy tart oda védekezésül a valóság elé, mintha a tehénbűzt egy rozsdás tyúkietrec rácsaival akarná kint tartani.”¹¹ A feladatát egyre hanyagabban végző Clumly nem tudja – és nem is akarja – kivonni magát a Napfény-ember metafizikája alól; miközben a Napfény-ember külseje is határozottan „krisztusivá” válik a szemében, egyre inkább úgy érzi, hogy valami megváltóval hozta össze a sors, aki kizárólag az ő kedvéért érkezett a városba: „Semmi nem menthette már meg, kivéve – kinyitotta a szemét. – A Napfény-ember. – Ismét úrrá lett rajta az a régi érzés, a teljes irracionális bizonyosság, hogy ez a szakállas férfi mindazon dolgok összessége, ami ellen Clumly egész életében harcolt.”¹²

A detektív és a nyomozó szerepcseréje Gardner regényében már majdnem teljes; természetesen nem Clumly, hanem a Napfény-ember az, aki Dupin módjára szeret a sötétben töprengeni. A bűnöző által képviselt valóság pedig csak annyiban kaotikus, amennyiben ellentéte a Batavia életét kormányzó rendnek; ha valami a Napfény-ember kisugárzásába kerül, az valóban mintha hirtelen szétporladna, alakot változtatna, pedig

csak a megszokás rétegei hámlanak le róla. A káosz helyett a Napfény-ember valami másféle, mélyebbnek tűnő, de mindenképpen izgalmasabb és titokzatosabb rendet hoz a világba: mint egy amerikanizált Woland, képes rá, hogy a dolgokat úgy láttassa, amilyenek azok valójában – akár a napfény: „A napfényben a fák mintha magasabbak, színeik mintha élénkebbek lettek volna... mintha az egész világot átjárta és életre keltette volna a szellem: a temetőn túl az erdőben akár szatírok és táncoló nimfák is lehetek.”¹³ A Napfény-ember ügyében lehetetlen a klasszikus eszközökkel nyomozni: „Azzal hittegettem magam – mondja Clumly –, hogy ez az ember az, akit a régimódi krimik nagybetűs Ellenségnek neveznek, de mindvégig tudtam az igazat.”¹⁴ Clumly végül kénytelen teljesen átértékelni a hagyományos detektív-bűnöző viszonyt: „A zsarú éppen olyan, mint egy filozófus, a rabló pedig – itt cserbenhagyta a képzelete –; – Mint egy varázsló – mondta Kozlowski.”¹⁵ A hagyományos szerepek elmosódását jelzi az is, ahogyan a krimi szokásos zárójelenete megváltozik: a megoldás tárgyyszerű ismertetése helyett Clumly beszámolója szabályos prédikációba torkollik, amelyben a nyomozó a szeretetet és a megbocsátást hirdeti: „Áldottak azok, akik szelídek – fejezi be a beszédet –, és ebbe mindannyiunkat beleértem, a Napfény-embert is. Az Isten óvjon minden Jó Szamaritánust, meg a rosszakat is. Mert ilyen a mennyeknek országa.”¹⁵

Fred Clumly futni hagyja a gyilkost, és ez egy klasszikus krimiben nehezen képzelhető el – bár még Sherlock Holmes-szal is előfordul olykor: „Az Abbey Grange-i kaland” című novellában például kifejezetten erkölcsi indítékokból nem hozza nyilvánosságra a bűnös nevét. (Igaz, hogy számára úgyszólván csak a rejtély megfejtése a fontos, s ami ezután következik, az gyakorlatilag lényegtelen.) A *napfény-párbeszéd*ek logikájába mindazonáltal tökéletesen beleillik ez a „megoldás”: amikor a nyomozó felismeri, hogy a társadalom törvényei, legegyet bármilyen hatékonyak, bizonyos esetekben értelmetlennek tűnnek („Minden bűneset egyenlő – mondja a Napfény-ember –, mert a törvény nem a bűnöző, hanem a bűn meghatározása alapján dönt”¹⁶ és hogy a gyilkos „metafizikája” mélyebb, talán értékesebb, mint az általa képviselt felszíni rend, logikusnak látszik, hogy nem a rendőr tartóztatja le a gonosztevőt, hanem ez utóbbi váltja és változtatja meg, „ejti foglyul” a detektívet.

Futni hagyja a gyilkost egy másik filozófus-rendőr is, William Styron *Házam lángra gyullad* (*Set This House on Fire*, 1959) című regényében, Luigi rendőrtizedes indítékai azonban egészen mások. Ő is tudja, hogy az igazságszolgáltatásnak nem sok köze van az igazsághoz, mégsem ezzel magyarázza döntését. Fred Clumly azért engedte el a Napfény-embert, mert ő maga megváltozott, mert megragadta valami a bűnöző által képviselt „metafizikában”. Luigi nem változik meg, s épp ezért nem csukhatja le Cass Kinsolvingot, hogy az megváltozhasson végre; Styron regényében nem fordul meg a detektív-bűnöző szembenállás értékrendje: Luigi ugyanúgy igazságtévő, az erkölcsi világrend letéteményese, mint a klasszikus detektívek – azaz a fontos különbséggel, hogy ez utóbbiak a rejtély kibogozása után általában nem tanúsítanak érdeklődést az ügy morális vonatkozásai (például a büntetés nagysága) iránt. A *Házam lángra gyullad*-ban Luigi a nyomozó mellett az erkölcsbíró szerepét is magára vállalja: igazságot tesz – csak éppen az igazság érvényesítéséhez törvényszegésre van szükség. A bűnöző szabadon eresztése – ellentétben Gardner regényével – ugyanolyan javító-nevelő szándékú gesztus, mint amilyen más esetekben a börtönbüntetés: Luigi épp a túltengő büntudattól, a büntudatban való passzív kéjelgéstől akarja megszabadítani Kinsolvingot „ítéletével”.¹⁷

A titokzatos gyilkosság megfejtése nem kerül a nyilvánosság elé Timothy Findley *Hazugságok* című regényében sem, hasonló okokból, mint a Gardner-regényben. Az igazságszolgáltatás itt már nem hogy nem képviseli az igazságot, hanem – elsősorban mint a politikai hatalomért folytatott gátlástalan harc egyik színtere – épp az igazság ellentéte, a korrupció, a csalás és erőszak feltétlen támogatója. Mint egy klasszikus detektívtörté-

netben, a váratlan bűntény látszólag a káoszt hozza be egy előkelő tengerparti üdülő rendezett világába; a gyilkosság napján ráadásul teljesen érthetetlen módon hatalmas jéghegy tűnik fel a part mellett: jelenléte éppoly megmagyarázhatatlan, mint maga a gyilkosság; mindkettő valahogy „sérti a valóságot”.¹⁸ Mégis úgy tűnik, maga a Valóság hatol be a gyilkosság és jéghegy képében a hotel túlságosan otthonos, változatlan és szinte irracionálisan rendezett világába. Ezt az árendet képviseli a regényben és a főszereplő életében a kert-motívum is: Vanessa Van Horne, az amatőr nyomozó vénkisasszony (aki egyébként még Miss Marple leleményességén is túlesz) foglalkozására nézve kert-tervező; „Az események köre is ugyanúgy vonalakat akarok húzni, mintha kerteket terveznék, ahol minden apróságot előre látok, még mielőtt létezne. Néha még azoknak a szemében is ott látom őket, akik épp végeztek a munkával és távolodnak a behajtott kaputól – mögöttük a valóságos és illatozó kerttel – ... Nem akarom, hogy a valóság újra valóságos legyen. Be akarok zárkózni valahová, ahol nincs semmi, csak a kertek a fejemben.”¹⁹ Vanessa Van Horne számára – mint Fred Clumly esetében – a gyilkosságok utáni nyomozás összefonódik azzal az igénnyel, hogy szembenézzen a múltjával, újraértelmezze és rekonstruálja saját életét, amely legalább annyira rejtélyes, mint a gyilkosság vagy a jéghegy, amelynek nagy része a víz alatt van, a látható töredék pedig állandóan változtatja színét és alakját.

A *Hazugságokban* Findley a tanú szerepének erkölcsi és metafizikai sajátosságait vizsgálja; a tanúk pusztá jelenléte ugyanazoknak az eseményeknek eltérő változatait jelenti – és ha az esemény büntett, a detektívnek kell eldöntenie, melyik a helyes verzió. Ha valaki tanúja egy büntetettnek – írja De Quincey –, az „a cinkostárs címkéjét ragasztja az emberre ... elég csak nézőként ott lenni, és ez máris a tettel közös bűntudatba burkol bennünket is”.²⁰ Tanúnak lenni következképpen azt jelenti, hogy a furcsa privilégium következményekkel is jár, s ezeket vállalni is kell: épp ez az, amitől Vanessa Van Horne eleinte húzódozik; védett és békés életre vágyik, valami ártatlanságra: „Fájdalommentes élet – öntudatmentes élet. Ez az egész kettősség – akarok is tudni meg nem is – felelősségre vonatkozóan lenni és nem is.”²¹ Egy bűntény tanúja valamiképpen maga is felelősségre vonható –; nem elég a dolgokat csak látni és lefényképezni (a fotózás Van Horne kisasszony szenvedélye; nem szándékosan ugyan, de a gyilkosságot is megörökítette fényképein): a fotók éppen olyan rejtélyesek lehetnek, mint maga a bűntény. (Cortázar „Nagyítás” című novellája – „Blow-Up” 1959 – és az ebből készült Antonioni-film a fotóknak ezt a különös, nyugtalanító hatását vizsgálja.) Amikor Van Horne kisasszony végleg úgy határoz, hogy elfogadja a véletlenül ráhullott felelősséget, a hazugságoknak számtalan rétegén kell keresztülfurakodnia (a kollektív hazugságokon éppúgy, mint öncsalásain), hogy megfejtse a gyilkosságot, és ezáltal kijusson végre fájdalom- és valóságmentes elszigetelt öntudatlanságából. Amikor pedig megtudja, hogy ki a gyilkos, mégis hazudni kénytelen – elhallgatja a bűnös nevét – hogy helyreállítsa – legalább önmagában – a hazugságtól elfedett igazságot.

Amikor a nyomozó által képviselt rend hitelét veszti, a Javert, Fred Clumly, Luigi, és Van Horne kisasszony által választott megoldás jelenti az egyik lehetőséget – akár azért, mert az igazságszolgáltatás nem mindig az igazságot képviseli (Javert), akár, mert a detektív által védelmezett renddel a bűnöző valami mélyebbnek, valóságosabbnak tűnő rendet állít szembe (Clumly és a Napfény-ember) akár, mert az ítélet lényege épp a beteges bűntudattól való megszabadítás (Luigi), akár mert a törvény és az igazság konfliktusa már nem egyedi, hanem egyetemes (Vanessa Van Horne). A detektív és a gyilkos által képviselt pólusok mindenképpen elmosódottá válnak; előfordul, hogy – mint Gardner regényében – szerepet cserélnek, de az is elképzelhető – erre Poe és Chesterton kapcsán már utaltam –, hogy a szerepek teljesen egymásba olvadnak: a detektív és a gyilkos ugyanaz a személy. Oidipusz módjára a detektív ilyenkor saját maga után nyomoz, mint Wallas felügyelő

Robbe-Grillet *A radírok* című regényében. Martin Amis krimijében, *A többiekben* hasonló konklúziót találunk: az ellenség és az Őrző, a gyilkos és a védangyal, a legmegbízhatóbb barátság és a legsötétebb fenyegetés ugyanahhól a forrásból, ugyanannak a személyiségnek az ellentétes oldalaihoz eredhet: „Most már tudod, hogy soha nem hagyhatlak el. Én vagyok a rendők, én vagyok a gyilkos.”²²

2. A gyilkos mint művész – a detektív mint kritikus

A detektív és a gyilkos kapcsolatának van még egy olyan vonása, amelyet több antidetektívtörténet is felhasznált. Már esett szó arról, hogy a klasszikus krimiben a gyilkosságok erkölcsi oldala gyakorlatilag közömbös: a nyomozó szakértő szemmel, fényenc módjára közelít a bűnesetekhez – szemléletmódját leginkább a műélvezethez hasonlíthatnánk. A klasszikus krimi ebben a tekintetben mintha De Quincey híres ötletét követné: „A gyilkosság megragadható az erkölcsi végén... vagy megragadhatjuk esztétikailag, vagyis vizsgálhatjuk a jó ízlésünkkel való egybecsendüléseit.”²³ Egyik esszéjében George Orwell is arról panaszkodott, hogy a régi szép idők művészi megkonstruált gyilkosságaihoz hasonló alkotások manapság már nemigen születnek.²⁴ Borgesről már legelső prózakötetének megjelenésekor kiderült, hogy őt is főként a bűnesetek esztétikai oldala foglalkoztatja: „Az írónak egyáltalán nem áll szándékában javítani vagy büntetni; ... az esztétikai tartalom lényege az irodalmi konvenciókkal való kedélyes játszódás, amely, mint már mondtuk, a tárgyat kizárólag témaként kezeli.” írta a kötet egyik első méltatója még 1935-ben.²⁵ Borges mellett jónéhányan megvalósították De Quincey kissé morbid ötletét, többek között Patrick Süskind, Peter Ackroyd és Nabokov; az ő műveikre illene leginkább Valentin felügyelő egyik elmés megállapítása Chesterton novellájában: „A gonosztevő az alkotó művész(et); a detektív csak a kritikus.” („A kék kereszt”)²⁶

Patrick Süskind *Parfüm* című regénye (*Das Parfum*, 1985) kétségkívül Chesterton felvetésének egyik lehetséges megvalósulása. Jean-Baptiste Grenouille, a szörnyetegnőm művészeti ága az illatok világa: vágya az, hogy megalkossa a világ legtökéletesebb parfümjét – ám hogy ezt véghezvihesse, brutális módon meg kell gyilkolnia huszonnégy gyönyörű fiatal lányt. A detektív szerepét az utolsó áldozat édesapja, Richis vállalja magára; határozottan lenyűgözi valami a gyilkosban, akinek szerinte is „rendkívüli ízlése van”.²⁷ Önkéntelenül is úgy gondol a megölt lányokra, „mint valami magasabb elv részeire, és mindannyiuk egyéni jellemvonásai úgy ötlöttek fel benne, mint amelyek idealisztikus módon összekeveredtek valami egységes egészben.” A mozaikokból összerakott kép ilyenformán „a tökéletes szépség képe lenne, a belőle sugárzó varázslat pedig nem emberi volna többé, hanem isteni.”²⁸ Grenouille tehát – spekulál tovább Richis – nem alapvetően pusztító személyiség, hanem inkább a tökéletes szépség igényes és perverz gyűjtője – némileg emlékeztet így Frederic Clegg John Fowles *A lepkegyűjtő* (*The Collector*, 1963) című regényében, aki, akárcsak Grenouille, kizárólag akkor képes élvezni a szépséget, ha birtokolja és ezáltal el is pusztítja azt.

A Parfümnél jóval igényesebb és sikerültebb Peter Ackroyd regénye, a *Hawksmoor*, ez a rémregény- és krimielemeget egyaránt felhasználó történet, amely mottójául akár Calvino megjegyzését is választhatja volna: „Minél felvilágosultabbak házaink, annál több kísértet szivárog elő a falaikból”.²⁹ Ackroyd regénye a művész-bűnöző és kritikus-nyomozó ellentétének kihasználásával az irracionális és racionalitás erőinek szembenállását dolgozza fel – ugyanazt a szembenállást, amelyet detektívtörténeteikben Poe és Chesterton metafizikai szintre emeltek, végkövetkeztetésében azonban Ackroyd szembefordul a klasszikus metafizikus detektívtörténetekkel.

Az irracionalitás erőt a regényben egy építész, Nicholas Dyer képviseli, aki 1711-ben megbízást kap, hogy a nagy tűzvész pusztításai után hét új templomot tervezzen és építtessen Londonban. Dyer az ördög megszállottja, a Sötétség Birodalmának szolgája, egy titkos fanatikus szekta tagja; jól ismeri a fekete mágia és a varázslás minden titkát; úgy véli, életünket szellemek és démonok irányítják, mindenekelőtt azonban az irracionális legfőbb lény, a Félelem Istene. Dyer titkos jelek és mágikus arányok segítségével beleépíti templomaiba a sötét és gonosz hatalmakat. Minden templom felépítése egy kisfiú feláldozását követeli meg, s a terv végeredménye titokzatos gyilkosságok sorozata: a tettes mindannyiszor maga az építész. A racionalitást Dyer mestere, a híres építész, Sir Christopher Wren képviseli – valamint Nicholas Hawksmoor (a keresztnevek azonossága nem véletlen), egy londoni detektív az 1980-as évekből, akinek fényt kell derítenie egy titokzatos gyilkosságsorozatra; a bűntettek közös vonása, hogy az áldozatok mindegyikét Dyer valamelyik templomának közelében találták meg.

Mint Fred Clumly, eleinte Hawksmoor is a klasszikus detektív prototípusának tűnik, meggyőződéséhez illő jelmonddal: „Gyilkosok nem tűnnek el. A gyilkosságok nem megoldhatatlanok. Elképzeltük, micsoda káosz lenne akkor itt.”³⁰ Nem idegen tőle a De Quincey-t idéző spekuláció a gyilkosságsorozatban felfedezhető rendszerről: a bűntettekhez egy irodalmi nyomozó kifinomultságával, tudományos alaposággal közeledik: „Szeretett a természet kutatójaként, sőt tudósként gondolni magára, hiszen az egyes esetek megértéséhez alapos megfigyelés és racionális dedukció útján jutott el; a legbüszkébb arra volt, hogy értett a kémiához, az anatómiához, de még a matematikához is, elvégre ezeknek a tudományoknak az ismerete segítette őt az olyan esetek megoldásához, amelyek láttán mások remegve meghátráltak. Tudta ugyanis, hogy az ok és okozat törvényei a legszélsőségesebb helyzetekben is működnek.”³¹

A detektív és a gyilkos (Hawksmoor és Dyer) közötti különbség Ackroyd regényében egyértelműen metafizikai – s így maga a nyomozás is metafizikai szintre emelkedik. Dyer szerint „a Világnak dolgait nem a megértés, hanem az érző képességek által foghatjuk fel,”³² ám valójában még ezzel is engedélyt tesz, hiszen alapvetően kételkedik a megismerés lehetőségességében. „A Természet – mondja Wren – a Serények és Bátrak előtt megnyilatkozik. – Nem nyilatkozik meg – állítja Dyer –. A Természet elemészt, s leigáznai vagy féken tartani nem lehetséges.”³³ Máshol kijelenti: „A Természetnek ily módon való megismerése nem lehetséges; helyénvalóbb befogni a kötélcsomó útvesztőjének kibogozásába, mint azt reményleni, hogy kibetűzhetjük a Világnak Mintáját.”³⁴ Wren és Hawksmoor következetesen visszhangozzák a descartes-i filozófiát (néhány mondatuk akár az „Értekezés a módszerről” megállapításai közé is beferne): mindketten végső rendet tételeznek fel a világ látszólagos esetlegessége mögött; Descartes a végső rend kulcsát a geometriában vélte felfedezni – s ugyanezt mondja Sir Christopher is, amikor Dyerrel együtt meglátogatja a Stonehenge romjait: „A Geometria, kiáltott fel, a Kulcs az Ő Nagyságához.”³⁵ Dyer ezzel szemben állandóan kajánul kételkedő megjegyzéseket tesz a racionális tudományokkal kapcsolatban: „nincs itten Matematikai Szépség vagy Geometriai Rend – mondja – nincs itt semmi, csak Halandóság, és Fertőző járvány ezen a trágyadomb Földön.”³⁶

Más detektívekhez hasonlóan Hawksmoor is szenvedélyes rendszeralkotó: bízik a sémákban, s megpróbálja a gyilkosságsorozatra is alkalmazni őket, így remélve, hogy sikerül értelmes történetet létrehozni belőlük. Dyer véleménye a rendszerekről nem kevésbé lesújtó, mint a racionalizmussal szemben tanúsított általános ellenszenv: „Építményeket emelnek, melyeket Rendszereknek neveznek, miközben Alapozásaikat a Légbe építik, s mikor úgy gondolják, szilárd Földön járnak, az Épület semmivé lesz és az Építésszek alábuknak a Fellegek közül.”³⁷ Hasonló szembenállás figyelhető meg a nyomozó és a bűnöző között „A halál és az iránytű” című Borges-elbeszélésben; a hasonlóságot

olyan részletek is fokozzák, mint a levél-motívum: a gyilkos mindkét műben olyan levelet juttat el a detektívhez, amely kiegészítendő mértani alakzatokat ábrázol, s így utal a rejtély megoldására. A Borges-novellában azonban a hangsúly a racionális megismerés megbizakodottságán van, Ackroyd regényében pedig a racionalitás és irracionális közötti ellentét, illetve megismerés pusztá lehetőségén vagy lehetetlenségén; a *Hawksmoor* szerencsére jóval több, mint egy Borges-elbeszélés angolosított változata.

