

## VILÁGIRODALOM ELŐADÁS II. JEGYZETEI (2009)

Írta: Pálfi Ágnes

### I. BEVEZETŐ

Campanella (Tommaso, 1568–1639) *Napváros* c. utópiája szerint a 16–17. század fordulóján kozmikus léptékű változás várható. Káoszba süllyedés, avagy spirituális felemelkedés? – Akárcsak ma, akkor is ez volt a dilemma. Campanella jóslata a változás horderejét illetően beigazolódott, de mibenlétének értelmezése máig sem zárult le.

Nem kérdés azonban: az európai szellemből ekkor pattan ki a négy újkori európai „hérosz”. S az újkori európai embernek azóta is ez a „négyosztatú” tipológiai modellje van érvényben:

#### **Hamlet (1601)**

**Don Juan (Molina: dráma íródik: 1610; bemutató: 1624; 1. kiadás: 1630)**

**Don Quijote I. könyv: 1605; II. könyv: 1614**

**Faust-Népkönyv: 1587; Marlowe: 1604**

Mi áll ezeknek a sorstörténeteknek a fókuszában?

A középkori világ- és emberkép válsága? Hitetlenség? Isten elleni lázadás? Avagy evangelizáció? A (krisztusi) személyiség létrejötte? Vissza az igaz hithez a személyes üdvtörténeten keresztül, mely ebben a négy sorsmodellben ölt testet, és valójában egy irányba mutat?

A *felvilágosodás* gondolkodói szerint az ember(iség) egyetlen esélye a „sötét” középkortól való megszabadulás a ráció jegyében. E művekben a káoszt látják és utasítják el. Példa erre Voltaire *Hamlet*-olvasata (*Értekezés a tragédiáról*, 1748):

„Semmi sem áll tőlem távolabb persze, mint hogy a *Hamletet* egészében jónak tartsam. Durva és embertelen ez a tragédia, Franciaországban és Olaszországban a legműveletlenebb néptömeg sem nézné meg. Hamlet megbolondul a második felvonásban, kedvese a harmadikban; a lord úgy szúrja le kedvesének atyját, mintha egy patkányt ölne meg, a hősnő a folyóba veti magát. A színpadon sírt ásnak; a sírásók, kezükben koponyákkal, valóban hozzájuk méltó tréfákon szórakoznak, utálatos durvaságaikra lord Hamlet nem kevésbé ízléstelen örültségekkel felel. Időközben az egyik szereplő meghódítja Lengyelországot. Hamlet, anyja és mostohaapja együtt isznak a színpadon: az asztalnál dalolnak, vitatkoznak, verekednek, s egymást gyilkolják. Azt hinnénk, hogy ez a dráma egy részeg vadember képzetének gyümölcse. A legfurcsább azonban az, hogy a *Hamletnek*, azok mellett a durva szabálysértések mellett, amelyek az angol drámát mai napig is értelmetlenné és embertelenné

teszik, fenséges, a legnagyobb lángelmékhez méltó erényei is vannak. Mintha a természetnek abban telt volna kedve, hogy Shakespeare-ben egyesítse az elképzelhető leghatalmasabbat és legnagyobbat a legalacsonyabb rendű és legutálatosabb szellemtelen durvasággal.”

A *romantika* korában gyökeresen megváltozik e művek megítélése. Mi ennek az oka?

Csalódottság a rációban (fr. forradalom); érzelmek, ösztönök lázadása, egyéniség- és eredetiségkultusz; visszafordulás a középkorhoz és a görögség mitikus, ember feletti hőszaihoz.

A 19. századra Hamlet lesz a „kor hőse”. Magyar példa: Kazinczy Ferenc 1790-ben fordítja le prózában németből, a magyar nyelvű színháziást előmozdítandó, mint ami „analogizál nemzetünknek mostani nem rózsaszínű érzéseivel”: **1794**-ben mutatja be Kolozsvárott az erdélyi Magyar Színház Társaság (1841-ig 56 előadás). (Kazinczy pályája a forrongó korszak tükre: 1784: szabadkőműves; 1790 májusában őrt áll Budán a Bécsből haza került korona mellett; 1786–91: a jozefinista iskolareform támogatója mint iskolafelügyelő; 1791– jakobinus eszmék; 1794 végén letartóztatják, 1801-ben szabadul). ((Emlékeztető a magyar nyelvű színháziás kezdeteiről: Kassai Színház német nyelven 1789–től; magyar nyelven: 1816–tól (a miskolci társulat vendégszínháza!); Nemzeti Színház Pesten: 1837–től; Petőfi a 48-as márciusi forradalom másnapján Shakespeare drámák fordítására buzdít!

Arany klasszikus Sh. fordításai a 60-as években születnek, *Hamletje* **1867**-ben kerül színre.

Európa-szerte megkezdődik e négy mű „összeolvasása”:

- C. Grabbe *Don Juan és Faust* (1829) c. drámájában egymással viaskodik a két hős
- Kierkegaard *Vagy-vagy* (1843) c. filozofikus esszéjében ezt olvassuk: „Faust és Don Juan a középkor két titánja és óriása, akik törekvéseik nagyszerűségében nem különböznek az ókor titánjaitól és óriásaitól, de abban igen, hogy *elszigeteltek, nem egyesítik erőiket*, melyek ezen egyesítés révén lennének igazán az egek ostromlóivá; hanem minden erőt egyetlen individuum gyűjt magába.”
- Dosztojevszkij *A hasonmás* (1846) c. kisregényében a fausti és quijotei hőstípust egyesíti: az „ördögével” viaskodó kisember don quijotei pikaróját beszéli el.
- Turgenyev *Hamlet és Don Quijote* (1859) c. esszéjében az orosz ember kettős karakteréről értekezik.

((Vajon miből adódik az összeolvasás orosz többlete? A megkésetttség hozadéka ez: a középkorból egyenesen az újkorba lépnek át. Nemcsak a romantika és a realizmus egyidejűsége jellemzi a 19. századi orosz regényirodalmat, hanem a középkor és a reneszánsz váltójának aktuális, saját szempontú újraértelmezése is.))

Ma újra egyre aktuálisabb a kérdés: A középkori ember világképe, amely az európai civilizációt megalapozta, valóban már a múlté, avagy átmentendő, újragondolandó a jövő érdekében?

Egy példa: D. Quijote szélmalomharca, mint a nevetséges, hiábavaló küzdelem metaforája, mára átértelmeződött – lásd a megújuló energiaforrások iránti igényt. Az ember ma nem a szélmalomok ellen, hanem értük küzd, ha életben akar maradni. Feltárul a metafora mitikus eredete is: „Isten malmai lassan őrölnek.” A lovagvilág ma népszerűbb, mint valaha: lásd a „szuperhősöket”, a Szent Grál, az Arthur-mondakör filmfeldolgozásait.

Mi jellemezte a XVI–XVII. századforduló világképét? (lásd Fabiny Tibor: *Az Erzsébet-kori világkép*. In: *Hamlet*, Matúra Klasszikusok, 5–6.)

Átmenet a „régí” („középkori”, „vallásos”) és az „új” („modern”, „tudományos”) világkép között – békés együttélésben és/vagy éles feszültségben?

#### Középkor:

- analógiákban való gondolkodás: a makrokozmosz és az ember mikrokozmosza egylényegű, a szeretet tartja össze (égi szeretet, földi szerelem, ERÓSZ) Példák: Sh. *Othello*: Ha e szeretet elmúlik, visszajön a káosz; Marsilio Ficino neoplatonista (1433–1499) értekezése: *A szerelemről, avagy magyarázat Platón A lakoma c. művéhez*.

- kozmikus, hierarchikus rendet tétel a világegyetemben

- a létezők „nagy láncolatot” alkotnak; a világegyetem és az emberi létezés szintjei egymással kapcsolatban állnak: Isten – Szeráfok – Kerubok – Arkangyalok – Ember – Asszony – Állatok – Növények – Fémek – Kövek – Tűz – Levegő – Víz – Föld – Alvilág. Középpontjában az Ember: Isten képmása áll:

„Ha pokolra jutsz, a legmélyére térj,

az már a menny: mert minden körbeér.” (Weöres ← Hermész Triszmegisztosz)

- organikus kapcsolat van a természet, az emberi és isteni világ között. Alapja a négy elem (föld, víz, levegő, tűz) és a négy minőség (száraz, nedves, hideg, meleg) kombinációja;

→ temperamentumok:

*melankolikus* (föld: hideg, száraz, testnedv: „fekete epe”) → Ősz, felnőtt

*flegmatikus* (víz: hideg, nedves; testnedv: „nyálka”) → Tél, öregkor

*szangvinikus* (levegő: meleg, nedves; vér) → Tavasz, gyerekkor

*kolerikus* (tűz: forró, száraz; „sárga epe”) → Nyár, fiatalkor

- „Body Politics” (lásd Sh. *Coriolanus*: Menenius Agrippa szövegében):

Agy (racionális lélek~szellem) KIRÁLY – szellemi vezérlés nélkül nem megy

Szív (szenzitív lélek) NEMESEK – ha nincs konszenzus, leáll a működés motorja

*Máj* (vegetatív lélek) TÁRSADALOM (alsóbb rétegei) – az anyagi világ testünkbe került mérgeit tudjuk-e közömbösíteni? (lásd „rosszmájúság”)

Újkor: a középkor zárt világgépének dezintegrációja

John Donne metafizikus költő, Sh. kortárs:

„Nincs összetartozás, minden széthull, bizony;

Nincs ép arány, s a dolgokban Viszony.”

Mik a kiváltó okok?