Minden lényeges különbség ellenére Dyer és Hawksmoor végső soron a detektív és a bűnöző már említett hasonlóságaihoz osztoznak. Ugyanannak a zseniális intellektusnak két ellentétes oldalát képviselik (a hasonlóságot fokozza, hogy Hawksmoor felügyelő több szempontból is Dyer reinkarnációjának tekinthető). Ackroyd a nyomozó és a gyilkos lényegi azonosságának gondolatát ötvözi az említett chestertoni ötlettel (a detektív a kritikus, a gyilkos az alkotó művész), s regénye végső soron művészregényként is olvasható: Dyer „műve” (a hét templom és a gyilkosság sorozat) és őrdögi megszállottsága valójában a művész örök pokoljárása („A Félelem – mondja Dyer – a mi Művészetünk mágnese”³⁸). Az Építész az alkotásnak olyan démoni mélységeiről beszél, amelyek előtt előbb-utóbb megtorpan a detektív racionalitása. Az őrdögi ihletésű művészet példája a regényben Dyer templomai kívül Stonehenge is: Wren és Dyer nézeteinek ellentéte épp abban mutatkozik meg legnyilvánvalóbban, ahogyan a titokzatos romokhoz viszonyulnak; Dyer „az Őrdög Építészének”, „az Ūristen Félelemből emeltetett Képmásának” nevezi,³⁹ Wren ezzel szemben a kőművesmunka pontosságát méltatja, és azonnal méricskélni kezd a régi kőveket – egészen addig, amíg egy pillanatra őt is hatalmába nem keríti az építmény fenséges, de nyomasztó szépsége, és egy váratlan látomásban halott fiát látja viszont. Ha csak másodpercekre is, de még ő is behódol a szentélyből áradó irracionális hatalomnak. Ez a rövid jelenet talán éppen a racionalitás késői bajnokának, Hawksmoornak a sorsát vetíti előre: Hawksmoor nyomozása határozottan megreked, és a felügyelő, akárcsak Fred Clumly, egyre inkább elveszti érdeklődését a nyomozás technikai kérdéseiről, s növekvő megszállottsággal foglalkozik a rejtéllyel és az ismeretlen gyilkossal. A detektív, aki a racionális tudós szerepében tetszelgett, egyre megmagyarázhatatlanabbul kezd viselkedni; a rejtélyt képtelen megoldani, s szemmel láthatóan nemigen alkalmas a további nyomozásra. Am még azt követően is, hogy kiveszik a kezéből az ügyet, kízó rémálmai szüntelenül Dyer templomai körül forognak. Ekkor egészen véletlenül rábukkan valahol Nicholas Dyer nevére, és felöltik benne a teljesen valószínűtlennek tűnő megoldás: a gyilkosságokat egy kétszáz éve halott építész „követte el”. Ekkorra azonban már teljesen elhatalmaskodik rajta a rögeszme: megmagyarázhatatlanul, de ellenállhatatlanul vonzza valami a rejtély sötét középpontja felé: „egyre kevésbé tudott szabadulni ezektől a képektől, ahogy az idő telt és a kőosz terjedt.”⁴⁰ A rejtély már régen több megoldandó esetenél: „A séma, ahogyan azt Hawksmoor látta, egyre nagyobbra duzzadt; és ahogy egyre csak terjedt, mintha őt magát is magába vont a terjedés, sikertelen nyomozásával együtt.”⁴¹ Különös kábulat keríti hatalmába a felügyelőt: felhagy racionális módszereivel, tudathasadásos látomások gyöttrik. Végül teljesen megadja magát, és hagyja, hogy a terjeszkedő rejtély őt is magába szippantsa – lelki és fizikai értelemben egyaránt. Elmegy Dyer hetedik, utolsóán épített templomához, és hogy befejezze a „művet”, utolsó ádozatként egyesül éne másik felével, Nicholas Dyerrel.

Hawksmoor tehát detektívként tagadhatatlanul kudarcot vallott: a rejtélynek nincs megoldása, legalábbis racionális megoldása: a nyomozót elnyeli a templomok „titkos morfológiája”, Dyer sátáni művészete. Bűnöző és művész Borges novelláiban sem távoli kategóriák – legalábbis Paul de Man olvasata szerint, aki Borges összes bűnügyi történetében a bűnesetek esztétikai oldalát emeli ki. Az *aljasság világtörténete* gonosztevőinek de Man szerint van egy fontos közös tulajdonsága: világaik mind magukon viselik a zseniális bűnözők rendteremtő kezének nyomát.⁴² Ezek szerint (és ezzel a lehető legtávo-

labb jutunk a nyomozó és a gyilkos két ellentétes pólusának eredeti értelmezésétől) a bűnöző alkotó, sőt rendteremtő képzelete az, amely jelentést ad a dolgoknak – a nyomozó (kritikus) dolga legfeljebb annyi lehet, hogy jól-rosszul megfejtse a jelentést. Az említett Borges-kötetben az alkotó-bűnöző legjobb példái „Tom Castro, a valószínűtlen csaló” („El impostor inverosímil Tom Castro”, 1933) és „A Mervi Hákim az álarcos kekmefestő” („El tintorero Hákim de Merv”, 1934); mindkettő kitalál és alkot magának egy személyiséget, nemlétező tulajdonságokkal ruházza fel magát, mint a regényalakjai helyébe önmagát képzelő író: azt is mondhatnánk, hogy megkettőződnek.⁴³

A bűnöző-művész megkettőződésének legjobb példája a már nevében is megkettőződött Hermann Hermann Nabokov *Despair* („Kétségbeesés”, 1932, 1965) című regényében, aki a rendőrökről következetesen mint kritikusaírók beszél, saját büntetést pedig kizárólag tökéletes esztétikai konstrukciónak hajlandó tekinteni: „Részemről szó sem lehet semmiféle lelkiismeretfurdalásról: egy művész nem érez lelkiismeretfurdalást, még akkor sem, ha művét nem értik meg, nem fogadják el.”⁴⁴ Hermann Hermann részletesen beszél „mesterművének tökéletességéről”, és arról a Nabokovnál oly gyakran felmerülő elképzelésről, hogy alapjában véve „minden műalkotás megtévesztés”, vagyis csalás.⁴⁵

Thomas Mann is hasonló kérdéseket feszeget bűnözés és művészet viszonyával kapcsolatban: „Lehetetlenség Dosztojevszkij lángelméjéről beszélni anélkül, hogy a 'bűnöző' kifejezés ne tolna ajkunkra”.⁴⁶ Ő a hasonlóságot elsősorban a bűnöző és a művész közös száműzöttségében, az elismert normáktól való elkülönülésben és elidegenedésben, a művészi megismerés „bűnöző kíváncsiságában”, a művész „kínzó büntudatában” és végső soron a zseniális művekre jellemző örültség-, betegség-metafa alkalmazhatóságában látja, és Degas-t idézi, aki egyszer azt mondta (Hermann Hermann is mondhatta volna), „hogy a művésznek ugyanabban a lelkiállapotban kell hozzáfognia műve megteremtéséhez, mint a bűnözőnek tette végrehajtásához.”⁴⁷

Ahogy a nagy detektív is csak a hozzá hasonlóan zseniális bűnözőt tekinti igazán méltó ellenfélnek, ez utóbbi is olyan „művet” hoz létre, amely csak a kiválasztott „kritikus” számára jelent valamit. A bűnöző ekként szinte segíti a kritikust, olyan jeleket hagyva hátra, amelyekről csak a megfelelő személy látja, hogy azok neki szánt, különleges jelek – ezt teszi Nicholas Dyer a *Hawksmoor*-ban és Dandy Red Scharlach „A halál és az iránytű”-ben („Ez a felirat azt jelentette, hogy *három* gyilkosságról van szó. Így értelmezte a közönség: én persze több jelet hagytam hátra, hogy maga, a nagyeszű Lönnrot, rájöjjön: *négy* lesz.”⁴⁸ Hasonlóképpen személyre szólóak azok a nyomok, amelyeket Trapp-Quilty (szintén művész) hagy Humbert Humbert számára a *Lolitá*-ban: „Nincs az a detektív, aki fölfedhetné a nyomokat, melyeket Trapp az én elmémhez és stílusomhoz szabott.”⁴⁹

A detektív-kritikus tehát mintegy bele van kódolva a megoldásra váró rejtélybe; a művész-bűnözők utáni nyomozás egyébként már a dolog természeténél fogva sem nélkülözhet némi kritikusai vagy filológiai tevékenységet. Jerzy Kosinski *Pinball* („Flipper”, 1981) című regényében például a nyomozás célja egy híres rock sztár, Goddard személyazonosságának megfejtése: Goddard valódi nevét senki nem ismeri, azt sem lehet tudni, hol lakik, és egyáltalán teljes homály fedi az énekes kilétét. Az egyetlen lehetséges hozzáférhető út így a zenéje, amely viszont mindenki számára hozzáférhető. A zene azonban csak a megfelelő nyomozónak kínál nyomokat: érthető, hogy a nyomozó egy Patrick Domostroy nevű lecsúszott zeneszerző, akinek a zenéből kiindulva sikerül is megfejtenie a Goddard-rejtélyt. A kritikusai-biográfusi tevékenység és a nyomozás közötti hasonlóság egyébként jónéhány regényben szervező elem, például Penelope Lively *Márk evangéliuma* című regényében, Julian Barnes *Flaubert papagája* (*Flaubert's Parrot*) című művében, vagy Nabokov első, eredetileg is angolul írott regényében, a *Sebastian Knight igaz élettörténetében*, amelyben az életrajzíró, hogy egy másik, általa hamisnak tartott életrajzot megcáfoljon, szabályos nyomozásba fog megboldogult féltestvérét, Sebastian

Knight életének részletei után: egy alkalommal még magádetektívet is felfogad. Az igazi nyomozó Nabokov regényében mégis az olvasó, aki fokozatosan ráébred, hogy a narrátor verziója legalább olyan messze van az „igazságtól”, mint az általa annyira rossznak tartott életrajz: a „nyomozó”, ahelyett, hogy közelebb vinne bennünket az igazsághoz, mintha még jobban eltávolítaná és eltorzítaná azt. A detektív-bűnöző ellentétpár immár teljesen a visszájára fordul, s a detektív hagyományos feladatának épp az ellenkezőjére törekszik: mindent elkövet, hogy saját, nyilvánvalóan hamis verzióját az olvasóra kényszerítse. Az ilyen szándékosan „kődösítő” nyomozók (Stefano Tani „inverz detektívnek” nevezi⁵⁰) leghíresebb képviselője talán Charles Kinbote Nabokov *Gyér világ* című regényében, amelyben valódi gyilkossági rejtély is található. A regény egy elbeszélő költeményből és Kinbote-nak a vershez írott kommentárjaiból áll; a gyilkosság áldozata a költő, John Shade, s Kinbote jegyzeteiben a vers magyarázata összekapcsolódik a gyilkosság megfejtésére tett kísérlettel: mindazonáltal nagyon valószínű, hogy Kinbote fantáziadús megoldásának körülbelül ugyanannyi köze van a bűneset valódi körülményeihez, mint gigantikus kommentárjának Shade verséhez: a magyarázat önmaga ellentétbe fordul át, s Kinbote mintha Roland Barthes tanácsát követné, amikor a vizsgált művet nem felfedezni, feltárni akarja, hanem sokkal inkább lefedni, elborítani saját magyarázataival. Az olvasó csak egyet tehet: átveszi az antidetektívvé vált irodalmi nyomozó szerepét, és az itt-ott elszórt jelek segítségével saját maga próbál meg egy a Kinbote verziójánál jóval valószínűbb, ám kétségkívül sokkal kevésbé érdekes megoldást keresni. (Ugyanakkor a regény szövege nem igazít el megnyugtatóan, s minden abszurditása ellenére még Kinbote magyarázatát sem lehet teljesen kizárni.)

Az antidetektívtörténetekben sem a detektív, sem a gyilkos nem tölti be maradéktalanul a krimi szabályai szerint ráosztott funkciót – de úgy is lehetne fogalmazni, hogy mindketten jócskán túllépik a hagyományos feladatokat: a bűnöző a káosz ügynökéből valóság az képviselőjévé, vagy alkotó művésszé válik, a detektív pedig nyilvánvalóan feszeng az előírt szerepkörben: futni hagyja a nyomozót, saját maga után nyomoz, vagy kudarcot vall: nyilvánvalóan rossz megoldást választ, nem képes megoldani a rejtélyt, esetleg fogalma sincs arról, mi történik körülötte, sőt, néha (mint Nabokov regényeiben) szándékosan ködösít, s ezzel a klasszikus krimiben betöltött szerepe nemcsak megváltozik, hanem – az olvasó várakozásait meghiúsítva – teljesen a visszájára fordul.

JEGYZETEK

1. Roger CAILLOIS, *The Detective Novel as a Game*, in MOST, Glenn W. – STOWE, William W., szerk., *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, San Diego-NEW YORK-London: Harcourt BRACE Jovanovich, 1983. 3.
2. Lásd Stefano TANI, *The Doomed Detective: The Contribution of Detective Fiction to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale – Edswardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
3. G.K. CHESTERTON, *The Secret of Father Brown* (1927), in *The Penguin Complete Father Brown*, Penguin Books Ltd., 1983, 63.
4. E.A. POE, *Az ellopott levél (The Purloined Letter)*, in *Rejtelmes történetek*. Bp., 1967, ford., Babits Mihály és mások, 98.
5. G.K. CHESTERTON, *Az ember, aki Csütörtök volt (The Man Who Was Thursday)*, 1908. Bp., 1987, ford. Rakovszky Zsuzsa, 63.
6. Victor HUGO, *A nyomorultak (Les misérables, 1862.)* Bp., 1964, ford. Lányi Viktor, Révay József, Szekeres György, 1250–2.
7. John GARDNER, *The Sunlight Dialogues* (1972). New York: Ballantine Books, 1978. 12.
8. *Uo.* 6.
9. *Uo.* 23.
10. *Uo.* 61.
11. *Uo.* 273.
12. *Uo.* 247.
13. *Uo.* 289. *A Mester és Margaritában* Woland ugyanilyen komoly fejtörést okoz a bűnüldöző hatóságoknak; némileg hasonló hatást tesz egy angliai kisváros életére a diabolikus vonásokkal felruházott Dougal Douglas, Muriel Spark krimi-elemeket szintén tartalmazó regényében (*The Ballad of Peckham Rye – Peckham Rye balladája*, 1960).
14. *Uo.* 590–1.
15. *Uo.* 745.
16. *Uo.* 359.
17. William STYRON, *Házam lángra gyullad (Set This House on Fire, 1959)*, 1982, ford. Bartos Tibor, 632: „Azt hiszem – mondja Luigi –, azért hazudtam, hogy ebből a pokolból kihazudjalak. De nemcsak azért. Jól ismerlek a gyötrelmes bűntudattal együtt. Regényes lélek vagy, a legrosszabbféle, amit csak északról ideszalajtottak. Ha börtönbe zárnának, fetrengenél a bűntudatban. Ettől a pazar lelki tivornyától akartalak megkímélni.” *A Házam lángra gyullad* egyébként nem tekinthető antidetektívtörténetnek, hiszen teljességgel hiányzik belőle a metafikciós szándék; Styron a krimi-szűzsét egyszerűen kölcsönvette a cselekménybonyolításhoz.
18. Timothy FINDLEY, *The Telling of Lies* (1986), Penguin Books Ltd., 1987, 29.
19. *Uo.* 317.
20. Thomas DE QUINCEY, *Collected Writings, Vol. XIII*. Edinburgh: Adam and Charles black, 1890, 11.
21. FINDLEY, *i.m.* 191.
22. Martin AMIS, *Other People* (1981), Penguin Books Ltd., 1982, 205. A detektív és a gyilkos többé-kevésbé misztikus azonosságára jó példa Borges *A halál és az iránytű* című elbeszélése.

23. DE QUINCEY, *A gyilkosság mint szépművészet*, in Ruttkay Kálmán szerk., *Az angol postakocsi, Angol romantikus esszék*. Bp., 1986, 455, ford. Bartos Tibor.
24. George ORWELL, *Az angol gyilkosságok alkonya*, in *Az irodalom felszámolása*, Bp., 1990, ford. GECSÉNYI Györgyi, 331–7.
25. Amado ALONSO, *Borges, narrador*, in Jaime ALAZRAKI szerk., *Jorge Luis Borges*, Madrid, 1976, 48.
26. CHESTERTON, *A két kereszt*, in *Pater Brown ártatlansága (The Innocence of Father Brown, 1910)*. Bp., 1921. ford., SCHÖPFLIN Aladár, 9.
27. Patrick SUSKIND, *A parfüm (Das Parfum, 1985)*, Bp., 1989, 210.
28. Uo. 211.
29. Italo CALVINO, *Cybernetics and Ghosts*, in *The Literature Machine*, London, *Secker and Warburg*, 1986, 17.
30. Peter ACKROYD, *Hawksmoor (1985)*, 1988, 125.
31. Uo. 152–3.
32. Uo. 144.
33. Uo. 144.
34. Uo. 139.
35. Uo. 61.
36. Uo. 147.
37. Uo. 101.
38. Uo. 143.
39. Uo. 60.
40. Uo. 198.
41. Uo. 189.
42. Paul DE MAN, *Un maestro moderno: Jorge Luis Borges*, in ALAZRAKI szerk., *Jorge Luis Borges*, 146.
43. A bűnözés, az alkotás összekapcsolódik a megkettőződéssel Scharlach alakjában, *A halál és az iránytű* című Borges-novellában is.
44. Vladimir NABOKOV, *Despair (1936, 1966)*. Penguin Books Ltd., 1987, 148.
45. Uo.
46. Thomas MANN, *Dosztojevszkij – módjával*, SZEKERES György vál., *Írók írókról*. Bp., 1970, 262.
47. Uo. 267.
48. Jorge Luis BORGES, *A halál és az iránytű*, in *A titkos csoda*, 1986, 157.
49. Vladimir NABOKOV, *Lolita (1955) 1987*, ford., BÉKÉS Pál, 261.
50. Stefano TANI, *i.m.* 135.

NOTES ON A POSTMODERN GENRE (THE METAMORPHOSIS OF THE DETECTIVE AND THE CRIMINAL IN ANTI-DETECTIVE STORIES)

The paper is concerned with a single aspect of anti-detective stories, namely the way they relate to classical detective fiction in terms of the positions taken up by the two traditional protagonists of the genre: the detective and the criminal.

In classical detective stories, the detective usually appears as the champion of reason, of order – whether the order be social, or, as in Poe's and Chesterton's stories, metaphysical. The criminal, on the contrary, represents the sum total of what literary detectives are pledged to fight: irrationality, the disruption of order. The hierarchy of the two opposite poles, unchallenged in classical detective stories, progressively loses its relevance as the validity of the order protected by the detective begins to look more and more questionable – a process prefigured by Javert's dilemma in *Les Misérables*. The first part of the paper explores the various ways in which this hierarchy is subverted in anti-detective stories, the gradual shifting of the two positions to the point of a complete reversal of the roles – as in Borges's „Death and the Compass” or in John Gardner's *The Sunlight Dialogues*, a novel that is discussed in the paper in some detail.

Taking their cue, perhaps, from Chesterton's felicitous remark („The criminal is the creative artist; the detective only the critic”), other anti-detective stories detect unsuspected aesthetic implications in the antagonism between the detective and the criminal (Nabokov's *Pale Fire* and Peter Ackroyd's *Hawksmoor* are obvious cases in point). The new roles assigned to the detective and the criminal put(s) their opposition into an entirely different light, enabling the authors to use elements of the detective genre for ends way beyond the scope and interest of classical detective stories. The second part of the paper attempts to show that the discovery of this aesthetic dimension in the detective/criminal opposition is one of the most remarkable elements in the metafictional dialogue between anti-detective stories and classical detective fiction.

A MAI AMERIKAI MINIMALISTA PRÓZA: KATEGÓRIAHASZNÁLATI ÉS DEFINÍCIÓS HELYZETVÁZLAT

A jelenség

Az amerikai szépprózai minimalizmus az 1970-es és 80-as évek jelensége. Első fecskéi a *hatvanas* évek második felében jelentkeznek. Vezető alakjai – Raymond Carver, Ann Beattie – a *hetvenes* évtizedben már erősen hatnak a náluk fiatalabbakra. A *nyolcvanas* évtizedben pedig a legmarkánsabb areulátú új jelenséggént regisztrálja a kritika. Sőt, csoportként, irányzatként, mert a posztmodernnek után a minimalizmus az egyetlen fejlemény, mely határozottan körülírható, számos szerzőt számláló *hullámként* bontakozik ki a sok irányú fermentáció (hetvenes) évtizedéből.

A hetvenes években sok minden történik egyszerre. Az évtizedforduló még az ellenkultúra tetőzésének és már lefelé futásának időszakára. Theodore Roszak szociológiai elemző munkája, a *The Making of a Counter Culture* (Az ellenkultúra születése) 1969-ben lát napvilágot. A tudomány belépésének most is megvan a mindenkori kettős jelentése: a témáját képező jelenség kellően kifutotta magát ahhoz, hogy súlya-jelentősége vitathatatlan legyen; és egyben lezárultnak tekinthető. Az ellenkultúrák csúcsteljesítménynek is felfogható harmadik Ken Kesey-könyv (*Kesey's Garage Sale* - Garázsárusítás Keseynél) voltaképpen végeredmésképe, 1973-ban jelenik meg.

A „posztmodernizmus” fogalma az ötvenes évek végén, a hatvanasok elején válik kritikailag használhatóvá a Joyce-utáni, Beckettől számítható új vonulat – az U.S.A.-ban: a John Barth - Donald Barthelme - William Gass - John Hawkes - Thomas Pynchon-nemzedék – leírására (Irving Howe, Harry Levin, Leslie Fiedler, Susan Sontag tanulmányainak eredményeként), de csak a hetvenes években lesz közhasználatú (nagy részben Ihab Hassannak köszönhetően); ekkor kezdődnek a viták körötte (és az így jelölt irodalom körül). Igazi társadalomtudományi hódító útra pedig csak a nyolcvanas években indul (kivételesen képez a képzőművészet és a szociológia, ezek már a hatvanas években átvették). Ekkor találkozik az ideológus kritikával (Frederic Jameson); a textuális-dekonstrukciós irodalomelmélettel (Jacques Derrida); a francia filozófiával (Jean-Francois Lyotard); a német szociológiával (Jürgen Habermas); az amerikai pragmatista filozófiával (Richard Rorty).

A hetvenes tehát erőteljesen posztmodern évtized az amerikai prózában. John Barth 1972-ben adja ki a *Chimerát* (Kiméra) posztmodernista csúcsteljesítményét, mielőtt 1979-ben a *Letters*-ben (Levelek) megkezdi a közérthetőbb mű irányába való visszako-zást. Donald Barthelme *The Dead Father* c. regényének (A halott apa) éve 1975. Ha a legszűkebb – szigorúan csak formai ismérvekre korlátozó – posztmodernregény-definíciót fogadjuk el, akkor maga Thomas Pynchon is mindössze egyetlen posztmodern művet alkotott, a *Gravity's Rainbow*-t (A gravitáció szivárványa), azt pedig 1973-ban publikálta. Ha számít valamit annak megítélése szempontjából, hogy mikor és mennyire *él* egy irodalmi stílus, hozzátehetjük: a *Chimera* is, a *Gravity's Rainbow* is megkapta a Pulitzer

alatti legrangosabb amerikai könyvdíjat, a National Book Award-ot. És a hetvenes években válik láthatóvá az erőteljesen formaujító második amerikai posztmodern nemzedék: Ronald Sukenick, Raymond Federman, Ishmael Reed, Walter Abish, Gilbert Sorrentino, Clarence Major, Jonathan Baumbach, Joseph McElroy.

Ugyanakkor ropognak is a posztmodernizmus eresztékei, heves támadások érik a stílus képviselőit. A legnevezetesebb ezek közül a „morális regény”-vita, a differenciált gondolkodást nem ismerő *On Moral Fiction* (A morális regényről), John Gardner könyve váltotta ki. Az 1978-as, hírhedt gardneri esszétű később inkább nyitótűznek bizonyult, és a posztmoderneknek egyre többször gyűlt meg a bajuk olyan kritikusokkal, akik finoman kikezdték, vagy kertelés nélkül zsákutcának minősítették az irányzatot: például Gerald Graff (*Literature against Itself*, 1979 – Az önmaga ellen forduló irodalom); Warner Berthoff (*A Literature Without Qualities*, 1979 – A tulajdonságok nélküli irodalom); Charles Newman (*The Post-Modern Aura*, 1984 – A posztmodern aura).

A sajátos kettőség jele – a posztmodern próza tetőzik is, lefelé is fut –, hogy Ihab Hassan, aki 1982-ben második kiadásban átdolgozza, finomítja a *The Dismemberment of Orpheus* (Orfeusz megsemmisítése) c. 1971-es könyvét, néhány évvel később – 1987-ben – a posztmodern irodalom kifulladását jelentő „fordulat”-ról tudósít bennünket a *The Postmodern Turnben* (A posztmodern fordulat). A hetvenes években úgyszintén jelen van a színen a Saul Bellow, Bernard Malamud, Philip Roth, William Styron, John Updike vonulat, mely azonban ritkábban vagy mérsékeltebben téríti le a regényformát a hagyományos vágyáról; továbbra is előtérben dolgoznak a satirikus regény olyan képviselői, mint Joseph Heller, Walker Percy, Kurt Vonnegut, akik a világ posztmodern nézetében osztoznak a posztmodernekkel inkább, mintsem a radikális posztmodern formabontáshoz lenne nagy kedvük; a hatvanas években indult, és a hetvenes évtizedben teljes lendületben levő feminista regény (Marge Piercy, Marilyn French, Alice Walker, Erica Jong) elsősorban a tartalommal van elfoglalva, a forma alapvetően konvencionális.

Ezek a stílusok és irányok azonban inkább a sokszínűséget fokozzák. Abban, amit próza-poétikai szempontból fermentációnak mondhatunk, nem játszanak közvetlen szerepet. Akkor sem, ha az évtized vagy akár a II. világháború utáni irodalom nagy könyveit tesszük az asztalra, mint Styron a *Sophie választban*.

A prózai műnem hetvenes évekbeli erjedése szempontjából nem kevésbé izgalmasak azok, akik a hetvenes években hívják fel magukra a figyelmet, és a fenti változatokhoz képest újat hoznak. Bizonyos mértékig talán a posztmodernizmusból nőnek ki, valamilyen formában kapcsolatot is tarthatnak vele (Joan Didion, Don DeLillo, E. L. Doctorow), vagy semmi közük hozzá (Toni Morrison), de friss módon alakítják a regényt – miközben visszafelé is kanyarítják, előre is viszik –, és megint világtotalizáló műveket írnak, a modernizmus-posztmodernizmus használható formai eredményeit eredeti módon alkalmazva, de a technikát másodlagosnak vizsgálják.

Ezek és a hozzájuk hasonló alkotók azonban különálló szigeteket képeznek. Amit csinálnak nehezen címkézhető, és nemritkán műről-műre változik. Vagyis nem mutatnak esztétikailag egységes képet. Az esztétikai értéket tekintve viszont osztjuk azt, amit „a kategóriák tragikus nézetét”-t valló Barth mond a *The Friday Bookban* (A pénteki könyv): „nem homogén” „interregnumok”-ban is születhetnek „egyéni nagy műalkotások”.

A minimalizmus tehát a posztmodernizmus után az amerikai próza első olyan állomása, melyben egy egész nemzedék viszonyul új, az általános kép heterogenitásához viszonyítva homogén módon a valósághoz valamint a prózai műnemi formákhoz, funkciókhoz. Van olyan kritikus, aki minimalista „iskola”-ról beszél – pl. Madison Bell³ –, olyan sok író munkái mutatnak oly sok hasonlóságot. A szerzők közt is vannak olyanok – főleg a

nyolcvanas években fellépett második hullámban (David Leavitt, Jay McInerney) –, akik nemzedéktudatosan definiálják önmagukat.

A fenti vázlat értelme: a háttér, a klíma, a közeg. Helyezzük most bele a vázlatos amerikai korszak-képbe a minimalistákat. Raymond Carver a hatvanas években közli első elbeszéléseit, az évtized második felében kezd hatni igazán, bár 1976-ig nincs kötete. 1972 táján megjelenik a színen, és az évtized derekán Carver mellett a leghatásosabb új íróvá válik Ann Beattie, aki szintén 1976-ban adja ki első köteteit (egy novellagyűjteményt és egy regényt egyszerre). Érdekes tehát elgondolni, hogy az amerikai minimalista próza együtt indul a második – a sukenicki-federmani – posztmodern prózaújító hullámmal, és amikor Joe David Bellamy kiadja az alcím szerint „az átalakult amerikai elbeszélés”-nek szentelt, *Superfiction* (Szuperfikció) című nagy hírű antológiát 1975-ben (és az „új” elbeszélés itt még a posztmodern), Carver és Beattie már évek óta hat, a következő évben pedig egyszerre jelentkezik minimalista kötetekkel mindkettő.

Nem csoda, hogy hatottak, hiszen a privát, intim szféra kis tragédiáiba dermedt, miniatűr aktivitásába (interakcióiba) ragadt ember, a hétköznapi valóság banalitása fölé emelkedni programatikusan nem hajlandó, redukált világú-eszközű-stílusú próza (mert dióhéjban ez a mai amerikai minimalista emberábrázolás és próza lényege) merőben új jelenség volt a barokkosan bonyolult posztmodern metafizikai ironiák, az autonóm fantázia, az önvezérlésű posztmodern szövegvilágúság után.

És az általunk feldolgozott, idetartozó tizenhat szerző közül (itt most csak a minimalista stílusú alkotásokat vesszük figyelembe) témánkba vágó *köteteket* publikál a hetvenes években (a magazin- és folyóiratpublikációk kronológiájának megállapítása ma még csak helyvel-közzel lehetséges) az előbbieken kívül Joy Williams, Annie Dillard, Jayne Anne Phillips, Alice Adams, Richard Ford, Mary Robison. A többiek – és még sokan mások, ahogyan már a hetvenes években is jelentkeznek mások is – a nyolcvanas években csatlakoznak hozzájuk.

Nem csoda tehát, hogy egy évvel Hassan fordulatdiagnózisa előtt (a *The Postmodern Turn*-ben ő csak azzal foglalkozik, ami lezárulóban van), 1986-ban, Madison Bell már „az amerikai rövid próza legkivethetőbben körvonalazódó iskolája”-ként említi a minimalista csoportot.⁴

Terminológiai előzmények

Sokan próbálták sokféle címkével ellátni az új jelenséget, mielőtt általánosan megtürtté – inkább megtürtté mintsem egyértelműen elfogadottá – vált a „minimalista” megjelölés. Bemutatunk most valamennyit a terminológiai változatosságból, hogy a „minimalista”-tól eltérő felíratú skatulyákban is felismerhesse az olvasó az azonos tartalmat.

Nem sok értelme volna kideríteni, kik és hányszor használták ezeket a kifejezéseket, hiszen hiábavaló próbálkozások voltak, nem ragadtak meg. Kim A. Herzinger, a *Mississippi Review* minimalista-számának vendégszerkesztője jogosan nevezte őket a „Bevezető”-ben „preskriptív”-nek, „merészen pontatlan”-nak, „erőszakosan redukív”-nak, „nyilvánvalóan derivatív”-nak.⁵ Herzinger felsorolászerűen, magyarázatok nélkül köztött belőlük egy csokrot.⁶ És utalások nélkül, vagyis első előfordulásuk felkutatását vagy feltüntetését szükségtelennek érezve. Most tehát, amikor ebből a listából kiindulva rövid kommentárokat fűzünk a terminusokhoz, a címkék előfordulását tekintve Herzinger

marad a forrásunk. A magyarázatok hasznosak lehetnek, mert sok mindent elárulnak a címkek a jelölt irodalmi jelenségről, akkor is, ha nem honosodtak meg, vagy kritikai szempontból gyakran komolytalanok, hasznavehetetlenek. Olykor szükséges is hozzáfűznünk valamit, mert egyik-másik kifejezés értelmezése nem egyszerű (tapasztalatunk szerint az amerikai kultúra benszülöttjeinek sem).

A posztmodern ironikus parabola-, pastiche-, hallucinált, autonóm világok után elsőnek tűnik szembe, hogy a minimalisták visszatérnek a hétköznapi ember hétköznapi valóságához. Ezért sokszor szerepel valamilyen formában a „realizmus” a leírási kísérletekben.

Ezek közül a „piszkos realizmus” („Dirty Realism”) tartotta magát a legjobban. Bill Buford, a *Granta* című brit irodalmi és kulturális magazin szerkesztője vezette be. A „piszkos” jelző első szinten a piszkos munkaruhára, a fizikai munkát végzőkre utal, meg a „lerobbant”, olcsó hérlakással jellemezhető környezetre. Raymond Carver elbeszélései többnyire a munkásokról, munkanélküliekről szólnak. Az elsőből asszociálódik a másik jelentésszint: a munkás, a tengődő-sodródó, „lerobbant” egzisztencia közelebb áll az élet „piszkosabb” vagyis rondább, nyersebb valóságához (szegénység, alkoholizmus, erőszak). Ebben az értelemben magyarul „rondarealizmusról”, esztétikai nyelvezetbe illőbben: „csúfrealizmusról” vagy „rútrealizmusról” beszélhetnénk (és talán valamennyit egybe kellene írniunk, mert nem a realizmus az, ami „piszkos”, „ronda”, „csúf”, „rút”, hanem olyan realizmusról van szó, mely ilyen világokat ábrázol). Ez a jelentéstartomány visszasugárzik az elsőre, és a „kék-gallérosok” („blue-collar”) köre kiegészül a társadalmi periféria rossz hírű elemeivel, az árnyoldal mocskába taszítottakkal, vagyis Jayne Anne Phillips, Richard Ford, Tobias Wolff és mások al- és felvilági elesetteivel, reménytelen eseteivel (prostitúció, narkómánia, bűnözés). Úgyszintén kiegészül más alsó és középső (ritkán: lecsúszott felső) középosztálybeliekkel, azaz Carver, Wolff, Phillips, Ann Beattie, Mary Robison, Elizabeth Tallent középosztálybeli figuráival, akik a személyes sors érzelmi és emberkapcsolati *nyers* dilemmáinak-traumáinak foglyai, áldozatai. A „Dirty Realism” úgy cseng, mint a századfordulón, a 20. század elején a „muck-raker” („ganajtúr”) realizmus. A *funkció* benne van a minimalista irodalomban: visszatéríteni a prózát – és ezáltal az olvasó figyelmét – az irdatlan intellektuális bonyodalmaktól, absztrakt metafizikai játékoktól, az öntörvényű textualitástól a hétköznapi ember mindennapi gondjaihoz. A minimalista próza *tárgya* viszont alapvetően eltér a „muck-raker” irodalométól: az *embert* hozza premier plaubá, nem a társadalmi kérdéseket.

Sokszor előfordul a ködös és semmitmondó, kritikai judíciumot nélkülöző „újrealizmus” („New Realism”) kifejezés. Használói hol a realizmushoz való visszatérést, hol pedig megújuló realizmust látnak a minimalizmusban. A „poprealizmus” („Pop Realism”) fogalom megalkotója viszont arra gondolhatott, hogy előlérbe kerülnek ezekben a novellákban és regényekben az amerikai popkultúra, tömegkultúra, konzumerizmus napjainkra jellemző termékei – a rockzene, a televízió, az üzletközpont, a pepsi cola és a többi –, meg az a társadalmi réteg, amelyiknek a hétköznapijait ezek töltik ki. A minimalista próza egyszerűen a szereplők életét uraló tárgyakként, tényekként, foglalatosságokként állítja előtérbe őket, nem pedig (vagy csak nagyon ritkán) szatirikus, kinevető szándékkal. Ebbe a címkekategóriába tartozik a „poprealizmus”-on kívül a „tévé-próza” („TV Fiction”); „cola-próza” („Coke Fiction”); a John Barth listáján szereplő „diétás Pepsi minimalizmus” („Diet-Pepsi minimalism”),⁸ melyben a „diétás” éppúgy utalhat az üdítőitalok – „klasszikus”, diétás (de koffeines), koffeinmentes (de nem diétás), diétás és koffeinmentes cocák és pepsik meg egyéb üdítők – legújabb korszakára illetve a diétás italokat kultiváló új nemzedékre, mint a „kalória”-szegény (értsd: redukált) ábrázolt

világra és stílusra; és ide sorolható az Arthur M. Saltzman által említett „Lo-Cal Fiction” („kalóriaszegény” vagy „lokális” fikció) és „Freeze-Dried Fiction” („szárazra fagyaszott fikció”).