- Természettudomány: kopernikuszi fordulat→ heliocentrikus világgép
- Teológia: a katolicizmus emberközpontú istenképe (Krisztusa) helyett a reformáció (Kálvin) kifürkészhetetlen, ábrázolhatatlan Istene; az eleve elrendelés tana, amely a Fiú lázadását szüli
- Filozófia: látszat és valóság ellentéte, szkepticizmus, relativizmus
- A teremtett világ: Isten jelbeszéde, a Logosz→Nyelv mágikus teremtő ereje helyett: nyelvfilozófiai kétely – a szavak jelentésének megkérdőjeleződése (Hamlet: „szó, szó, szó”). → 20. századi fejlemény: jel-jelölt viszonya egyezményes: Saussure (1857–1913; Bevezetés az általános nyelvészetbe: 1916, magyarul:1967)
- Politika: Istentől rendelt legitim uralom, avagy reálpolitika, amelynek alaptétele: az erkölcsnek nincs semmi köze a politika természetéhez. Lásd Machiavelli (1469–1527, *A fejedelem*: 1513): erővel és ügyességgel a hatalom megszerezhető, s az új uralkodó ügyeljen arra, hogy a réginek az írmagja se maradjon
- Ki vagyok? Hol a helyem? – Az európai regény és a dráma szembe megy a válsággal: az ember személyes sorsára formál jogot (Lásd erről Hamvas Béla: *Regényelméleti fragmentum*, 1948. In: Arkhai, 1994)

*Műfaji dominancia*:

Színház: a kor emberének belső konfliktusa (meghasonlása) drámai: egyfelől kényszerűen föl vállalt autonómia (magány), másfelől identitáskeresés→üdv történeti (közösségi) küldetésstudat jellemzi: én születtem „helyretolni” a kizökkent időt (Hamlet)

Regény: bekalandozni, új módon rakni össze a széthulló világ elemeit, és egyúttal újraalkotni a személyiséget (Cervantes)

A dráma és a regény műfaji szimbiózisa: *Hamlet*: „regényi dráma”; *D. Quijote II.*: „színházi regény”; *Don Juan*: regényi pikaró utolsó felvonása a színpadon; *Faust*: műfajilag kezdettől összetett, eklektikus: középkori morália – igaz hitre vezérlő kalauz, legenda-füzér; lásd Goethénél az előjátékot: színigazgató, drámaköltő, komédiás párbeszédét a műfaji dominanciáról)

Feltevésünk, bizonyítandó tételünk:

A négy újkori európai „hérosz” nem szét-, hanem összetart; nem leváltja, hanem megújítja a keresztény hagyományt, a négy evangélium krisztusi emberképét: autonóm személyiséggé válásukkal ők teljesítik be az evangelizációt.

A négy evangélium szenvedéstörténetének összehasonlító elemzése

Sorrend: Márk, Lukács, Máté, János

Szemponatok:

1/ Hogyan módosul az események krónikája/kompozíciója? Azonos és eltérő események:

- Jézus kereszthalála előtt
- A keresztre feszítés jelenetében, a halál pillanatában
- Krisztus kereszthalála után

2/ Mennyiben adnak azonos, illetve különböző választ arra, hogy kit terhel a felelősség Jézus elítéléséért:

- a zsidó főpapokat?
- Pilátust?
- Héródest?
- a néptömeget?
- Egyiküket sem: Jézus kereszthalála a jövendölés, az „írás” beteljesülése

3/ Milyen szerepet játszanak a nők az egyes evangéliumokban? Ebből a szempontból miért kivételes Lukács evangéliuma?

4/ Hogyan jelenítik meg Jézus és Pilátus viszonyát az egyes evangéliumok? Ebből a szempontból miért kivételes János evangéliuma?

1/ Jézus kereszthalála előtt

MÁRK

- a főpapok átadják Jézust Pilátusnak
- Pilátus vallatja: Te vagy- és a zsidók királya? – Te mondád.
- A néptömeg nyomására Pilátus elbocsátja Barrabást, Jézust halálra ítéli és kiszolgáltatja a felhergelt sokaságnak
- A római katonák Jézust kicsúfolják: töviskorona, leköpdösés, „térdet hajtva tisztelik vala őt”
- Jézust a kivégzés helyszínére kísérik, Simon viszi a keresztjét

LUKÁCS (A Márknál nem szereplő új mozzanatokat lásd kurziválva)

- a főpapok átadják Jézust Pilátusnak
- Pilátus vallatja: Te vagy- és a zsidók királya? – Te mondad.
- *Pilátus Jézust Heródeshez, Galileába küldi. Ő viszi véghez kicsúfolását*
- Pilátus Jézust akarná elbocsátani (3x), de a néptömeg és a főpapok nyomására Barrabást bocsátja el
- Jézust a kivégzés helyszínére kísérik, Simon viszi a keresztjét
- *„Követé pedig őt a népnek és az asszonyoknak nagy sokasága, a kik gyászolák és siraták őt.” – Jézus próféciája az Idők végéről*

#### MÁTÉ

- a főpapok átadják Jézust Pilátusnak
- *Júdás bűnbánata és öngyilkossága; Vérmező vásárlása a Júdás-pénzen*
- Pilátus vallatja: Te vagy-é a zsidók királya? – Te mondad.
- Pilátus Jézust akarná elbocsátani, de a néptömeg és a főpapok nyomására Barrabást bocsátja el
- *Felesége álomlátása: „Ne avatkozzál amaz igaz ember dolgába”; Pilátus: „Ártatlan vagyok emez igaz ember véretől” – mosom kezeimet! A sokaság kétértelmű, enigmatikus válasza: „Az ő vére mirajtunk és magzatainkon”*
- A római katonák Jézust kicsúfolják: töviskorona, leköpdösés, „térdet hajtva tisztelik vala őt”
- Jézust a kivégzés helyszínére kísérik, Simon viszi a keresztjét