Nem esik innen messze a „K-Mart-realizmus” („K-Mart Realism”), a „formatervezett realizmus” („Designer Realism”) és a „magas technikájú próza” („High Tech Fiction”). A K-Mart az olcsó de még megbízható minőségű cikkek szuper-ABC-áruházszerű hálózata. (Köznapi fogyóeszközeit sokszor a más szempontokból magasabb igényűek, a márkára törekvők is itt vásárolják.) Vagyis: a minimalista próza világát a K-Martnál beszerezhető anyagi kultúra népesíti be; és viszont, a minimalista világot benépesítő embersereg a K-Martba járó Amerikával azonos. Legalábbis a minimalizmus első – carveri-beattie-i – korszakában, amikor a kifejezés valakinek a fejében megszületett. Bret Easton Ellis és Jay McInerney újgazdagjai már inkább járnak elegáns és drága üzletcentrumokba. A „formatervezett realizmus” nemcsak a tárgyi környezet minden részletében eluralkodó és a társadalmi mozgáskereteket szabályozó formatervezettséget jelenti, hanem sugallhatja a „terv”, a „típus”, a „modell” mellett a „design” szó másik jelentését, a „mintá”-t, és ezáltal értelmezhető „mintázatrealizmus”-nak, azazhogy kiemelheti a minimalisták *mintázatra* összpontosító, a valóság *felületeit* hangsúlyozó ábrázolásmódját. A „High Tech Fiction”-ben is kettősséget érzünk: 1) olyan irodalom, mely a magas műszaki fejlettségű világban élő emberrel foglalkozik; 2) magas technikájú írásművészet, mely kevéssel akar sokat elmondani.

Vannak, akik a minimalizmus külvilágúságát érzik elsődlegesnek, ezért „külrealizmus”-ról beszélnek („Extra Realism”), ahol az „extra” elem az angol nyelvben is mutathat a megszokottól *eltérő* realizmusra is, sőt realizmuson kívüli, azaz attól eltérő realizmusra.

Az összes többi – a féldefiníciós, nehézkes „terminus”-okat leszámítva – variáció az eddigiekre. Dominálhat a minimalizmus indulása körül erőteljesen érzékelt, máig – ha nem is kizárólagosan – helytálló szociológiai szempont: a „fehérproli-próza” („White Trash Fiction”), az „új-analfabéta irodalom” („Postliterate Literature”) és a „bunkósikk” („hick chic”) próza a „Dirty Realism”-hez áll közel. Megfogható a jelenség a tárgy, a témakör felől: „neodomesztikus neorealizmus” („Neo-Domestic Neo-Realism”); „háztáji próza” („Around-thehouse-and-in-the-yard Fiction” - Herzinger szerint Don DeLillo kifejezése). És lehet a semmitmondásban is túlszárnyalni: „poszt-posztmodernizmus” („Post-Post-Modernism”); illetve a definíciót meg sem kísérelni: „új amerikai elbeszélés” („New American Short Story”).

Definíciószerű, maximalista igényű minimalizmus-címkék fordulnak elő a fentebb már idézett John Barth-cikkben. Íme néhány példány: „hűvös felületű, realista-minimalista elbeszélés”; „posztalkoholista, kékgalléros, minimalista hiperrealizmus”; „poszt-vietnami, posztirodalmi, posztmodern és értelmiségi kora hemingwayizmus”.¹⁰

A Herzinger- és a Barth-listán szereplő címkék egyikét-másikat változatlanul felidézi olykor valaki – leggyakrabban a „K-Mart-realizmus”-t –, de ma már kritikai egynyelvűségről beszélhetünk. A terminológiahasználat egységsüléséhez a „minimalista” minősítés vezetett el.

A „minimalizmus” kategóriája I: társművészeti kitekintés

Az amerikai minimalista prózának nincs köze, természetesen, a mensevikek politikai minimalizmusához, viszont rokonjelensége a társművészeti minimalizmusoknak. A rokonságot az ősi latin szó („minimus”) jelentése („legkisebb”, „legkevesebb”) garantálja. Míg a „romantika” vagy a „modernizmus” fogalma semmit nem árul el arról, hogy mi a közös az irányzatot képviselő különböző művészeti ágakban – ehhez előbb meg kell ismerkednünk a fogalmak tartalmával, és a két stílus médiumonkénti megnyilvánulási formáival –, addig a „minimális” eleve sugallja, hogy a minimalista művészetek valamilyen értelemben csökkentik eszközrendszerüket, és redukálják tárgyukat. A *magyar nyelv értelmező szótára* ilyen meghatározásokat ad a „minimális”-ra: „legkisebb, legkevesebb”; „nagyon csekély, nagyon kicsi”; „olyan, amiből már nem lehet engedni, amennyi feltétlenül kívánatos, szükséges”; „valaminek az alsó határát elérő”.¹¹ Bakos Ferenc *I degen szavak és kifejezések* szótára általánosan definiálja a „minimalizmus”-t, anélkül, hogy bármilyen történeti korszakhoz, művészeti stílushoz vagy irányzathoz kötné: „olyan irányzat, álláspont, amelynek programjában csak a legcsekélyebb, az éppen megvalósítható vagy ennél is kisebb célkitűzés szerepel”.¹²

A második kiadású „nagy Oxford” (*The Oxford English Dictionary*) J. A. Simpson és E. S. C. Weiner szerkesztette IX. kötete már felveszi a szócikk („minimális”) definíciói közé a képzőművészeti és a zenei, és ugyanezen értelemben szerepelteti a „minimalista”-t és a „minimalizmus”-t. A „minimal art” „olyan festészeti és szobrászati törekvés jelölésére használatos, melyet az egyszerű és primér, gyakran geometrikus és masszív formák, szerkezetek, stb.-k alkalmazása jellemez”.¹³ A „minimalista zene” olyan „kompozíciós formára utal, mely jellegzetesen rövid frázisokat ismétel, és a zenei mű nagyon lassú változásokkal halad előre”.¹⁴

A rövidfrázisos, lassú haladás a minimalista prózának is sajátja lehet, különösen, ha frázisértékűnek fogadjuk el a lecsupaszított Raymond Carver-i mondatot vagy az élesen exponált képek illesztésével haladó szöveg egységeit, még inkább az ismétlődő képeket és jelképeket (a minimalista zenei frázisfunkcióhoz fogható a motívum-„ritmus” a minimalista festészetben és szobrászatban¹⁵). A keretek eleven tartalma azonban akkor is változik (vagyis önmagában nem elégséges az „ismétlődés” fogalma), ha a mű egész világa stagnál. A minimalista zenei előfutár, Erik Satie „Vexations” című (a cím „bosszúságok”-at, „aggodalmak”-at jelent) zongoradarabjában 840-szer ismétlődik ugyanaz a szegmens; az ős (és az eddig talán egyetlen) bemutató csaknem tizenkilenc órát vett igénybe.¹⁶ (A stílus amerikai képviselői a zenében: Philip Glass, Steve Reich.) A minimalista prózában nem találkozunk ennek megfelelő jelenséggel.

A vizuális művészetek minimalizmusfogalma használhatóbbnak látszik a zeneinél. A próza is az „egyszerű”-vel és „primér”-rel dolgozik. Időbeli egymásutániség tekintetében is olyan szorosan következik a Carver-Beattie-féle minimalizmus a hetvenes-nyolcvanas években a Barth-Pynchon-Sukenick-Federman-féle hatvanas-hetvenes évekbeli posztmodernizmus után, mint Frank Stella, Donald Judd és mások festészeti-szobrászati minimalizmusa Jackson Pollock, Mark Rothko és a többiek negyvenes-ötvenes évtizedbeli absztrakt expresszionizmusa (és a pop art) után, mely absztrakt expresszionizmus-hoz a posztmodern írókat oly gyakran hasonlították.¹⁷ Minimalistapróza-közeli hangzik – ha nem is mindegyik alkalmazható maradéktalanul – a képzőművészeti minimalizmus terminológiai alternatíváiból löbb: „ABC art” „barebones art” („lecsupaszí-

tott művészet”), „cool art” („hűvös művészet”), „know-nothing nihilism” („tudatlan nihilizmus”), „object art” („tárgyművészet”), „reductive art” („reduktív művészet”).¹⁸

Kenneth Baker *Minimalism: Art of Circumstance* című képzőművészeti monográfiája két irányt különböztet meg a minimalista szobrászatban, és mindkettő általános vonásait felismerhetjük az amerikai minimalista prózában. Az egyik szobrászati irány – szuprematista, „de stijl” és konstruktivista előzmények hatására – „a pusztán észdízítő részletek hjánjától kopár, hangsúlyozott benne a geometria, és kerültketik az expresszív technika”.¹⁹ Ilyen szobrász Donald Judd, Ron Bladen, Tony Smith. A másik csoportnál a műalkotás – itt Marcel Duchamp „ready-made”-jei és Constantin Brancusi munkái hatnak – „megkülönböztethetetlen a nyersanyagoktól vagy a valóságban fellelhető tárgyaktól (vagy csaknem teljesen megkülönböztethetetlen), azaz hogy minimálisan határolódik el az egyszerűen nem-művészi dolgoktól”.²⁰ A példák: Carl Andre, Dan Flavin, Robert Morris.

Igy van ez a minimalista próza esetében is: mintha közvetlenül emelné be a mindennapi való valóság tárgyait, relációit, aktivitását az irodalomba (a második szobrászirányhoz hasonlóan); ugyanakkor a részletözön-mivoltában áradó valóságban az egyes részlet kidolgozatlan, dísztelen, sima felületű; a portré hiányossága, kevésvonalúsága stílzálja a minimalista embert, nonfiguratív irányba torzít a figurán (ha nem is beszélhetünk geometrikus világról); keveset eláruló felületűvé „dehumanizálja” az embert; a regénytér és novellatér expresszivitását is (különböző mértékben és írónként változóan) visszafoghatja a verisztikus technika. Gregory Battcock szava viszont változtatás nélkül alkalmazhatók a megelőző posztmodern nemzedék „absztrakt expresszionizmusa”-tól az objektív valóság felé visszaforduló minimalista prózára, a *Minimal Art* című képzőművészeti kritikai antológiából: „A minimalista stílus rendkívül összetett. A művésznek új lépték-, tér-, befoglalási-, alak- és tárgyképzeteket kell teremtenie. Újjá kell teremtenie művészet és tárgy valamint tárgy és ember kapcsolatát”.²¹

Azt illetően, hogy a minimalista festészetben és szobrászatban „nincs kétértelműség”, és „az új egyértelműség éles ellentétben áll az absztrakt expresszionizmusra jellemző bizonytalansággal”,²² a minimalista prózában már merőben más a helyzet. A külnézeti precizitás és világosság itt sem hiányzik, de az irodalomban ez nem elegendő. A felületprecizitás a jellem, a szituáció lényegét takarhatja el az olvasó elől, ezért értelmezési labilitás, nyitott novellazárást eredményezhet, vagyis a posztmodernnekél gyakori homály más okból, más eszközökkel, de előáll.

Távol áll tőlünk irodalmi és képzőművészeti jelenségek tüzetes összevetésének szándéka. Az sem célunk, hogy *öncélúan* társművészeti fogalmakat alkalmazzunk az irodalmi jelenségre. A tájékozódó kitekintést azonban szükségessé teszi a terminológiák találkozása: „minimalista próza”, „minimalista festészet/szobrászat/ zene” – vagy „minimalista film” (például Andy Warhol nyolc órás filmje egy alvó emberről) és a „minimalista táncművészet” (például Merce Cunningham koreográfus „Crises” – Válságok – című tánca vagy Yvonne Rainer táncai). A „találkozás” elsődlegesen és egészen pontosan azt jelenti, hogy a „minimalizmus” fogalma képzőművészeti irányból érkezik az amerikai próza jelenséget leíró kritikai arzenálba.

Szükségessé teszi a kitekintést továbbá, hogy az amerikai szépprózai minimalizmus lényegesen *el is tér* attól, amit a képzőművészeti minimalizmusfogalom takar. A terminológiai egybeesés, és a vizuális művészeti minimalizmusfogalom sok szempontú használhatóságának ellenére úgy érezzük legalább ilyen közel áll a ... minimalista próza – ha nem közelebb – a hatvanas évek végén, a hetvenesek elején fellépett festészeti és szobrászati – magyarul „hiperrealizmus”-ként ismert – „superrealizmus”-hoz („Super Realism”). A „szuperrealizmus” egységesítő fogalom. A belül foglalt kategóriákat egyes

művészettörténészek pusztán névváltozatoknak tekintik, mások inkább finoman eltérő irányokat látnak bennük. Például a „foto-realizmus”-ban („Photographic Realism”). Még néhány alkategória Gregory Battcock felsorolásából (*Super Realism*) azok közül, amelyek megfelelő átértelmezéssel a minimalista próza törekvéseit is kifejezhetnék: „most-realizmus” („Realism Now”); „éles fókuszú realizmus” („Sharp-Focus Realism”); az angol nyelvben is használatos „hiperrealizmus” („Hyper-Realism”); a „szeparált valóságok” művészete („Separate Realities”); „fénykép utáni festészet” („Painting from the Photo”); „radikális realizmus” („Radical Realism”); „alakok/környezetek” („Figures/Environments”); „imagista realizmus” („Imagist Realism”).²³ A félreértések elkerülése végett a továbbiakban a „hiperrealizmus” magyar szóhasználattal élünk, „szuperrealizmus” értelemben.

A minimalista festészet-szobrászat antiilluzionizmusa (ez volt az egyik nevük: „Anti-Illusionism”) végeredményben a hiperrealizmusban is fellelhető. A valóságot pontról-pontra fényképről, nagy részletgonddal másoló műalkotás Chuck Close, Robert Bechtle, Richard Estes ecsetje vagy Duane Hanson, John DeAndrea, Marilyn Levine vésője alatt mintha a valóság illúzióját keltené, ám mégsem egyszerűen a valóság százalékosan hű mása akar lenni. Ugyanez vonatkozik Raymond Carver prózájára, számos minimalista író munkájára. Ők is úgy érik el ezt a hatást, ahogy a hiperrealisták. Utóbbiak, mint Gerrit Henry írja róluk, éppen a *valóság* „túlerejű” áramoltatásával teszik illúzióvá a valóságillúziót.²⁴ Vannak, akik „poszt-stilus”-t látnak a fényképről másoló hiperrealizmusban, éppen mert túlerővel hat benne a valóság.²⁵ Ugyanezen okból tetszik sokszor stílusalannak – művészet és valóság határait eltüntetőnek – a minimalista prózastílus.

A minimalista képművészetben izolált és sokszorozott tárgynál jobban érdekli a hiperrealizmust az aprólékos verisztikummal megelevenített városi utca, a motel, a gyorsbüfé, az épülethomlokzat, az autó, az emberi arc, az emberi test. Tárgyában itt a hiperrealizmussal mutat közös vonásokat a minimalista próza, bár a technikát tekintve mindkét iskolával rokon (a fizikai valóság konkrét tárgyainak és mozzanatainak hiperrealisztikus vizualitásával és gazdagságával tölti meg a kereteket, az egyes elemek felülete ezen belül mégis kidolgozatlan, minimalisztikusan sima marad).

A hiperrealizmus a pop art hatására válik figuratívvá. Nem véletlen, ha valamelyik kritikus a pop art képviselőivel hozza rokonságha a szépprózai minimalizmus valamely képviselőjét. Susan Slocum Hinerfeld ezt teszi, amikor Frederick Barthelme írásait Warhol, Lichtenstein, Wesselman művészetével állítja párhuzamba, mert „a szelektivitás művészeté”-ről van szó, hiszen „kiválasztja azt az egy tárgyat, egy mosolyt, egy gesztust, egy frázist, mely az összes többit reprezentálja”; a pop art képviselői „az egyetemes megtestesítő prototípust keresik”. Hinerfeld még ezt mondja: „A pop art művészenek meg kell állnia, odafigyelnie arra, amit lát és hall. Barthelmenek jó füle van.”²⁶ Az egy tárgy kiválasztása, az egyetemes célzó prototípus premier planba állítása egyezik. Mi mégis közelebb érezzük ennek szépprózai művészetét a hiperrealizmushoz, mert *amit* a minimalista próza látásmódja kiemel, a hiperrealizmus tárgyaihoz-mosolyaihoz-gesztusaihoz áll közelebb. Christine Lindey pontosan megfogalmazza ezt a különbséget pop art és hiperrealizmus látásmódja közt *Superrealist Painting and Sculpture* című könyvében. A hiperrealizmus tárgya-témája a pop arttal szemben *nem* az elbűvölő Marilyn vagy Elvis, hanem „a Mami, sarkában a gyermekhaddal” a köznapok „névtelenje”, az „everyman” (akárki); nem a környezetéből kiemelt, csillogóvá távolított árucikk, hanem „a lehetséges birodalmába tartozó”, „kontextualizált”, „birtokolt” és „nagyobb precizitásfokkal ábrázolt” tárgy; a való világot festik, nem a reklámét.²⁷ A precizitásfokot leszámítva – mert a szépprózai minimalista ábrázolás tárgya inkább a minimal arthoz közel állóan sima felületű – pontosan ez történik a minimalista prózában.

A hiperrealista festőnek-szobrásznak mindent tudnia kell ahhoz, hogy az aprólékosan kidolgozott művet megalkossa – az eszköztár újra gazdag. A prózaíró viszont minimalizálja az eszközhalmazt. Az eszközhasználati végletelesség két ellentétes formája ez, mégis valami hasonlót – felületi világokat – hoz létre. Így kerül a két művészet közel egymáshoz. Meg az itt is redukált alkotói expresszivitás, a személytelenség révén. Azzal, hogy az egyformán kedvelt tárgyat-témát közelképbe állítja. A hiperrealista mű leggyakoribb tulajdonságát Cindy Nemser „premier planos látásmód”-nak nevezi.²⁸ A minimalista próza világa is premier planba állított világ. Az a bizonyos fotóoptika, melynek objektivitásával – mint Linda Chase mondja, voltaképpen Chuck Close-t átfogalmazza – a képzőművészeti hiperrealizmus „a művész szemének szubjektivitását” felcseréli,²⁹ csak közelíteni tud, a tágasságot ölelő téroptika ismeretlen. Vagyis, a hiperrealizmust ritkábban foglalkoztatja a panoráma (huszas évekbeli elődeiket, az amerikai precizionistákat még nagyon érdekelte), a történelmi festészet pedig egyáltalán nem. És az amerikai szépprózai minimalizmusban ugyanez történik: hiányoznak a társadalmi és történelmi távlatok.

A közelítő „optika” viszont annak ellenére, hogy optikaszzerűen objektív, személytelen („a személyes, interpretáló művészi látomást vizuális tényrögzítésre cseréli”³⁰) – más kérdés, hogy szubjektív elem húzódik meg abban is, *amire* az „optikát” a szerző irányítja, *ahogyan* bánik vele –, képes az életfelszín alatti társadalmi komplexitások sejtetésére a hiperrealista képzőművészetben és a minimalista prózában egyformán. Mivel a kiemelhetővel szemben a kiemelhetetlent, a csillogóval szemben a megdicsőíthetlent, a reflektorfényben állóval szemben az elhanyagoltat, közönségest, banálist, rútat mutatják meg az élethől ezek a művészek, világuk túlnyomóan lehangoló. Edward Lucie-Smith *Super Realism* című könyve szerint a szuperrealizmus „magáévá teszi a modern élet durvaságát és hidegségét”; az „alapvetően optimista” precizionizmussal ellentétben „pesszimiztikus, és a rombadólt Éden tükröződik benne”.³¹ Rombadólt édeneken kalauzol végig bennünket a minimalista próza is – Carver, Beattie, Mason, Williams, Phillips éppúgy mint a fiatalabb nemzedékbeli Leavitt, McInerney, Ellis. A képlet akkor is ez, ha a jellemek optimisták, mint Richard Ford elbeszéléseiben; vagy van kiút, mint Bobbie Ann Mason poszt-vietnami regényében; vagy az író enged be nagyon gyéren valamilyen reménysugarat, mint Brett Easton Ellis. Amit az „Étkező nő”, az „Ősz hajú asszony” alakjait konyhástól, székestőiretikülöstől életnagyságban megformázó hiperrealista szobrász, Duane Hanson mond, az amerikai minimalista próza *ars poeticája* is lehetne: „Témában azt kedvelem legjobban, ami a mai amerikai alsó- és középosztály ismerős típusaival foglalkozik. Szerintem létük rezignáltsága, üressége és magánya fejezi ki tökéletesen életük igazi valóságát”.³²

A „minimalizmus” kategóriája II: terminológiai zavar az irodalomban

A „minimalizmus” fogalma tehát – melyet Kenneth Baker tudomása szerint az orosz születésű amerikai művész, John Graham használt először a művészetekben, és Richard Wollheim, brit filozófus, 1966-os esszéje („Minimal Art” - Minimális művészet) tett tiszteletreméltó kritikai kategóriává³³ – már a hatvanas években meggyökeresedett, a hetvenes évtizedben pedig használata kiterjed a szobrászatra, festészetre, zenére, tánc-

művészetre, a filmre. Később más területek is átveszik. Például a szociológia: Christopher Lasch 1984-ben a „minimális én”-ről jelentetett meg könyvet (*The Minimal Self*).

Valamikor közben átkerült a „minimalizmus”-fogalom az irodalomtudományba. Ma még felderítetlen, hogy pontosan ki, mikor, kire-mire vonatkozóan használta először irodalmi kontextusban (majdnem biztosra vehető, hogy Samuel Beckett művészetének elemzéséhez kölcsönözték a képzőművészetből); avagy, hogy mikor fordul elő első ízben az amerikai minimalista prózára vonatkozóan (nyilvánvalóan később; egészen biztosan Raymond Carverre alkalmazták eredetileg; és ekkor már bármelyik irányból jöhetett a terminus, a Beckett-kritikából éppúgy, mint a képzőművészetből). A *The Oxford English Dictionary* 1989-as második kiadása, mely a képzőművészeti és zeneművészeti minimalizmusról már értesült, sőt utóbbihoz hozott legfrissebb szóhasználati példája 1985-ből való, az irodalmi minimalizmusról – érthetetlen módon – még nem tud.

Ma már nem fér kétség ahhoz, hogy egy bizonyos prózastíluson és írócsoporton rajta „ragadt” a „minimalista” jelző. Vannak ugyan, akik kitartóan erőltetnek valami mást – legtöbbször a „neorealista”-t, mint Christina Murphy 1986-os Ann Beattie-monográfiája -, de, a „minimalizmus”-címkéből ítélve, és a „terminológiai előzmények”-ben bemutatott zűrzavarhoz képest, mintha egy nyelvet beszélnének. Valójában azonban inkább csak azonos kritikai terminust használunk, korántsem azonos tartalommal.

Gyakran él tehát vele a Beckett-kritika. Érthetően is, a mi témánk szempontjából megtévesztően is.

Érthetően, hiszen a minimális, a lemeztelenített létezés, a véghelyzetekbe hanyatlottság világa a Becketté; az örökkévalósággá lett megvertségben, bizonytalanságban, bűnültségben lecpül a kommunikáció és a nyelv – a verbális reflex üresjáratai maradnak; a minimalizált világot minimálisra redukált művészi eszközzrendszer jeleníti meg.

Az amerikai prózajelenség felől nézve mégis megtévesztő a Beckettre alkalmazott „minimalizmus”-fogalom. Hasonló vonás az eszközredukció. És az abszurd színház is hathatott az amerikai minimalista prózára (bár a hatásrendszer nagy csomópontjai másutt vannak: Csehov, Hemingway, Flannery O'Connor és John Cheever elbeszélőművészetében). Alapvetően mégis eltér egymástól Beckett és az amerikai minimalisták világa, ha nem hagyjuk, hogy a minél kevessebbel minél többet mondani akarás közös – a minimalista képzőművészetben, az abszurd színházban, az amerikai minimalista prózában egyaránt közös – igazsága elfedje a konkrét lényegi különbséget. Hogy csak a legfontosabbat említsük: a beckett-i embert kivonja szerzője az objektív világból, és absztrakt filozófiai képletbe helyezi; az amerikai minimalista próza ezzel szemben kizárólag a hihető hétköznapi mozog, és programatikusan kerül a képletalkotást; vagyis Beckett (vagy Borges, akit szintén hívnak „minimalista”-nak³⁴) nem más, mint pontosan az a lepárolt metafizikum, ami a mi írónkból hiányzik, és amit ők zászékosan kerülnek. Szigorú értelemben véve Beckett az, aki nem minimalista. Így érzékeli ezt Enoch Brater is a *Beyond Minimalism (A minimalizmuson túl)* című Beckett-monográfiában, amikor a „minimalizmuson túli” „vizionárius tartomány”-ról beszél, és arról, hogy „Beckett darabjai olyan esztétika jegyében állnak, mely messze túlmegy a minimalista művészet hűvös hallgatóságában megismerhető korlátolt és gyakran dehumanizált szférán”.³⁵ (Borges pedig egyenesen magát a vegytisztára párolt végső metafizikai képletet fikcionálja. A világminimalizálásnak ez a módja is gyökeresen eltér attól, amit az általunk vizsgált írócsoportnál találunk.)

A „minimalizmus” körüli terminológiai letisztulatlanság még zavaróbb jele, hogy a kortárs amerikai prózán belül használták már más stílusú írócsoportra is. Frederick R. Karl 1983-ban megjelent könyve *American Fictions 1940/1980 (Amerikai próza 1940/1980)* - Donald Barthelme, Joan Didion, Rudolph Wurlitzert valamint Jerzy Ko-

sinski, Thomas McGuane, Frederic Tuten, Elizabeth Hardwick, Renata Adler, Susan Sontag, Richard Brautigan egyes műveit tekintve minimalistának a *The Possibilities of Minimalism* (A minimalizmus lehetőségei) című fejezetben. Raymond Carver neve egyszer sem fordul elő – az egész kötetben sem –, ahogyan szerzőink közül senki másé sem; Ann Beattie-t kivéve, aki egy lábjegyzetben Didion „minimalista” hatása alatt állónak említették.³⁶ A Karl által felfogott minimalizmus, mely szerinte a „pop art”-ban gyökerezik, és kihagyásos technikával dolgozik,³⁷ talán olyasmi, amiben a Carver-Beattie névvel fémjelzett stílus közvetlen kortársi előzményeit láthatjuk helyell-közel. (Bár a szintén kortárs Cheever, Updike, Grace Paley prózája nagyobb súllyal eshet latba.) Barthelme, Didion, Brautigan, Sontag, Adler és a többiek művei viszont a csalókan egyszerű világfelszín és prózafelület ellenére társadalomszatirikus és/vagy posztmodern metafizikai bonyodalmakat hordoznak, vagyis azonos okból még kevésbé lehetnek minimalistának tekinthetők, mint Beckett írásai. A dolog külön pikantériája, hogy az amerikai minimalista próza egyik fő képviselője és elméleti szószólója, Frederick Barthelme, épphogy fivérében, a Karl-könyvben „minimalistá”-nak mondott Donald Barthelmeben látja annak a stílusnak (az ironikus posztmodernizmusnak) egyik vezéregyéniségét, mely stílustól kiváltott ellenhatásként a minimalizmust definiálja (*On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Beans* – Arról, hogy rossz útra tévedtem: a minimalista elitéltnek megoldódik a nyelve).³⁸

Nem jár messze a Karlétól Alan Wilde gondolkodása, aki modernizmus-posztmodernizmus és ironikus képzelet összefüggéseinek szentelt monográfiát, *Horizons of Assent* címmel (a szerző sajátosan finomítja az „assent” tartalmát, ezért a cím jelentése kb. „A belülvilág horizontjai”). Wilde is a posztmodernizmuson belül, úgyszóintén Donald Barthelme-fejezetben, beszél „reduktív, minimalista esztéticizmusról”.³⁹ Később Raymond Federman „minimális, repetitív” cselekménykezeléséről esik szó,⁴⁰ és már ebből is sejthető, amit közvetlenül is megfogalmaz: a „minimalizmus” itt „nonreferenciális”-t, „antimetikus”-t jelent.⁴¹ Mint látjuk, itt nem egyszerűen arról van szó, hogy minimalizmus még a posztmodernizmus megnyilvánulása-e, avagy a posztmodernizmussal való szakítást kell látnunk benne. Wilde is másokat tekint minimalistának, merőben más jelenséget címkéz vele, hiszen Carver, Beattie és a többiek neve még az ő horizontján sem tűnik fel (nem fordul elő a nevük a könyvben). Ha feltűnne, nagyot zökkenne a „minimalizmus” wilde-i értelmezésű fogalma, elvégre a carveri minimalista próza más se akar lenni, mint referenciális és mimetikus.

Tom Wolfe, aki, David Bellamy szerint, maga is elősegítette a hétköznapi világhoz való visszafordulást az amerikai prózában, 1988. április 15-i minneapolis-i szerzői estjén a posztmodern metafikciót és fabulációt minősítette „minimalista”-nak, a minimalista stílust pedig – találoan – „anesztéziás”, „érzéstelenített” írásmódnak. A „minimalizmus”-ra hozott példája viszont a posztmodern Robert Coover volt, és „az új társadalmi regény” két évvel későbbi „irodalmi kiáltvány”-ában is Coover maradt.

Ezek voltak az ellentmondásos terminológiahasznaulat legzavaróbb megnyilvánulásai. Nem könnyíti a helyzetet, de nem is nehezíti ilyen mértékben, hogy a címke áldozatai mind tiltakoznak. Raymond Carvernek ellenére volt, hogy valamelyik recenzens – noha bókna szánva – „minimalistá”-nak nevezte őt. Mint a *The Paris Review*-interjúban nyilatkozta, „van valami a 'minimalistá’-ban, aminek beszűkült-látásmód- és -megvalósítás íze van, és ezt nem szeretem”.⁴³ Richard Ford viszont azért nem érzi magát vagy Tobias Wolffot, Joy Williamst minimalistának, mert szerinte csak Carverre helytálló a fogalom („Carver remek novellái hívták igazán életre azt a terminust”).⁴⁴ A Jean Ross-interjúban Frederick Barthelme is háritotta a „megtiszteltetést”: „Nem szeretem, ha

minimalistának neveznek”.⁴⁵ Alice Adams is meglepetéssel tapasztalta, hogy minimalistának tartják.⁴⁶

Az amerikai próza képviselői nincsenek egyedül: az így jelölt képzőművészek közül egy sem fogadja el a „minimalista” címkét.⁴⁷ Nem csoda, hiszen a kifejezés „félrevezető” és „leértékelő”.⁴⁸ Egyelőre azonban nincs jobb címkénk a „minimalizmus”-nál. Meglehet, nem is lesz, hiszen ma már nagyon bevetté vált, és mert – például a „posztmodernizmus”-sal ellentétben – a „minimalizmus” szó elég pontosan utal a jelenség lényegére. Az is megeshet, hogy a legjobb művek tiszteltetreméltóvá teszik majd a fogalmat, és feledtetik a pejoratív mellékízt. Többször előfordult ilyesmi az idők folyamán (így esett ez, például, a „gótika”-val).

Definíciók

Kronológiai sorrendbe rakott, rövid, szelektált összeállítás következik most abból, ahogyan az amerikai kritika meghatározza a jelenséget.⁴⁹ Tehát nem a képzőművészeti minimalizmust vagy a posztmodern Beckett, Donald Barthelme, Coover „minimalizmus”-át, hanem – attól függetlenül, hogy a „minimalizmus”-címkét használja-e – a Raymond Carverrel kezdődő stílust, melyet mi „amerikai minimalista próza”-nak nevezünk. Az alábbi definíció-szemle kettős célt szolgál: egyrészt öncélúan is fontos (elvégre az amerikai kritikusok véleménye érdekelhet bennünket); másrészt érzékeltetni fogja a jelenség körüli tisztázatlanságot és polémiaát.

Nem éreztük feladatunknak annak felderítését, ki alkalmazta először a „minimalista” kifejezést az új prózára. Annyi bizonyos, hogy James Atlas 1981-es cikke, mely mások említése mellett főleg Carverből és Robisonból kiindulva általánosít, miközben semmiféle címkével nem illeti az új stílust, nemesak címében sugallja a minimalizmust („Less Is Less” – A kevesebb az kevesebb), hanem maga a szó is előfordul egyszer, közvettebben, nem címkéként, amikor Atlas a carveri novella „minimalitását”-t említi, mint egyfajta „sivár energia” forrását.⁵⁰ Atlas szerint az „új irodalmi idióma” „beszűkült, kontextus-szegény életeteket” mutat be; „lakonikus és takarékos, kerüli a líraiságot, az ékesszólást, a képhasználatot”; „deklaratív próza”-jú, megszerkesztetlen (nyers) dialógusokkal dolgozó; „revelációtlantított”, „epifániatlantított”, „a részleteket agresszíven elhallgató”; „nem hedonikus, örömképtelen” jellemeket felvonultató stílus.⁵¹

Bill Buford a kortársi élet piszkosabb („dirty realism”), „hasmánti oldalát” („belly-side”) ábrázoló realizmusnak titulálta ezt az irodalmat 1983-ban, mely irodalom „a helyi részleteknek, a nüanszoknak, a nyelv és a gesztus kis zavarainak szenteli figyelmét”; „mesterkéletlen, bútorozatlan, alacsony lakhérű tragédiák, olyan embereké, akik egész nap tévét néznek, romantikus ponyvát olvasnak, vagy country- és westernzenét hallgatnak”; pincérnők, pénztárosnők, segéd munkások, munkanélküliek, sodródó emberek ezek; a stílus dísztelen, és „ami nem hangzik el – a csendek, az eliziók, a kihagyott dolgok – azok mondanak a legtöbbet”.⁵²

Michael Gorra „modoros ábrázolási mód”-nak mondja az amerikai szépprózai minimalizmust 1984-ben. Ezen olyan irodalmat ért, melyben „az író stílusának szándékolt szegényessége, anorexiája azt utánozza, hogy a szereplők élete szellemileg szegény, és hogy mindentől elszakadtak, ami hagyományos közösségre emlékeztet. Annyira elvékonyított próza, hogy a múlt vagy a jövő súlyát se bírja el, legfeljebb a jelen történéseinek alig jegyzett anyagát; olyan 'életszelet', mely az előzmények vagy társadalmi összefügg-

gések jótékony mankóját nem mellékelni a jellemek mellé. Utóbbiaknak vezetékneve is ritkán van”.⁵³

Míg Gorra a minimalista jegyek tárgyilagos leírására törekszik, a *The Post-Modern Aura* szerzője – az 1985-ös könyv eredetileg 1984-ben jelent meg *Salmagundi*-számként – éppoly vitriolosan marasztalja el a „neorealizmus”-t (ahogy ő nevezi a minimalizmust – „minimalizmus”-on ő is Donald Barthelme-t érti), mint amilyen könyörtelenül az irodalom „inflációja”-ként repül ki az ablakon a posztmodernizmus. Charles Newman szerint a neorealizmus „folyamatos megaláztatásaink legnyilvánvalóbb példája”; a kísérleti irodalom elleni reakciójában is, és „az eszközkészlet szándékos elszegényítése” ellenére „az abszolutizmus legkérdésesebb tulajdonságainak tükörképe” marad ez a próza (Newman a „hiszterifikált” „verbális univerzum”-ot vagyis az „agyonírt” posztmodern művet nevezi „abszolutista fikció”-nak); irodalmi „defláció”, melynek „az inflációra adott klasszikus, konzervatív válasza”: „kapacitáson aluli termelés, leltáresökkentés, és verbális munkanélküliség”. Majd így folytatja: ez nem Donald Barthelme „minimalizmus”-a, aki mindig körültekintően érzékelteti velünk, hogy „*judja*, mit hagy ki”; a neorealista kihagyások inkább „a hanyagság és elhatárolás előíziói”, „konok, semmin meglepődni nem tudó, semmivel meglepetést okozni nem tudó szimplastilus” (*sic*) jelei; ez a stílus a végtelenségig viszi az „a lényeg a sorok közt van” diktumát, és „Updike vagy Cheever középutas mimézise rokokónak tűnik föl mellette”.⁵⁴

A *Mississippi Review* 40/41-es minimalista száma megszaportotta a definíciókat 1985-ben. Kim A. Herzinger az új stílus egyik lényegi jellemzőjének tartja, hogy a tapasztalati valósághoz visszatérve visszatalál a modernizmus-posztmodernizmus által elvesztett vagy elidegenített olvasóhoz,⁵⁵ de ettől még nem lesz belőle regionális dokumentarizmus, aminek többen hiszik.⁵⁶ A minimalista embernek – a gyakori híresztelés ellenére – igenis van belső élete,⁵⁷ és ha korlátait meg lehetőségeit illetően nincsenek is illúziói, sohasem adja fel.⁵⁸ A minimalizmus nem csökkenti, hanem „megújítja és kiterjeszti” a próza lehetőségeit, mert „bizonyos, egykor kimerültnék hitt irodalmi értékeket elevenít fel”, és „elidegeníti azt, amit ismerősen tartottunk”.⁵⁹

Joe David Bellamy úgy találja, hogy – különösen a yuppie világot satírizáló fiatalabb minimalista nemzedék jelentkezése óta – „társadalmi dokumentarizmus”-t láthatunk a minimalista prózában (az osztály, a régió másodlagos). Az egyik leghasználhatóbb alternatív kifejezést javasolja a lényeg megragadására: „életmód-fikció” („Lifestyle Fiction”).⁶⁰

Línsey Abrams számára a „visszatartott információ” az, ami a minimalista prózát teszi. Ez a próza „nyelvellenes vagy nyelv feletti” módokon, „implicit struktúrák”-kal hat, „amennyiben ritkán önti értelmező szavakba a jellem és a helyzet mélyülési pontjait”.⁶¹

Robert Dunn megítélése szerint „a minimalista próza legjellemzőbben csak felületekkel foglalkozik”; a „beszűkülés, inség, és átlátszatlan látomás” prózája; a „furesán álmos mozgású és kapcsolatvesztett” embert „áldozattá teszi a világ”; a minimalista mű „beleenyugszik az összezavaró, elcsüggesztő, nyilvánvaló centrum nélküli világba”; nem kötelezi el magát „nagy és rendíthetetlen témák iránt”, „nem azért, hogy megoldásokat reméljen, hanem hogy legalább a dolgok jelentését és értelmét fürkésze”.⁶²

Diane Stevenson, még mindig a *Mississippi Review*-ban, arról beszél, hogy a minimalisták tartalom-és-forma régi dialektikumát „új egy-formájúsággá revidéálják”, és a „felület valósággá”, a „valóság kód”-dá válik, „az író a külső valóság mellé pártol”; hite szerint „a művész dolga nem a megfigyelés, nem az értelmezés”, „nem a tudat” – hanem egyszerűen a teleírandó papír.⁶³

Lépünk tovább. 1986-ból idézzünk két hozzászólást. A *Harper's Magazine* áprilisi számában Madison Bell összegzi a tanulságokat, melyeket egy sereg elbeszéléskötetből vont le: „expanzív helyett reduktív” cselekményvezetés; „sovány, elliptikus novellák”; „lecsupaszított, 'minimális' stílus, a felületi részlet iránti mániákus elkötelezettség, az ábrázolt emberek közti különbségek mellőzésére vagy elmosására irányuló tendencia, és kiagyaltan determinisztikus, olykor nihilisztikus világkép”.⁶⁴

A *The New York Times Book Review* egyik decemberi számában a maximalista író, John Barth ad hangot véleményének, *A Few Words About Minimalism* (Néhány szó a minimalizmusról) címmel. A terminológiai előzményekkel foglalkozva idéztünk a cikk definícióértékű terminológiai kínálatából. Most tegyünk a sűrűn sorjázó, szellemes, definíciószerű címkézési kísérletek mellé egy teltebb barthi meghatározást: a minimalizmus – mely szerinte is sokat tud elmondani, és semmi köze az írásmű terjedelméhez (Borges mininovelláinál nehéz maximalistább műveket elképzelni) – nem más, mint „tömör... gyér cselekményű, kifelé néző, hideg fikció”.⁶⁵ Barth néhány év múlva (1990-ben, a *Harper's Magazine*-ban) továbbvédelmezte azt az írásmódot, mely iránt ő elkötelezte magát: az *It's a Long Story* (Hosszú mese) az „irodalmi maximalizmus” apológiája a minimalizmus korában („más korok olykor kedvüket lelték a minimálisban, a miénk feltalálta a Minimalizmust”⁶⁶), abból az alapállásból kiindulva, hogy „a szertelenség éppoly üdvös kikapesolódás lehet a spártai szigorból, mint fordítva”.⁶⁷

Allan Lloyd Smith definíciója az eddigiéhez képest visszalépés a Bradbury – Ro szerkesztette *Contemporary American Fiction*ban 1987-ben, mert még a „dirty realism” terminusnál tart, ahogy a meghatározás is ennek megfelelően csak a minimalista próza korai – carveri – fázisára illik.