#### JÁNOS

- a főpapok átadják Jézust Pilátusnak, mondván: „Nékünk senkit sem szabad megölnünk; Hogy beteljesedjék a Jézus szava, a melyet monda, a mikor jelenti vala, hogy milyen halállal kell majd meghalnia”
- Pilátus vallatja: Te vagy-é a zsidók királya? – A válasz: „magadtól mondod-é te ezt, vagy mások beszélték néked énfelőlem?... Az én országom nem e világból való. ... Én azért születtem és azért jöttem e világra, hogy bizonyosságot tegyek az igazságról.
- Pilátus a tömeg nyomására elbocsátja Barrabást
- Pilátus megostoroztatja Jézust
- Pilátus rámutat a töviskoronás Jézusra: Ímhol az ember!
- Pilátus és a zsidó papifejedelmek kölcsönösen egymásra hárítják az ítélet végrehajtását
- Pilátus a törvényházban vallatja Jézust: „Honnét való vagy te?” – Nincs válasz. Majd: ”Nem tudod-é, hogy hatalmam van arra, hogy megfeszítselek, és hatalmam van arra, hogy szabadon bocsássalak?” Jézus válasza: „Semmi hatalmad sem volna rajtam, ha felülről nem adatott volna néked”

- Pilátus igyekszik szabadon bocsátani, de a zsidók érdekszövetségökre hivatkoznak: „valaki magát királlyá teszi, ellene mond a császárnak! ... nem királyunk van, hanem császáruk!”
- Jézust a kivégzés helyszínére kísérik

### A keresztre feszítés jelenetében, a halál pillanatában

#### MÁRK

- mirhás bort nem fogadja el
- megfeszítés, sorsvetés ruháira
- felirat: „A zsidók királya”
- beteljesedék az írás: „a bűnösök közé számláltaték”
- szidalmazás, csúfolódás: „Másokat megtartott, magát nem bírja megtartani”
- ↓
- tegyen bizonyosságot: „A Krisztus, az Izrael királya, szálljon le most a keresztről, hogy lássuk és higyjünk”
- égi jel: napfogyatkozás
- „Én Istenem, én Istenem, miért hagyál el engemet?” – Illyést hívja, hogy levegye őt? (I. a kultuszváltó prófétája, a Messiás előfutára: Baál→Jahve nem az ősi sémi vihar-isten, hanem szellemi természetű: enyhe szellőben találkozik vele)
- Halál pillanatában égi jel: templom kárpitja ketté hasada
- A szemtanú százados megvilágosodása: „Bizony, ez az ember Isten fia vala”
- a szemtanú asszonyok

#### LUKÁCS

- Jézus a két lator között megfeszítettetik
- *Jézus szavai: „Atyám, bocsásd meg nekik: mert nem tudják, mit cselekesznek”*
- sorsvetés ruháira
- szidalmazás, csúfolódás, tegyen tanúbizonyosságot: „Ha te vagy a zsidóknak királya, szabadítsd meg magadat” →
- felirat (görög, római, zsidó): „Ez a zsidóknak ama Királya”
- *A jobb és bal lator párbeszéde: „ez pedig semmi méltatlan dolgot nem cselekedett”*
- *Jézushoz: „Uram, emlékezzél meg énrólam, mikor eljössz a te országodban” – Jézus: Bizony mondom néked: Ma velem leszel a paradicsomban.”*
- égi jel: napfogyatkozás; templom kárpitja ketté hasada
- „Atyám, a te kezébe teszem le az én lelkemet”
- A szemtanú százados megvilágosodása: „Bizony, ez az ember Isten fia vala”
- *A szemtanú sokaság mellett verdesve megtér, asszonyok is*

## MÁTÉ

- nem fogadja el a méreggel elegyített ecetet
- Jézus megfeszítése, ruháin osztoznak, és *sorsvetés köntösére, hogy beteljesedjék az írás*
- *leülvén őrzik vala őt*
- felirat: „Ez Jézus, a zsidók királya”
- két lator megfeszítése
- szidalmazás, csúfolódás: „Másokat megtartott, magát nem bírja megtartani”



- tegyen bizonysgot: „A Krisztus, az Izrael királya, szálljon le most a keresztről, hogy lássuk és higyjünk”
- égi jel: napfogyatkozás
- „Én Istenem, én Istenem, miért hagyál el engemet?” – Illyést hívja, hogy levegye őt? (I. a kultuszváltó prófétája, a Messiás előfutára: Baál→Jahve nem az ősi sémi vihar-isten, hanem szellemi természetű: enyhe szellőben találkozik vele)
- Halál pillanatában égi jel: templom kárpitja ketté hasada, apokalipszis: és a föld megindula és a kösziklák megrepedezének, és a sírok megnyílnak és sok elhúnyt szentnek teste feltámad, jövő előrevetítése: Jézus feltámadása után bementek a szent városba, és sokaknak megjelenének
- A szemtanú százados és a többi őrző megvilágosodása: „Bizony, ez az ember Isten fia vala”
- asszonyok Galileából