Bruce Bawer ugyancsak 1987-es (bár az egy évvel későbbi, *Diminishing Fiction* – A zsugorodó széppróza – c. kötetben publikált) tanulmánya, a *The Literary Brat Pack* (Az irodalmi csibészbanda) a stílus iránti megsemmisítő megvetés retorikájában tobzódik, és elsősorban a fiatalabb hullámot, annak is egy szűkebb körét (a David Levittét) locsolja vitriollal, rajtuk keresztül marasztalva el az ihlető idősebb nemzedéket (Carver, Beattie, Robison). „Tüllihegett írőcsoport”-nak tartja őket,⁶⁸ mert „a kritikai dicsőimnusz”-ok „egyértelműen igen szerény teljesítményekről” zengenek.⁶⁹ A „minimalizmus” szót kerülő Bawer (voltaképp erre az irodalomra utal a „csibész banda” kifejezéssel) az amerikai egyetemi szépírási-kurzusrendszer áldatlan termékének, értelmetlenül ajánrozott üdvöskéinek tekinti ezeket a figurákat, akik – és mégis lecsapódik nála valami, ami definíciószerű – Beattie „agresszíven lapos, szenttelen, részletekbe vesző”, „egysíkú és kiszámítható” prózáját majmolják, „unalmas és passzív, nagy-és semmi jellemeit” kopírozzák.⁷⁰ Szerinte „hibádzik itt a képzelet”,⁷¹ az egész mögött alapvető tévedés rejlik, mely téves nézet szerint mintha valamiféle „popkulturális szociológia”-val lenne felcserélhető az írodalom;⁷² azaz, mondjuk, a szereplők bevásárlási listáinak és más hétköznapi tevékenységének ezer konkrét, külső részlete fontosabbá válik lelkük-jellemük megvilágításánál.

1987 júliusában a másik kíméletlen hang, Charles Newman is újra megszólalt, most arra keresve választ: „ha ez a modern amerikai próza annyira 'realista', mit mond hát az amerikai valóságról, amelyről szól?”⁷³ A stílusdefiníció változatlan: „a lehető leglaposabb jelleme, a lehető leglaposabb nyelvezetben megjelenített lehető leglaposabb környezetbe behelyezve”.⁷⁴ Kiegészíti ezt Robert Hughes művészettörténész meglátásával, mely szerint a minimalista irodalom olyan, mint a diavetítés: nincs tágasság, mélység, csak várható színek, átvilágított felületek, a magyarázó hang pedig inkább önmaga esztétikailag és etikailag semlegesített szinkronja.⁷⁵ Ami stílus és kultúra összefüggését illeti: a minimalizmus „fontos jelzés az összes kulturális tranzakción – arról, hogy a

művészetek fogyasztásának dinamizmusában változás állt be, melynek következtében valami úgy a művészi szándék, mint a befogadói elvárás diffúziójához vezetett”.⁷⁶

1988-ban többek közt Arthur M. Saltzman szentel figyelmet az általa „mozgalom”-nak nevezett minimalizmusnak a Carver-monográfiában. A „minimalizmus” kategóriában a „spártai szigorú techniká”-t érzi, valamint „a parányi törésvonalakat, melyek crószakká vagy vereséggé nyúlhatnak”.

Az 1989-es *Harper's Magazine*-kiáltványban Tom Wolfe finomított rendszerén, és ha eltökélte attól, hogy Robert Coover hozza példának, szellemesnek és találónak tarthatjuk az „érzéstelenítet” – („anesztéziás”) – próza meghatározást. Elvégre most már maga a „minimalizmus”-fogalom a helyén van, hiszen ez a próza, írja Wolfe, „K-Mart-realizmusként is ismeretes”. Wolfe tehát ezt mondja a minimalizmus alias K-Mart-realizmus híveiről: „valós helyzetekről írtak, de nagyon apró helyzetekről, házon belül zajlókról többnyire; rendszerint egyszerű, sterilizátorszerű vidéki környezetbe helyezve; mesterségesen kurta, egyszerű mondatokban komponált, kifejezéstelen prózában – az érzelmek érzéstelenítve, novokain injekciót kaptak”.⁷⁸

A nyolcvanas évek végére születnek meg az első jelentős európai hozzászólások is. A Malcolm Bradbury és Sigmund Ro szerkesztette brit *Contemporary American Fiction* fentebb említett „rütrealizmus”-kitekintése csak az egyik első fecskéje ennek. Sokkal mélyebben szántanak a francia Marc Chénétier (1986), a csehszlovákiai Josef Jarab (1988) és a német Utz Riese (1990) tanulmányai.

Marc Chénétier *Living On/Off the "Reserve"* c. tanulmánya (Tartalékon/ból élve) ugyan kizárólag Raymond Carverről szól, a „minimalizmus”-címké használata nélkül, de Carver művészetének performancia-, interrogatív jellegére és negativitására vonatkozó fejtegetései az egész stílusra kiterjeszhető meglátásokat tartalmaznak. Ilyen az „identitás, mint folyamat”⁷⁹; a késleltetett detonációjú írásmű gondolata; a fenyegetettség-téma; a meghatározhatatlan jelentés behiztosított felfoghatósága (és ettől a „pre-szeizmikus jelleg”⁸⁰); a negativitás, mint az el nem mondott rejtésének és egyben kiemelésének művészeté;⁸¹ Carver „realizmusának” megkérdőjelezése.⁸²

Utz Riese, nyilvánvalóan Chénétier hatására, posztmodern negativitás és minimalizmus összefüggéséről fejteget, megint csak Carverre vonatkozóan, a *Postmodern Negativity and Minimalism: The Realism of Raymond Carver* c. tanulmányában.

Josef Jarab az, aki – Chénétier után, Riese előtt – szélesen öleli a minimalista írókat, Carvertól a yuppie-nemzedékig a *The Stories of the New Lost Generation* (Az új elvesztett nemzedék novellisztikája) c. cikkben. „Szándékoztan súlytalan, szófukar, sovány” szerinte a minimalista elbeszélés.⁸³ Összefüggést lát „az illúzióvesztettség” meg a dísztelen, lakonikus írásmód között.⁸⁴ Az ő kulcsszava a „defláció”: leeresztett („deflálódott”) reményű világok, „leeresztett” stílusban megjelenítve. Magáévá teszi Chénétier álláspontját arra vonatkozóan, hogy itt nem beszélhetünk realizmusról. Azt is jelzi, ahogyan a „leeresztett irodalom” – bizonyos képviselőinek munkáiban – túl is lép önmagán.

Nevek

Kik az amerikai minimalista próza képviselői?

James Atlas 1981-es listája még szűk, de máig helytálló: Jayne Anne Phillips, Richard Ford, Mary Robison, Ann Beattie, Raymond Carver. A *Granta* 8 is biztos szemmel állította össze a „piszkos realisták”-ból a bővebb névjegyzéket. Tévedhetetlennek bizonyult

azok kiválasztásában is, akiktől szemelvényeket közölt – Jayne Anne Phillips, Richard Ford, Elizabeth Tallent, Frederick Barthelme, Bobbie Ann Mason, Tobias Wolff –, ahogyan azokéban is, akiket a szerkesztői bevezető további releváns nevekként említ: Raymond Carver, Mary Robison, Ann Beattie, Richard Yates, Jean Thompson, Stephen Dixon. Ez a *Granta*-jegyzék tehát 1983-ból való. Évekkel később (1986) azonban, *More Dirt* (Még több piszok) felirattal – a 19. számban – a megismételt nevekhez (Richard Ford, Jayne Anne Phillips) fontos újakat is téve (pl. Joy Williams), olyan szerzőket vontak be a *Granta* szerkesztői, akikkel össze is zavarták a képet: Louise Erdrich és John Updike. (Ha Updike bizonyos párkapcsolati írásaira gondolunk, például a Maple-históriákra, akkor nincs ez messze az igazságtól. De Updike a legtöbbször, Erdrich pedig mindig, beengedi a műbe a minimalisták által kizart társadalmi dimenziót.) Figyelmiünk be ajánlották még a következőket: Richard Russo, Ellen Gilchrist, Robert Olmstead, Richard Rayner, Adam Mars-Jones, Mary Benson, Nan Richardson, Gilles Peress, Primo Levi.

Amikor a *Mississippi Review* körlevelet küldött százötven írónak, kritikusnak, szerkesztőnek a minimalizmussal kapcsolatban, ezeket a neveket említette: Raymond Carver, Ann Beattie, Mary Robison, Alice Adams, Bobbie Ann Mason, James Robison, Andre Dubus, Richard Ford, Tobias Wolff, Elizabeth Tallent, David Leavitt. Az Updike és Joyce Carol Oates által hiányolt név, Frederick Barthelme, feltehetően tapintatból maradt le a listáról, hiszen ő a *Mississippi Review* főszerkesztője, és nem tartja magát minimalistának (pedig a stílus egyik legegységelműbb képviselője). Voltak, akik elvettek a nevekből, mint Updike tette Dubus-szal és Tallenttel. Mások hozzáadtak: Joe David Bellamy bevonta Russell Bankst, Lorrie Moore-t, Jay McInerneyt, Bret Easton Ellist; Kim A. Herzinger Annie Dillardot; Linsey Abrams úgyszintén McInerneyt, Ellist és – inkább a minimalizmusból kifelé mutató szerzőként – Toby Olsont.

Hogy teljes képünk legyen a fontosabb tanulmányokban, cikkekben felmerült nevekről, néhány részlettel kiegészítjük az eddigieket. Szóba került még John L. Hereux, Joshua Gildernél (1983), aki valamilyen okból a kanadai Alice Munrot is felvette. Az író Thomas McGuane (1985) is túlságosan lazára fogja a kategóriát (a „minimalizmus” szót nem használja, de erre a jelenségre gondol): Barry Hannah, Raymond Carver, Harry Crews, Don Carpenter, Don DeLillo, Jim Harrison, Joan Didion, Madison Bell (1986) Amy Hempelt is említi (ezzel nincs egyodtúl). És itt adódik példa arra is, hogy tovább él a zürzavar, legalábbis a minimalista csoport elég határozottan kialakult magjától kijjebb esőket illetően sok az ellentmondás és bizonytalanság. Ez esetben Madison Bell minimalistaként tárgyalja Peter Taylort, akit viszont a minimalizmust ingerülten elutasító Lee K. Abbott Updike-kal, Cheeverrel, Walker Percyvel és Eudora Weltyvel együtt ellenpéldának hoz fel, a minimalizmus sivársága előli enyhet és menedéket nyújtó irodalom táborába tartozónak könyvel el.⁸⁵ Bruce Bawernél (1987) felmerült (és David Leavitt-től származó) további nevek: Meg Wolitzer, Peter Cameron, Susan Minot, Marian Thurm. A kitünően tájékozott Josef Jarab (1988) pedig szinte mindenkit elősorol, akit a *Mississippi Review* minimalista számának bármelyik szerzője vagy David Leavitt vagy bárki előtte (Jarab előtt) említett.

Tegyünk még ide az érdekesség kedvéért, hiszen fontos hozzászólóról van szó: John Barth minimalistái közt Frederick Barthelme, Ann Beattie, Raymond Carver, Bobbie Ann Mason, James Robison, Mary Robison, Tobias Wolff szerepel.

Kiket tekintünk *mi* minimalistának, és miért?

Olyan szerzőket, akik a kritika jelenlegi álláspontja valamint saját meggyőződésünk szerint aránylag ellentmondásmentesen képviselik a minimalista irányzatot, vagy tanulságos határesetet jelentő fontos szerzők. Előbbiek egyértelműbb képet nyújtanak a stí-

lusról, utóbbiak elevenen tanúsítják, mennyire *nem* egyszerű a hovatartozást eldönteni. Előbbiek csoportján belül két részre osztjuk a neveket, hogy a hetvenes és nyolevanas (évtizedbeli) hullámot érzékelhessük. Nem léteznek éles határvonalak ezekben a kérdésekben, ezt mindig le kell szőgeznünk. A sajátos arculatú nyolevanas nemzedék formálódása Tobias Wolffal kezdődik, aki már jelentősen hatott a fiatalabbakra, esetleg tanította is őket, ugyanakkor – noha életkorát nézve is a legidősebbek közül való (1945-ben született) – első ízben maga is 1981-ben jelentkezett kötettel.

A három kategórián belüli elrendezés alapvető szempontja lehet a születési dátumoktól függetlenül a fellépés, az első kötet vagy olykor az első szépprózai, netán minimalista kötet – ha a szerző „nonfiction”-t (Mason) vagy versesköteteket, más jellegű prózát (Olson) publikált korábban. Kivételt képezhet a szerző súlya, fontossága az adott viszonyításokban. Így Beattie megelőzheti Barthelme-t, habár utóbbi korábban jelentkezett kötettel. Csakhogy Beattie már a hetvenes években erőteljesen hat, míg Barthelme 1970-es köteté aligha mondható minimalistának. Minimalista kötetet ő is csak a nyolevanas évek elején ad ki. Másrészt Frederick Barthelme neve mindjárt Beattie után következhet a sorban, jóllehet első *minimalista* kötetével kronologikusan lemaradna Williams, Phillips, Ford, Mason mögött, és a nyolevanas évekhez tartozna. A magyarázat: a kilencvenes évekből visszatekintve, rangja, hatása, irodalomszervező tevékenysége, és nem utolsósorban elméleti hozzászólásai miatt az irányzat magjához tartozónak, Carver és Beattie mellé sorolandónak hisszük őt. Legfőként pedig: minimalista stílusa közelebb áll a Carveréhez, Beattie-éhez, Masonéhoz, mint Wolffhoz, Leavitthez és a többi nyolevanas íróéhoz. És első kötetének éve mégis csak 1970. Phillips és Ford egyszerre jelentkezett kötettel, de Phillipset tipikusabbnak, a minimalizmus centrumához közelebb állónak véljük.

Efféle megfontolások szerint alakult ki tehát bennünk, hogy kiket tekintünk minimalistának és kiket nem, valamint az, hogy miképpen csoportosítjuk ezeket a szerzőket, és milyen sorrendbe állítjuk őket. Vagyis: a hetvenes hullámot képviselik: Raymond Carver, Ann Beattie, Frederick Barthelme, Joy Williams, Bobbie Ann Mason, Jayne Anne Phillips, Richard Ford, Mary Robison. A nyolevanas hullám: Tobias Wolff, Elizabeth Tallent, David Leavitt, Jay McInerney, Bret Easton Ellis. Határesetek - a minimalizmushoz legközelebb állótól a stílusból kifelé haladva: Alice Adams, Toby Olson, Annie Dillard.

A fenti tanulmány egy nagyobb lélegzetű munka fejezete. Önálló közlése azért mutatkozott célszerűnek, mert áttekintést nyújt (legalább az amerikai próza szempontjából) a minimalizmusfogalom körüli, sajátosan bonyolult – Magyarországon aligha közismert – helyzetről, a fogalom képzőművészeti és irodalmi találkozásának módzatairól és ellentmondásosságáról.

Hogy magunk miként definiáljuk – a fentebb dióhéjban érzékeltetett véleményen túl – a szépprózai minimalizmust, annak érzékeltetésére ez a fejezet nem vállalkozhat, hiszen könyvünk egésze az, ami definíciós kísérlet, és hozzászólás a polémiához (az új prózastílus körüli vita monografikus munkát, egyébként, eddig Amerikában sem értett).

A jelen kategória-használati és definíciós helyzetvázlat talán ösztönözni fogja néhány olvasóját arra, hogy ezt a bonyolult kérdésrendszert tovább bogyogassa, továbbgondolja;

netán kedvet kapjon az amerikai minimalista prózával való ismerkedéshez; vagy megke-
resí más irodalmakban a megfelelő jelenségeket. Mert hiszen célszerű lenne felderíteni,
hogy létezik-e az Amerikában „minimalizmus”-nak diagnosztizált szépprózai stílus ná-
lunk illetve más kortárs irodalmakban. Elvileg léteznie kellene, elvégre az amerikai
irodalmi minimalizmus olyan alapállásból következik, melynek lényege *világjelenséggel*
találkozik: elfordulás a nagy képletektől a kis egység, a kisvilág, az autonómia, a felbom-
lás, a részlet felé. Magunk azonban csak az amerikai irodalomban forgolódnunk aránylag
otthonosan. Más irodalmakra vonatkozóan nyilatkozzanak azok szakértői.

JEGYZETEK

1. A legjobb fogalomtörténeti áttekintés Michael Köhler tollából olvasható, *'Post-modernizmus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick* – Posztmodernizmus: fogalomtörténeti áttekintés – címmel, in „Amerikastudien”, 22. évf. (1977) 1. sz.; „lingua franca”-vá válásáról John Rajchman írt tanulmányt: *Postmodernism in Nominalist Frame: The Emergence and Diffusion of a Cultural Category* – A posztmodernizmus nominalista keretben: egy kultúrkatégória felbukkanása és diffúziója, in „Flash Art”, 137. sz. (1987) nov.–dec. (Vö. 49, 51.)
2. BARTH, John, *The Friday Book – Essays and Other Nonfiction*, New York, 1984, 257.
3. BELL, Madison, *Less Is Less: The Dwindling American Short Story*, in „Harper's Magazine”, 1986. ápr., 65.
4. *Uo.*
5. HERZINGER, Kim A., *Introduction: On the New Fiction*, in „Mississippi Review”, 1985. téli sz. (40/41).
6. *Uo.*
7. BUFORD, Bill, *Editorial*, in „Granta”, 1983. 8. sz. 4–5.
8. BARTH, John, *Néhány szó a minimalizmusról*, in „Nagyvilág”, 1990/5. 736. (Eredetileg: *A Few Words about Minimalism*, in „The New York Times Book Review”, 1986. dec. 28.)
9. SALTZMAN, Arthur M., *Understanding Raymond Carver*, Columbia, S.C., 1988, 5.
10. BARTH, *Néhány szó a minimalizmusról*, i.m. 736.
11. BÁRCZI Géza – ORSZÁGH László, *A magyar nyelv értelmező szótára*, IV. köt., Budapest, 1965, 1331.
12. BAKOS Ferenc, *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Budapest, 1973, 547.
13. SIMPSON, J.A. – WEINER, E. S. C., *The Oxford English Dictionary*, 2. kiad., IX. köt., Oxford, 1989, 814.
14. *Uo.*
15. V.ö. ROSE, Barbara, *ABC Art*, in BATTCKOCK, Gregory (szerk.), *Minimal Art – A Critical Anthology*, New York, 1968. 289–90.
16. *Uo.* 290.
17. Vö. NEWMAN, Charles, *The Post-Modern Aura – The Art of Fiction in an Age of Inflation*, Evanston, 1985, 91.
18. GREEN, Jonathan, *Dictionary of Jargon*, Routledge and Kegan Paul, 1987, 356.
19. BAKER, Kenneth, *Minimalism, Art of Circumstance*, New York, 1988, 9.
20. *Uo.*

21. BATTCKOCK, Gregory (szerk.), *Minimal Art – A Critical Anthology*, New York, 1968, 126.
22. *Uo.*, 32.
23. BATTCKOCK, Gregory, *Super Realism – A Critical Anthology*, New York, 1975, XXIX–XXX.
24. HENRY, Gerrit, *The Real Thing*, in BATTCKOCK, Gregory (SZERK.), *Super Realism*, i.m. 11.
25. LEVIN, Kim, *Malcolm Morley: Post-Style Illusionism*, in BATTCKOCK, Gregory (szerk.) *Super Realism*, i.m. 170.
26. HINERFELD, Susan Slocum, „Chroma”, in *Los Angeles Times Book Review*, 1987. máj. 31.
27. LINDEY, Christine, *Superrealist Painting and Sculpture*, New York, 1980, 33.
28. NEMSER, Cindy, *The Closeup Vision*, in BATTCKOCK, Gregory (szerk.), *Super Realism*, i.m. 49.
29. CHASE, Linda, *Existential vs. Humanist Realism*, in BATTCKOCK, Gregory (szerk.), *uo.* 85.
30. *Uo.*
31. LUCIE-SMITH, Edward, *Super Realism*, Oxford, 1979, 80, 16.
32. LINDEY, i.m. 130.
33. BAKER, i.m. 17–8.
34. Maga John Barth is, noha ő „különféle minimalizmusok”-ról beszél, és „a Borges- vagy Beckett-féle modellt” nála eltér a Carver- vagy Beattie-félettől. (*Néhány szó a minimalizmusról*, i.m. 739.)
35. BRATER, Enoch, *Beyond Minimalism – Beckett’s Late Style in the Theater*, New York, 1987, 177, IX.
36. KARL, Frederick R., *American Fictions 1940/1980 – A Comprehensive History and Critical Evaluation*, New York, 1983, 402.
37. *Uo.* 384.
38. BARTHELME, Frederick, *On Being Wrong – Convicted Minimalist Spills Beans*, in „The New York Times Book Review”, 1988. ápr. 3., 25.
39. WILDE, Alan, *Horizons of Assent – Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Philadelphia, 1987, 47.
40. *Uo.* 138.
41. *Uo.* 172.
42. WOLFE, Tom, *Stalking the Billion-Footed Beast – A Literary Manifesto for the New Social Novel*, in „Harper’s Magazine”, 279. évf. (1989. nov.) sz.
43. SIMPSON, Mona, *The Art of Fiction LXXVI* (Carver-interjú), in „The Paris Review”, 88. évf. (1983), nyári sz. 210.
44. FORD, Richard, idézi HERZINGER, i.m. 8.
45. ROSS, Jean W., *Frederick Barthelme* (CA-interjú), in MAY, Hal – TROTSKY, Susan M. (szerk.), *Contemporary Authors*, 122. köt., Detroit, 1988, 50.
46. Idézi HERZINGER, i.m. 10.
47. BAKER, Kenneth, i.m. 17.
48. HERZINGER, i.m. 9.
49. A kortárs amerikai szerzők saját nézeteire, hozzászólásaira – ezek közül David Leavitt *The New Lost Generation* (Az új elveszett nemzedék) c. 1985-ös esszéje a leghíresebb – a jelen cikk terjedelmi korlátai miatt nem keríthetünk sort. Megtalálhatók lesznek majd minimalizmus-könyvünk megfelelő szerzői fejezeteiben.
50. ATLAS, James, *Less Is Less*, in „The Atlantic”, 1981. jún.
51. *Uo.* 96, 97.

52. BUFORD, *i.m.* 4–5.
53. GORRA, Michael, *Laughter and Bloodshed*, in „The Hudson Review”, 37. évf. (1984) 1. sz.
54. NEWMAN, *i.m.* 93.
55. HERZINGER, *i.m.* 14–5.
56. *Uo.* 19.
57. *Uo.* 16.
58. *Uo.* 20–1.
59. *Uo.* 20.
60. BELLAMY, Joe David, *A Downpour of Literary Republicanism*, in „Mississippi Review”, 1985. téli sz., (40/41).
61. ABRAMS, Linsey, *A Maximalist Novelist Looks at Some Minimalist Fiction*, *uo.* 24.
62. DUNN, Robert, *After Minimalism*, in „Mississippi Review”, 1985. téli sz. (40/41), 54–5.
63. STEVENSON, Diane, *Minimalist Fiction and Critical Doctrine*, *uo.* 83.
64. BELL, *i.m.* 64–5.
65. BARTH, *Néhány szó a minimalizmusról*, *i.m.* 736.
66. BARTH, John, *It's a Long Story – Maximal Appreciation of the Big Novel*, in „Harper's Magazine”, 1990. júl.
67. *Uo.* 72.
68. BAWER, Bruce, *Diminishing Fictions – Essays on the Modern American Novel and Its Critics*, Saint Paul, 1988, 315.
69. *Uo.* 314.
70. *Uo.* 317.
71. *Uo.* 322.
72. *Uo.* 318.
73. NEWMAN, Charles, *What's Left Out of Literature*, in „The New York Times Book Review”, 1987. júl. 12. 1.
74. *Uo.*
75. *Uo.* 24.
76. *Uo.* 25.
77. SALTZMAN, *i.m.* 5.
78. WOLFE, Tom, *Stalking the Billion-Footed Beast – A Literary Manifesto for the New Social Novel*, in „Harper's Magazine”, 279. évf. 1674. (1989. nov.) sz. 50.
79. CHÉNETIER, Marc, *Living On/Off the „Reserve” – Performance, Interrogation, and Negativity in the Works of Raymond Carver*, in CHÉNETIER, Marc (szerk.), *Critical Angles – European Views of American Literature*, Carbondale and Edwardsville, 1986. 167.
80. *Uo.* 169.
81. *Uo.* 177.
82. *Uo.* 188–9.
83. JARAB, Josef, *The Stories of the New Lost Generation*, in JURAK, Mirko (szerk.): *Crosscultural Studies – American, Canadian and European Literatures 1945–1984*. Ljubjana, 1988, 157.
84. *Uo.* 160.
85. ABBOTT, Lee K., *A Short Note on Minimalism*, in „Mississippi Review”, 1985. téli sz. (40/41), 23.

CONTEMPORARY AMERICAN MINIMALIST FICTION: A SKETCHY SURVEY OF THE TERMINOLOGICAL AND DEFINITIONAL CONFUSION

This article is an introductory chapter to a longer study of contemporary American minimalist fiction. While it does offer

a sketchy survey of the literary backdrop of the (mainly postmodern) American scene against which the Minimalism of the 1970's and 80's emerged and it does indicate which writers are regarded as minimalists by the author (two groups are distinguished: 1. Raymond Carver, Ann Beattie, Frederick Barthelme, Joy Williams, Bobbie Ann Mason, Jayne Anne Phillips, Richard Ford, Mary Robison; 2. Tobias Wolff, Elizabeth Tallent, David Leavitt, Jay McInerney, Bret Easton Ellis), our primary aim is to trace the diverse confusing ways in which the label „Minimalism” has been deployed.

First, the terminological antecedents are reviewed and discussed, i.e. the terms suggested by various critics to describe the new style in prose fiction prior to the time when it became a consensus (almost) to refer to it as Minimalism. These terms are: Dirty Realism, New Realism, Pop Realism, TV Fiction, Coke Fiction, Diet-Pepsi Minimalism, Lo-Cal Fiction,

Freeze-Dried Fiction, K-Mart Realism, Designer Realism, High Tech Fiction, Extra-Realism, White Trash Fiction, Hick Chic, Neo-Domestic Neo-Realism, Post-Post-Modernism, New American Short Story.

This is followed by an overview of the ways the term, „Minimalism,” is used in arts other than literature. It is done with an eye to what is similar and what is at variance in apparently kindred phenomena in these different arts irrespective of what labels are used to grasp these artistic manifestations. Thus, relevant aspects of Super Realism, Hyper-Realism, Photographic Realism are also considered besides Minimal Art in music, sculpture and painting.

One subchapter is devoted to the critical confusion surrounding the use of the term, „Minimalism,” in *literature*.

The author's main concern is to differentiate the „Minimalism” of the postmoderns in general and that of Beckett and Borges in particular (cf. e.g. Alan Wilde, Frederick R. Karl, Enoch Brater) from the Minimalism of Carver, Beattie and the rest.

Finally, with a focus on contemporary American minimalist prose fiction only, a chronological sampling of the most important *definitions* of the prose style under investigation (whether it is referred to as Minimalism or not) closes the essay: James Atlas (1981), Bill Buford (1983), Michael Gorra (1984), Charles Newman (1984, 1987), *Mississippi Review* (1985), Madison Bell (1986), John Barth (1986, 1990), Marc Chénétier (1986), Bruce Brawer (1987), Josef Jarab (1988), Arthur M. Saltzman (1988), Tom Wolfe (1989), Utz Riese (1990).

A QUÉBEC-I ANGOL NYELVŰ IRODALOM HELYE A KANADAI IRODALMAK KÖZÖTT

E tanulmány célja a kanadai irodalom mai sokszínűségének rövid felvázolása, majd az angol nyelvű québec-i irodalom speciális helyének kijelölése Kanada irodalmi térképén.

Kanada irodalmáról csak többes számban beszélhetünk; számos irodalom él egymás mellett a világ második legnagyobb országában. Az ország méretével, a hatalmas távolságokkal magyarázható az, hogy a regionalizmus vált az egyik legmarkánsabb jelenséggé az irodalmon belül is. Szokás megkülönböztetni az Atlanti-óceán partvidékének irodalmát, Ontarioét, Québec-ét, a prériét és a nyugati partvidékét. Több kritikus még ezeket az egységeket is kisebbekre osztja. A másik, és most számunkra lényegesebb, megközelítési mód a különböző etnikai irodalmak elkülönítése. Fontos leszögeznünk tehát, hogy a pluralizmus érvényesítése az egyetlen célravezető módszer Kanada irodalmának, irodalmainak megismeréséhez. Megjegyzendő, hogy ez érvényes a fehér telepések megjelenése előtti korszakra is, hiszen számos indián és eszkimó kultúra élt egymás mellett elkülöníthető irodalmi hagyományokkal.

A francia és az angol nyelvű irodalom mindig párhuzamosan, de nem feltétlenül együtt, egymásra hatva élt Kanadában. (A kanadai francia irodalom nem egyenlő a québec-i irodalommal, hiszen a keleti parti Acadia irodalmi világa eltér Québec-étől, valamint a prérin élő kis francia közösségek írott kultúrája is jelentősen különbözik Québec-étől. A különbség a francia nyelv eltérő változataiban is nyomon követhető.)

Az etnikai irodalomnak nem mindig álltak a figyelem központjában; az elmúlt 5–10 év során nyertek el nagyobb kritikai elismerést. A kanadai angol irodalom is csak az 1960-as években vált érett, nemzeti irodalommá, ugyanis mindaddig nagyon erősen kötődött az anyaország irodalmához. (Kanada ma is alkotmányos monarchia, amelynek élén II. Erzsébet, angol királynő áll.) A kanadai angol mentalitás középpontjában sokáig a WASP (fehér, angolszász, protestáns) ideálja állt, melyet csak a 60-as években váltott fel a megerősödött nacionalizmus által vezérelt új eszménykép „az igazi kanadai”, amely mintakép azonban lényegében a WASP példaképen alapul. A kanadai francia irodalom sokkal előbb mutatott fel önálló, az anyaországtól merőben eltérő irodalmi alkotásokat, hiszen Franciaországgal hamar megszakadtak kapcsolataik. Az 1960-as évektől kezdve, a nacionalizmus fellendülésével összhangban a figyelem a „jellegzetesen kanadai” művekre irányult, mint például Margaret Atwood *Surfacing*¹ című regénye, amely szinte programmatikusan, ugyanakkor bravúros írástechnikával, összegyűjti az angol kanadai kultúra központi kérdéseit: elszigetelt életmód, angol-francia ellentét, az USA fenyegető hatása, az „áldozati” szerepek, feminizmus, a „túlélés” lehetősége, ember és természet viszonya, stb. Ezzel egyidőben a 70-es években jelennek meg azok a tematikus irodalomkritikák is, amelyek elsősorban a művek kanadaiságát vizsgálják és hangsúlyozzák, sajnos sokszor az esztétikai értékek figyelmen kívül hagyásával.² A „kanadaiság” előnyben részesítése, amelynek mélyén a kulturális különbségek elmosásának igénye is meghúzódott, az etnikai ill. kisebbségi irodalmak háttérbe szorulásást is jelentette a „főáramlat” (mainstream) körébe tartozó irodalommal szemben.

A közelmúltban ez a helyzet azonban módosult. Pierre Trudeau 1971-ben a kanadai kormány hivatalos álláspontjává tette a multikulturalizmust, amely biztosítja a különböző etnikai csoportok kultúrájának fennmaradását, illetve lehetőséget kíván teremteni azok

fejlődésére is. Jogosan merül fel az a kérdés, hogy erre miért éppen az 1970-es évek elején kerülhetett sor. Ennek megértéséhez azokra a nyelvi, kulturális, politikai fordulatokra kell gondolnunk, amelyek Québecben az 1960-as évek „Csendes forradalma” (Quiet Revolution) idején játszódtak le. Az addig elmaradott, erősen klerikális társadalom komoly változásokon ment át. Az angol dominanciát megelégtelve a francia lakosság céljává lett az, hogy elérjék a „maitres chez nous” (mesterek a saját otthonunkban) tényleges megvalósulását. Ennek megfelelően forradalmian átalakították elmaradott iskolarendszerüket, és fokozatosan felzárkóztak az ipari társadalmak mellé. Nyelvi követeléseik eredményeként Kanada hivatalosan kétnyelvűvé vált 1969-ben, ami szerint a francia és az angol hivatalos nyelve a törvényhozásnak, jogéletnek és minden a federális állam jogkörébe tartozó közéleti tevékenységnek. Erre az új politikára érzékenyen reagáltak a kisebbségek, akik sem az angol sem a francia lakossághoz nem tartoznak, úgy érezték, hogy az ő jogaikat a hivatalos kétnyelvűség nem biztosítja. Ezt ellensúlyozandó született meg a multikulturalizmus ideológiája. 1988-ban Brian Mulroney miniszterelnöksége idején a multikulturalizmus koncepcióját a kanadai parlament törvényerejűvé emelte. A multikulturalizmus elnevezéssel együtt más szóhasználat is él. Korábban a „mozaik kultúra”, amely a különböző kultúrák elszigeteltségére utalt. Ma a polykulturalizmus fogalma is elterjedt, amely mentes a politikai konnotációktól, illetve legújabbban a transzkulturalizmusé, amely egyrészt az eltérő kultúrák egymás mellett élését, másrészt egymásra gyakorolt hatását is hangsúlyozza.

A multikulturalizmus elve megfelel Kanada valós helyzetének: közel 10 millió brit származású, 6,5 millió francia származású és majdnem 8 millió más, különböző nemzetiséghez tartozó ember él ebben az országban. A multikulturalizmus elfogadása által ennek a közel 8 millió lélekszámú, különböző etnikai csoportokba tartozó lakosságnak létjogosultsága, kulturális, nyelvi különbözőségeiknek elismerése és méltányolása valósult meg legalább elvi szinten.

A multikulturalizmus érezteti hatását természetesen az irodalmi élet terén is. Egyre több olyan elméleti munka jelenik meg, amely a kisebbségek irodalmával foglalkozik.³ A *Canadian Literature*, amely a legrangosabb kanadai irodalmi folyóirat, külön számot szentelt az olasz kanadai irodalomnak, a Karaib-szigetek bevándoroltjai irodalmának, az indián irodalomnak, a kelet-európai gyökerű irodalomnak stb. Ez az új megközelítés fejeződik ki az etnikus irodalmakra specializálódó kiadók egyre nagyobb számában is pl. Theytus Books, Pemmican Books (indián irodalommal foglalkoznak) TSAR (dél-ázsiai bevándorlók irodalmát adja ki), Guernica (olasz kanadai irodalommal foglalkozik elsősorban), Williams-Wallace (többféle kisebbség irodalmait jelenteti meg), stb. Több nemzetiségi írónak sikerült már neves kiadókkal is együttműködni (köztük Nino Ricci vagy Dianne Brand), ami a transzkulturalizmus jelenségét támasztja alá, és a nemzeti összefogás lehetőségét segíti elő, egységet a sokféleségben („unity through diversity”).

A tanulmány következő részében a québec-i angol nyelvű irodalommal foglalkozom. Mielőtt az esztétikai sajátosságok bemutatására térnék rá, vázolniom kell azt a kulturális, politikai, nyelvi miliőt, ahol ez az irodalom próbál fennmaradni. A fennmaradással való küzdelem új jelenség, és irodalmon kívüli tényezőkkel magyarázható. A már említett „Csendes forradalom”-ig tulajdonképpen Montréal volt angol Kanada irodalmi központja is, így maga az elnevezés „angol nyelvű québec-i irodalom” sem volt időszerű. A legjelentősebb kanadai írók vagy Montréalban éltek pl. Mordecai Richler, Irving Layton, A.M. Klein, Louis Dudek, Joyce Marshall, Brian Moore, P.K. Page stb., vagy rövidebb-hosszabb ideig kapcsolatban álltak Kanadának e kulturális központjával. Ezek közé az írók közé tartozik még a jellegzetesen torontoi Margaret Atwood, a tipikus préri író Robert Kroetsch, vagy George Bowering, akinek a neve Nyugat-Kanadáéval fonódott egybe. Az angol nyelvű québec-i irodalom mindig szerves részét alkotta az angol kanadai iroda-

lomnak, szemben például az ontarioi francia irodalommal, amely nem épült be a francia kanadai irodalom történetébe.

Az elmúlt 20–25 év alatt azonban Québec olyan jelentős változásokon ment át, ami merőben új irányt szabott irodalmi életének is. A „Csendes forradalom” szellemében az 1960-as, 1970-es években megszorodott a terrorista, szeparatista szervezetek száma, köztük a legismertebb az FLQ (Front de Liberation du Québec). 1976-ban René Lévesque jutott hatalomra Québecben a Parti Québécois élén. 1977-ben a hivatalosan kétnyelvű kanada Québec tartománya a Bill 101 törvénnyel (Charte de la langue française) egynyelvűvé nyilvánította magát, amely szerint a törvényhozás, munkahely, oktatás, üzleti élet egyedüli hivatalos nyelve a francia. 1981-ben Kanada új alkotmányát Québec kivételével kilenc tartomány ratifikálta. 1987-ben Québec öt feltételhez kötötte az alkotmány elfogadását, ez az ún. Meech Lake alkotmány módosítás (Meech Lake Constitutional Accord). Azonban 1990-ben az alkotmányos egyeztetés nem vált törvényerejűvé, Québec nem nyerte el a kívánt „megkülönböztetett státust” (special status). Québec és angol kanada kapcsolatának alakulása bizonytalan, számos politikus szerint válságos.