## JÁNOS

- Jézus a két lator között megfeszítettetik
- *Pilátus készíti a feliratot (héber, görög, latin): A názáreti Jézus, a zsidók királya – vita a feliratról a főpapokkal*
- *A ruhák elosztása a 4 vitéz között. A varrástalan köpenyre való sorsvetés indoklása: ne hasogassuk el hogy beteljesedjék az írás*
- *A három Mária a kereszt alatt, és a szeretett tanítvány: Asszony, ímhol a te fiad! – Ímhol a te anyád!*
- „Elvégeztetett”

Krisztus kereszthalála után

## MÁRK

- arimathiai József kikéri Pilátustól Jézus testét
- sziklasírba helyezi, követ hengerít rá
- tanú: két Mária

## LUKÁCS



- arimathiai József kikéri Pilátustól Jézus testét
- sziklasírba helyezi, követ hengerít rá
- tanúk: galileai asszonyok (fűszerszámok, kenet)

### MÁTÉ

- arimathiai József kikéri Pilátustól Jézus testét
- sziklasírba helyezi, követ hengerít rá
- tanú: két Mária
- *farizeusok és főpapok Pilátushoz a „harmadnapra feltámadok” jézusi jóslatával. A sírt őrizet alá helyezték, „lepecsételvén a követ az őrséggel”*

### JÁNOS

- *a két lator lábszárának megtörése*
- *Jézusét nem. Helyette: oldalának átdöfése. VÉR ÉS VÍZ – és aki látta megtért*
- *Hogy beteljesedjék az írás: „az ő csontja meg ne törettessék”+ általszegezés*
- arimathiai József (Jézus titkos tanítvány) kikéri Pilátustól Jézus testét
- *Nicodemus kenetet készít*
- *Kertben helyezik sírba*

### Összegzés:

MÁRK: a TESTISÉG stádiuma, dominanciája

Fő téma: királyság. Az új király: Jézus emberré válásának drámája a kereszten. Paródia és sacra egyidejűsége a kétértelmű gesztusokban. A százados az egyetlen megvilágosodó.

LUKÁCS: LELKISÉG

Az asszonyok megszólítása, beavatása, megtérítése a kereszthalál előtt. Kegyelem a bűnösöknek a kereszten. A jobb lator megtérése: Jézus ígérete bűnbocsánatára. Jézus az Úr kezébe helyezi lelkét. A szemtanúk mellüket verdesve megtérnek

MÁTÉ: MORÁLIS STÁDIUM

Az áruló Júdás megtérése, bűnbánata, öngyilkossága. Pilátus: ártatlan vagyok, mosom kezeimet. Nép: az ő vére mirajtunk. A jövő, az apokaliptikus idődimenzió belátása: a halottak feltámadása. Kollektív megtérés a kereszthalál láttán. És ellen-intézkedés a főpapok részéről: a sír lepecsételése: megállítani az időt /de nem lehet/.

JÁNOS: SPIRITUÁLIS STÁDIUM

Pilátus már-már Jézus-tanítvány: párbeszédük: szellemi beavatás. „Elvégeztetett.” Jézus végrendelete a kereszten: anyja és a tanítvány összekapcsolása. Megtörtetlen lábszárcsont, víz és vér: halál utáni élet, feltámadás. Nem sziklasír, hanem kert.

*Kiegészítő olvasmány:*

Pálfi Ágnes

A négy újkori európai „hérosz” és a négy kanonikus evangélium

(Bevezető)

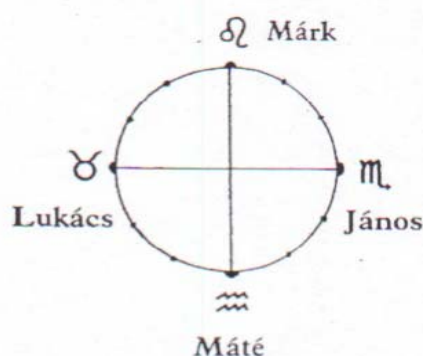
Nem vagyok bibliakutató. S bár nagyanyám, aki katolikus volt, állítólag titokban a keresztvíz alá tartott, nem vagyok tagja egyetlen felekezetnek sem. A szentírást laikusként olvasom, nyitott szívvel, az egyházatyák közvetítése nélkül. És természetesen költőként, irodalmárként, nem utolsó sorban pedig pedagógusként.

Jó tíz évvel ezelőtt, még mint középiskolai tanár tettem próbát először az evangéliumokkal. *A Mester és Margaritát* olvastuk, amikor azt a szorgalmi feladatot adtam föl tanítványaimnak, hogy a „*Bibliából a Jézus kínszenvedései*” fejezet négy verzióját újraolvasva próbálják megválaszolni: vajon Bulgakov műve, s benne a Mester Pilátus-regénye melyik evangélium szellemiségéhez áll a legközelebb? „*Nomen est omen*” – számomra evidens volt, hogy a válasz a Krisztusról poémát szerző „hontalan” költő, Ivan – azaz János – keresztnévéről már a regény első lapjain kiolvasható. Így kezdődött; majd folytatódott azzal, hogy 1998-ban, újdonsült egyetemi oktatóként a „*Faust-legendá*” és az „*Örök Don Juan*” témáját választottam.

És lassan kezdett előttem kirajzolódni a kép. Felfedeztem, hogy Johannes Faustus – magyarul Szerencsés János – alakjához a *Német Népkönyvtől* napjainkig, a témát feldolgozó minden műben a „jánosság” Skorpióra utaló tulajdonságjegyei és attribútumai társulnak, mindennek előtt a Sas jelképes állat-alakja; s megkockáztattam a feltételezést, hogy az evangélium és a *Jelenések könyvének* szerzőjét bizonyára úgyszintén nem véletlenül jegyzi ugyanezen a néven a hagyomány. Mint ahogy elgondolkodtatott az is: a pokolra jutott spanyol „szívtipró” vajon miért ugyancsak a Juan nevet kapta a keresztségben, holott, karakterét tekintve, Faustnak ő szinte mindenben az ellenlábasa; s mint az Tirso de Molinának, a Don Juan-téma első klasszikus színpadi szerzőjének képanyelvi utalásaiból egyértelműen kiderül, a Skorpióval szemközti Bika képviselőjét tisztelhetjük benne. És vajon mi a magyarázata – tettem föl magamnak a kérdést –, hogy Christopher Grabbe drámai fölvetésében, a *Faust és Don Juan*ban nemcsak hogy együtt szerepel ez a két hős, hanem mintha ikerszerűen hasonulni is kezdenének egymáshoz? Már nem csupán végzetük közös, hanem szerelmük tárgya, az általuk választott nő is.

A másik két „mitologizálódott” hős, Hamlet és Don Quijote tipológiai rokonságát illetően később tisztult ki előttem a kép (szemináriumot is csak 2006-ban bátorkodtam indítani e témáról). Régóta ismertem már az asztrológus Baktay Ervin értelmezését, mely szerint korunk jellegzetes hőse, a „kizökkent Vízöntő mintaképe” Don Quijote volna. – Valóban? Miért nem Hamlet, a kizökkent idő „helyretolásával” kísérletező dán királyfi? – támadt föl bennem a kétely –, aki sokkal inkább érzi a bőrén, hogy az „idők végének” apokaliptikus jóslata immár jelen idejű drámai valóság: a „nincs idő cselekedni” lét- és tudatállapotának bénító realitása. Aztán Cervantes művét újraolvasva villámcsapásszerű volt a felismerés: a „fantasztá” Don Quijote „végtelenített” pikarója ugyanannak a Vízöntő-problematikának a másik oldala, létszerű megnyilvánulása, amely a szemközti Oroszlánban válik foghatóvá. Mint ahogy a két hős ambíciója is közös: ugyanazért az eszmei valóságért, ideális földi királyságért küzdenek, áldozzák életüket mind a ketten.

Ekkor jutottam arra a meggyőződésre, hogy e négy újkori európai „héroszt” igen tanulságos volna egybevetni a négy kanonizálódott evangéliummal. És vált végképp világossá számomra az is, hogy e kérdéskör vizsgálatához, a szövegek beható elemzéséhez az asztrálmítikus értelmezési horizont kínálja a lehető legmegfelelőbb perspektívát. S korántsem csupán kutatói „elfogultságom” diktálja ezt! Kultúrtörténeti tény, hogy a keresztény ikonográfia mindmáig töretlenül őrzi a négy evangélium szerzőinek attribútumaként az Ószövetségből származtatott állat-szimbolikát. Azt az asztrálmítikus hagyományt, amely a négy evangélistát az évkör úgynevezett „fix” keresztjére, a Vízöntő–Oroszlán és a Bika–Skorpió tengelyre helyezi:



Az evangélisták és a fix kereszt kapcsolata

Az evangéliumok sorolását a lexikonok és *Biblia*-magyarázatok rendszerint a *Máté evangéliumával* kezdik. A keresztény ikonográfiában ennek az evangélistának a szimbóluma az Angyal és/vagy az Ember, mely utóbbi az asztrálmítikus hagyomány évköri rendjében a