Mindezek a változások mélyen érintették Québec angol nyelvű lakosságát, akik közé nemcsak a brit származásúak tartoznak, hanem az ún. allophonok is, akik se nem francia, se nem brit eredetűek. Az angol nyelvű lakosság fokozatosan elvesztette dominálós szerepét és kisebbséggé vált. 1971-ben a tartománynak több mint 13%-a volt angol nyelvű, 1986-ra már csak alig több mint 10%. Egyre többen hagyják el Québec-et. Az ott maradó angol nyelvű québec-iek többsége azonban új identitástudatot alakított ki, amelynek alapjául a valamikor többségi kultúrát képviselők kisebbséggé válásának élménye szolgál. A kocka megfordult; a 80-as évek végére a kétnyelvű angolok száma rohamosabban nőtt Québec-ben mint a kétnyelvű franciáké.

Québec irodalmi térképe azt mutatja, hogy az irodalmi tevékenység központja Montréal, de nem korlátozódik arra. Québec déli részén (Eastern Townships; Les Cantons) főképpen az egyetemek váltak irodalmi központokká; az angol nyelvű Bishop University Lennoxville-ben és a francia nyelvű Sherbrooke University Sherbrooke-ban. Az utóbbi egyetem kiadványa az *Ellipse* kétnyelvű irodalmi folyóirat. Mindenképpen meg kell említenünk a festői szépségű North Hatley-t, amely az anglofón írók találkozó helye és több író számára állandó lakhely is. Az idősebb generációhoz tartozók közül itt él Ralph Gustafson, Ronald Sutherland, D.G. Jones, és e helyhez kötődik a nemrég elhunyt Hugh MacLennan, aki nemzetközileg is egyike a legjobban ismert kanadai írónak. Az újabb generáció közül gyakori látogatók Robert Allen, David Solway, Stephen Luxton, Richard Sommer stb.

A Québec-ben lezajlott politikai, demográfiai, kulturális változások magukkal hozták az irodalmi élet változásait. Québec irodalma egyre inkább csak a francia irodalmat jelenti, és az ott élő angol nyelvet használó írók iránt minimális érdeklődés mutatkozik mind Québec részéről, mind angol Kanada részéről. Québec-kel azonban valamivel szorosabb kapcsolat alakult ki, amely minőségében új irodalom kialakulását tette lehetővé az elmúlt 20 év folyamán. Angol Kanada érdektelensége valamelyest magyarázható azzal, hogy a prózai művek közül sok kötődik szorosan Québec-hez. A kevésbé közömbös québec-i attitűd talán magyarázható azzal, hogy már maga az angol nyelv használata is a „veszély” érzetét ébresztheti. A kisebbségek irodalma között ez az irodalom szenved legtöbbet attól, hogy nincs közönsége, hogy oly kevés kritikus szentel figyelmet rá. E tényre az írók különbözőképpen reagálnak például Mordecai Richler, David Homel, Trevor Ferguson, Michael Harris kozmopolita világképe nem kötődik szorosan közvetlen környezetükhöz. Québec-ben az angol nyelvű irodalomra az eklektikusság jellemző. Érvényes ez a költészetre is: David Solway költői hangja más mint Peter van Toorné, Marc Plourde versei összetéveszthetetlenek John McAuley-val. A québec-i angol nyelvű regényirodalomban utoljára az 1960-as években Leonard Cohen művei (*The Favourite*

*Game és a Beautiful Losers*⁴) voltak azok, amelyekre egyértelműen felfigyelt egész Kanada, és amelyek nemzetközi elismerésben is részesültek. Az 1970-es években a Montréal Strory Teller Group tagjai: Ray Smith, Hugh Hood, Raymond Fraser, John Metcalf, Clark Blaise próbálták szélesebb közönséggel megismertetni műveiket, amikor felolvasásokat tartottak főiskolákon, egyetemeken. Ami a költészetet illeti, az 1960-as évek csendje után a költészet reneszánszát éli Québec-ben: Endre Farkas, David Solway, Michael Harris, John McAuley, Peter van Toorn, Ruth Taylor, Erin Mouré, Marc Plourde, Richard Sommer, Bob McGee mind gazdagítják az angol kanadai költészetet idioszinkratikus költészetükkel. A költők talán még jobban érzékelik elszigeteltségüket; a felszínen kevésbé politikusak mint a prózáírók, de számukra legfontosabb a nyelv, jelen esetben az angol nyelv, ami a politika egyik legélesebb fegyvere a québec-i kontextusban. David Solway szerint harminc év múlva fogják felfedezni azt, hogy Montréalban éltek Kanada legjelentősebb költői.⁵

A következőkben szeretném bemutatni négy irodalmi mű alapján azt, ahogyan az új identitástudat, kisebbségen belüli kisebbséghez tartozás, a Québec-ben élő, de angol nyelvet használó írók műveiben tükröződik. Ezek olyan írók, akik nyitottak a québec-i kultúra és irodalom felé, szoros kapcsolatot tartanak vele, és részt kívánnak venni Québec intellektuális életében, semmiképpen sem élnek elszigetelten attól.

Az idősebb generációhoz tartozó Ronald Sutherland, aki félig skót, félig olasz származású, a québec-i és az angol kanadai irodalmak közötti „hídnak” tartja magát. Nemesak *Lark des Neiges* című regényével, de két irodalomkritikai művével is ezt igazolja.⁶ A regény kétnyelvű címe harmóniában áll annak témájával: kétnyelvűség és két kultúra egymás mellett élésének bemutatása Montréalban a „Csendes forradalom” idején, és az azt megelőző években. A nyelvi és kulturális feszültségek ábrázolására egy kétnyelvű narrátor belső monológjában kerül sor. A bilingvális főszereplő Suzanne/Susan macská-jához Minnie-hez, illetve Minou-hoz beszél. Susan identitászavarban szenved; gyermekkorában anyjával franciául, apjával angolul beszélt; járt angol nyelvű és francia nyelvű iskolába is. A belső monológot hallucinációk és álomtörések felidézése szövi át. Grosjean szerint a kétnyelvűek gyakran álmodnak mindkét idegen nyelven kontextustól függően váltogatva a nyelvi kódrendszereket.⁷ Ezt felhasználva sikerült Ronald Sutherlandnak hiteles lélekábrázolást nyújtania. A regényben mennyiségileg több az angol, de nem jelentősen. A két nyelv különbözőképpen keveredik: fonetikai, grammatikai, lexikális, szintaktikai szinteken, ami beleágyazódik egy metalingvisztikai háttérbe. A két nyelv keveredése a regény stílusát hol darabossá teszi, ami egybecseng az 1960-as éveket jellemző nyelvi konfliktusok kibontakozásának időszakával, máshol pedig az angol és francia könnyed váltakozása, egymásba simulása egy utópisztikus, békés egymás mellett élés lehetőségét sugallja.

Az angol nyelven író „új québec-iek” (Néo-Québécois) között több jelentős írónőt is találunk, akik sajátos módon illeszkednek be Québec irodalmi vérkeringésébe. Nagyszerűen illusztrálja ezt Ann Diamond és Gail Scott két novelláskötete. Linda Leith szerint a québec-i angol nyelvű irodalom sok esetben abból az életérzésből táplálkozik, amelyet a marginalitás hoz létre.⁸ Gail Scott és Ann Diamond más-más formában fejezik ki ezt az élményt. Különböző művészi eszközeiket tudatosan alkalmazzák műveikben. Gail Scott narratív technikája a québec-i, feminista, szövegcentrikus írásmód hatásának jegyeit viseli magán. Számára a szöveg maga a műfaj, nagy hangsúlyt fektet a szöveg hangzására és a hagyományos narratív koherencia hiányára.⁹ A *Spare Parts*¹⁰ című kötetét France Théoret francia québec-i írónőnek ajánlja, aki (Nicole Brossard-dal együtt) igen nagy hatással van írásaira. Gail Scott feldarabolt világképe kifejezésre jut nyelvhasználatában, amelyet a feborított szórend, a felszabdalt mondatok, melyeknek részeit az olvasónak kell összeraknia, a vers és a próza keveredése, a gondosan kidolgozott intertextualitás jellemz. Mindez az olvasót arra készteti, hogy figyelme erősen magára a szövegre összpön-

tosuljon. Az elliptikus technika fokozza az elszigeteltség érzését, ami tematikailag is kifejeződik ezekben az elbeszélésekben: gyermekek élnek elválasztva szüleiktől, katolikusok protestánsoktól, fehérek négerektől, leszbikusok heteroszexuálisoktól, tolvajok rendőreiktől, angolok franciáktól stb. Valóság és álomvilág keveredése nyugtalanító, megfejthetetlen rejtélyt teremt. Az elbeszélésekben egyébként a női szereplők vannak többségben, akik a kegyetlenség különböző formáitól szenvednek. Annak ellenére, hogy a színhely nem mindig Québec, Gail Scott sokszor célszerűen és hatáson használja a francia nyelvet. Sajátos ritmust nyer így ez a próza, amely a nem-québec-iek számára idegenül is csenghet. E furcsa, széttöredezett világ jelenik meg előttünk a kötet borítólapján is, amely egy női test részeit oly módon ábrázolja, mintha egymástól független éleket élnének. A nyelvközponúságra hívja fel a figyelmet a cím utolsó két betűjének eltérő, de egymással azonos színezése is; a széthullott világ részei egységbe való foglalásának igénye.

Anna Diamond az angol québec-iek világképét egyértelműen különböztetve érzi az angol kanadaiaktól: komornak ítéli meg, amelyet azonban jellegzetes humor sző át.¹¹ *Snakebite*¹² című elbeszélés köteté leginkább képi világával fejezi ki tipikusan québec-i gyökereit. Ezt a képi világot alapvetően a kettőség jellemzi. A *Snakebite* című elbeszélése is egy olyan gyermek lelkivilágát tárja elénk, aki nem képes az őt körülvevő ellentmondásokat feloldani. Élesen érzékeli azokat a feszültségeket, amelyek abból származnak, hogy szülei túl idősek, anyja katolikus, apja presbiterán. Elidegenedve él szüleitől, más gyermekektől. Elszigeteltségét rémálmai démonszerű figurái még kínzóbbá teszik számára. Különös kettőséget fejez ki a kötet borítóján lévő ikrekhez hasonló alakpár, amelynek tagjai egyformák, de egymás ellentétei is. Az illusztráció harmóniában áll a novellák világával, amely ellentétekre épül: realista – szürrealista; igaz – hamis; normális – abnormális; racionális – emocionális; európai – észak-amerikai; tudatos – tudatalatti; szakrális – profán; halandó – örök stb., és mindez egy tágabb, de szintén oppozícióra épülő környezetbe elhelyezve: angol Kanada és francia Québec világába, illetve ezen belül a francia és angol kettőséget magán viselő Québec sajátos miliójébe. A kötet egyik legsikeresebb darabja a „Roses”. Joan, az írónő önszántából megy Québec-be, hogy felfedezze Montréal gazdag, izgalmas művészi világát. Az elbeszélés érzékletesen ábrázolja egy angol anyanyelvű teljes elszántságát annak érdekében, hogy asszimilálódjon új környezetéhez, amely ellentmondásoktól egyáltalán nem mentes, hanem lényegéhez tartozik. Minden próbálkozása ellenére Joan „anglaise” (angol) marad, bár igazi szerelemben most van először része. A szerelmesének szánt mondatot: „Notre amour est un travail très celeste, n'est-ce pas?” (76 l.) sokszor gyakorolja, és csoda történik; megtapasztalja azt, hogy az „amour” és a „love” nem egyenlő egymással. Ennek ellenére idegrendszere kezdi felmondani a szolgálatot. Montréal Torontoval szemben „nem egészséges” város, de végtelen intellektuális lehetőségeket kínál. Az ambivalens befejezés ugyanakkor vegyes érzelmekre, a kilátások megkérdőjelezésére ad alkalmat.

Ann Diamond szürrealista szimbolumrendszere egy abszurd világot elevenít meg, ahol minden enigmatikus, bizonytalan marad. Az elbeszélések nem épülnek egymásra, a tíz közül kilenc játszódik Québec-ben. Ann Diamond is gyakran használja a francia nyelvet. Nyelvezetének sok árnyalata van: játékos, ironikus, költői.

Mint láhattuk egyik jellegzetes vonása a québec-i angol nyelvű irodalomnak a bilingvális szövegalkotás. Találunk példát azonban a multilingvális szövegekre is, amelyet jól illusztrál Antonio D'Alfonso köteté *The Other Shore*.¹³ Antonio D'Alfonso olasz származású kánadai író, költő. A *The Other Shore*-ban 1979 és 1985 között írt verseit foglalja egy kötetbe, amelyek gondolatisága a nyelv, az immigráció, az irodalmi és kulturális tradíciók kérdésköréit veti fel. A versek azt a folyamatot mutatják be, amelynek során a költő felfedezte, hogy identitásának lényege az állandó változás; kaméleonhoz hasonlítja magát. Lényének alapja az örökös transzformáció különböző nyelveken, kul-

túrákon, irodalmakon keresztül. A kötet végére a költő örömmel veszi tudomásul, hogy nem csak egy „ígéret földjéhez” tartozik, mert számára a mi világunk nem zárt, mert a különböző kultúrák kapuinak nyitottsága állandó „lelki immigráció” tesz lehetővé. Versein érződik Baudelaire, Dante hatása, de kanadai költők is például Margaret Avison, A.M. Klein, Louis Dudek, Irving Layton. E tradíciók sajátos szintetizálása, illetve túlhaladása egyedülálló költői én kialakítását eredményezték.

Antonio D’Alfonso különböző nyelvekhez fűződő viszonyát legjobban Henri Cobard tetralingvális modelljével jellemezhetjük.¹⁴ Henri Gobard megkülönbözteti a nemzeti (vernacular) nyelvet; a bürokrácia nyelvét (vehicular); a referenciális (referential) nyelvet, amely a kultúra nyelve; a misztikus (mythic) nyelvet, amely a vallás nyelve. Antonio D’Alfonso nemzeti nyelve az olasz (illetve annak egy dialektusa guglionesi); számára a bürokrácia nyelve az angol és a francia; a kultúra nyelvei az olasz, angol, francia és a spanyol; a vallás nyelve pedig az olasz. Mind a négy nyelv megtalálható e kötetben. „Babel” című versében láthatjuk, hogy mennyire könnyedén váltogatja e nyelveket:

Babel

Nativo di Montréal
élevé comme Québécois
forced to learn the tongue of power
vivi en Mexico como alternativa
figlio del sole e della campagna
par les franc-parleurs aimé
finding thousands like me suffering
me casé y divorcié en tierra fria

nipote di Guglionesi
parlant politique malgré moi
steeled in the school of Old Aquinas
queriendo luchar con mis amigos latinos
Dio where shall I be demain
(top víf) qué puedo saber yo
spero che la terre be mine

Antonio D’Alfonso egyedülálló módon alakította ki Québec-hez való tartozását: polykulturális alkatának tudatos kiépítése segíti abban, hogy a nyelvi és kulturális különbségek föléd tudjon emelkedni.

A fentiek alapján elmondhatjuk, hogy az angol nyelven íródq québec-i irodalom egységes esztétikai rendszert nem alakított ki. Kisebbségi, visszaszorított helyzetükre az írók, költők különbözőképpen reagálnak. Az azonban bizonyos, hogy az elmúlt 15–20 év alatt felnőtt angol québec-i nemzedék nyitottabbá vált a québec-i kultúra iránt, aminek hatása mind tematikailag mind nyelvileg érződik számos író alkotásán. Sajnálatos, hogy éppen azok az írók részesülnek a legkevesebb figyelemben, akik a legközelebb állnak a kanadai kétnyelvűség ideáljához. Tény az is, hogy sokáig a kanadai irodalmat általában véve is homály fedte, az etnikus irodalmak is csak nemrégén részesülnek méltó elismerésben. A québec-i angol nyelvű irodalom jövőjét illetően nem bocsátkozhatunk jóslásokba; Québec Kanadától való különválásának lehtősége többféleképpen befolyásolhatja e gazdag irodalom sorsának alakulását.

JEGYZETEK

1. Margaret ATWOOD, *Surfacing*, (Toronto: McClelland and Stewart, 1972), ford. Pataricza Eszter, *Fellélegzés*, Budapest, Európa, 1984.
2. Vö. D.G. JONES, *Butterfly on Rock* (Toronto: U of T Press, 1970); Margaret ATWOOD, *Survival* (Toronto: Anansi, 1972).
3. Vö. szerk. Joseph PIVATO, *Contrasts* (Montréal, Guernica, 1985); szerk. Thomas KING, *The Native in Literature* (Oakville: ECW Press, 1987); George BISZTRAY, *Hungarian Canadian Literature* (Toronto: U of T Press, 1987).
4. Leonard COHEN, *The Favourite Game* (London: Cox and Wyman, 1963); *Beautiful Losers* (Toronto: McClelland and Stewart, 1966).
5. Marianne ACKERMANN, „Two Solitudes Leave More than One Voice Muted” in *Toronto Globe and Mail* (May, 1982).
6. Ronald SUTHERLAND, *Lark des Neiges* (Toronto: New press, 1971); *Second Image* (Toronto: new press, 1971); *The New Hero* (Toronto: Macmillan, 1977).
7. Francois GROSJEAN, *Life with Two Languages* (Cambridge: Harvard University Press, 1982) 16–17.
8. Linda LEITH, „Québec Fiction in English during the 1980s: A Case Study in Marginality” in *Québec Studies*, 1989. Vol. 9. 102.
9. Vö. Barbara CAREY, „On the Edge of Change” (interjú Gail Scottal) in *Books in Canada*, 1989. August/September 18.
10. Gail SCOTT, *Spare Parts* (Toronto: Coach House Press, 1981).
11. Vö. „How I Became a Terrorist” (interjú Ann Diamonddal) in *Zymergy*, 1988, Autumn, 46.
12. Ann DIAMOND, *Snakebite* (Dunvegan: Cormorant Books, 1989).
13. Antonio D'ALFONSO, *The Other Shore* (Montréal: Guernica, 1986).
14. Henri GOBARD, *L'Aliénation linguistique: analyse teraglossique* (Paris: Flammarion, 1976) 52, 86, 92–93.

ENGLISH LANGUAGE WRITING IN QUÉBEC

The article aims to locate the place of English language writing in Québec on the literary map of Canada during the past two decades. After summing up the importance of regionalism and ethnicity in Canadian literature, the paper describes the political and linguistic changes since the mid-1960s that led to the present state of Anglo-Québécois writing. The characteristic feature of this literature, which lies outside mainstream Canadian literature, is that it has created a new aesthetics, the aesthetics of marginalization present in the different writers' *ideolects*. The paper focuses on representative examples of different genres: novel, short story and poetry. It illustrates the importance of bi/multilingual texts, the French-Canadian literary influence, the new attitude of the writers belonging to the younger generation towards Québec's intellectual milieu, the impact of which can clearly be felt particularly in the new awareness of women writers basically unknown in the earlier generations of Anglophone writers in Québec. The writers dealt with come closest to representing the Canadian ideal: official bilingualism. Ironically enough, most of them so far have been neglected by critics. The paper concludes by calling attention to the undeservedly invisible state of this bulk of literature on the Canadian literary scene.