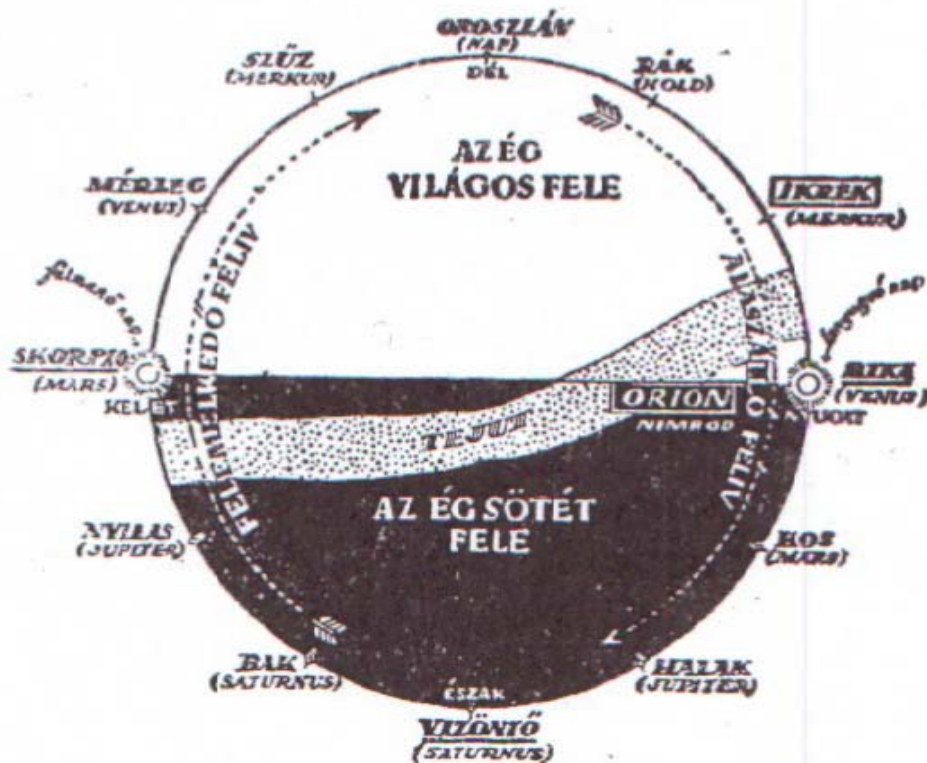
Vízöntő téridő egységének jelölője: ifjú férfialakként ábrázolják, vállán tömlővel, amelyből víz fakad. Máté után Márkot említik, akihez a keresztény szimbolika az évkör szemközti téridő egységének jelképes állat-alakját, az Oroszlánt társítja. Majd Lukács, a Bika képviselője következik; és végül, a három „szinoptikus” után a Sással és/vagy Kígyóval ábrázolt János, a Skorpió téridő egységének képviselője.

Ám korántsem tűnik egyértelműnek, hogy az evangéliumok vizsgálatát valóban e kanonizálódott sorrendet követve, Mátéval érdemes kezdenünk. Kínálkozik ugyanis egy másik alternatíva is: az a földtörténeti korszakok rendjét követő precessziós menet, melynek kezdőpontja az Oroszlán, tehát Márk evangéliuma; ez után a Bika képviseletében Lukács verziója, majd Máté evangéliuma következik, s végül a Skorpió képviseletében megszólaló János. E haladási irányt választva a szenvedéstörténet négy verziója *folyamatszerűségében* válik olvashatóvá: a konstans és változó motívumok szerepeltetésének módozatai, az interpretáció hangsúlyeltolódásai egyfajta szellemi fejlődéstörténetként válnak értelmezhetővé, miközben minden egyes stádium mint karakteresen különböző, *önmagában is teljes világtükör* válik leírhatóvá.

Az alábbiakban Baktay Ervin interpretációját idézem tömörítve, akinek „világhoroszkópjában” a Bika és a Skorpió, a Vízöntő és az Oroszlán az úgynevezett precessziós „nagy Nap-év” fix keresztjét jelöli ki:

A Nap a „természetének legjobban megfelelő” Oroszlán csillagképben legutóbb az ie. 11–9. évezredben tartózkodott; a hagyomány szerint ez volt a zenit, az „aranykor”. A nagy Nap-év alászálló fél íve az Oroszlán és a Vízöntő közötti szakasz, a felemelkedő fél ív pedig a Vízöntőtől az Oroszlánig terjed. A „világos” fél ívet a „sötétől” a Bika–Skorpió tengely választja el. A Bika-korszakban (~ ie. 4320–2160) az anyagi erők „látszólag elnyelik a Napot, amely az éjszakába hanyatlik”. A Krisztus fellépésével (a Halakkal egyidejűleg) induló Vízöntő-korszak jelenti a mélypontot; de ugyanakkor ez a felemelkedés, az újjászületés kezdete is: elérve a Skorpiót a Nap „az ég világos felébe szárnyal, mint a sas”, hogy újra elfoglalhassa „égi házát” az Oroszlánban.

Számos jel mutat arra, hogy a Nap precessziós útvonalának e fordulópontjain az emberiség a felemelkedés–alászállás *teljes* programját drámai módon éli át; mintha nem csupán a számára adatott korszakban volna spirituálisan jelen, hanem a megelőző, a rákövetkező s a vele átellenben lévő korszakok drámai történéseiben is. Ugyancsak Baktay említi a Mithraszkultuszt, mely már a Bika-korszakban – a Nap „éjbe hanyatlásának” fázisában – előre jelzi a Vízöntőben esedékes fordulatot: Mithra, a *fekete* Bikát legyőző ifjú (akárcsak az „oroszlántermészetű” Buddha) valójában már Krisztus-előkép – annak az újjászülető Napnak a képviselője, mely a Vízöntőből a Skorpió irányában felemelkedő útjára indul:



*A precessziós nagy Nap-év (Baktay Ervin nyomán)*

De a 16–17. század fordulóján újkori európai irodalmunk is meggyőző példákkal szolgál: négy olyan, azóta is folyamatosan velünk élő „mitologizálódott” hőssel, akik a nagy Nap-év fix pontjaihoz köthetők, s akikben a négy azonos jegyű evangélista tulajdonságjegyei fogalmazódnak újra. Márk evangéliumának szellemiségét Hamlet örökli: a dán királyfi az Oroszlán „aranykor” képviselője, aki az „idő helyretolásával” a szakrális földi királyságot kísérli meg az élete feláldozásával helyreállítani. Don Quijote, a nagy álmodó, az idealista „kődlovag” a Vízöntő (és a Halak) legtisztább megnyilatkozása: szellemisége Máté evangéliumával rokonítható. Don Juan, az ellenállhatatlan csábító, akit „érzéki zsenialitása” végül pokolra juttat, a győztes majd elbukó Bika szellemiséget (és lelkeséget) képviseli – az ő párja az évkörön Lukács evangélista. Faust, aki sasként az eget ostromolja, aki „az ég és a föld minden fundamentumát” szeretné kifürkészni, a pokollal (a test „ördögével”) viaskodó Skorpió szellemiség hordozója – az ő evangéliumi előképe János.

## II. SHAKESPEARE: HAMLET

Hamlet királyfi, atyja trónjának jog szerinti örököse. Evidensnek gondolhatjuk hát, hogy az Oroszlánnal – az állatok királyával és a királyok állatával – hozzuk őt kapcsolatba. De vajon méltó-e erre az örökségre? Ami helyzetét illeti: jogfosztott, kisémmizett. De vajon van-e bizonyítékunk arra, hogy uralkodásra termett?

Fortinbras záró mondata: „...belőle, ha / Megéri, nagy király vált volna még” azt igazolhatja, hogy van jogalapunk innen közelíteni.

((Itt pontosan kell fogalmaznunk. A röpiiben sokan úgy értették, interpretálták, hogy Hamlet halálakor átadja Fortinbrasnak a királyi széket. Nem: pusztán jóslatról van szó részéről. Amikor F. megérkezik, H. már halott. Mi a jóslat alapja? Az előtörténet, ami közben tovább zajlik a színpalak mögött: az öreg Hamlet és az öreg Fortinbras „párbaja” – Dánia és Norvégia rivalizálása – az előbbi győzelmével. Most az ifjú Fortinbras ezért jön revansot venni. Claudiusnak ezt egy időre sikerül feltartóztatnia: tanácsára az agg norvég király Fortinbrast Lengyelországba küldi.))

Evangéliumi párhuzammal szólva: Hamletnek – mint ahogy Krisztusnak – ugyancsak meg kell halnia ahhoz, hogy király volta, uralkodói formátuma fölismerhetővé váljon és ki is mondassék. Márknál nem egy zsidó, hanem egy római katona, a százados teszi ezt meg: „Bizony, ez az ember Isten fia vala!” – amivel azt nyilvánítja ki, hogy Jézus Istentől származó hatalma révén jogosan aspirált a királyi rangra, trónra. És nem is (csak) arra, hogy a zsidók királya legyen. Ahogyan majd Jánosnál maga Jézus mondja Pilátusnak: „Az én országom nem e világból való”.

Hamletet a Dániát elfoglaló norvég Fortinbras személyében a győztes ellenfél „koronázza meg”: de múlt időben és feltételes módban fogalmaz. (Arany belecsempészi a jövő időt a fordításba: „ha megéri” – Sh-nél erről nincs szó. A „had he be put on” inkább így volna fordítható: ’ha trónra került volna’.) Így ami hangsúlyos: az elszalasztott esély. És szó sem esik a királyi hatalom isteni eredetéről. De arról igen, hogy túllátnak mindketten a nemzeti érdekeken. Tágabb a horizontjuk, egész Európában gondolkodnak (Hamlet Wittenbergben tanul, Laertes Párizsba megy.)

Mit olvashatunk ki a tragédiának ebből a zárójelenetéből? Mit ért az alatt Fortinbras, hogy „nagy király”? A királyi hatalom istentől való: a középkorban az egységes keresztény Európa még erre a vallási, ideológiai konszenzusra épül. A reneszánsz időszakában azonban ez már csak plakátszöveg. A világi hatalom gyakorlóinak nincs szükségük ilyesfajta elvont, transzcendens filozófiára, legitimációra. E paradigma-váltás szószólója, Machiavelli (1469–1527, *A fejedelem*: 1513) azt hirdeti: sikeresen politizálni csak egy reálpolitikus képes: az erkölcsnek (a vallásnak, a jóistennek) nincs semmi köze a politika természetéhez. A vallás a templomba való, nem a parlamentbe, az ember istenhez való viszonya magánügy (a reformáció pozitív olvasatában: közvetlen, személyes

viszony, párbeszéd – az egyház közvetítése nélkül). Erővel és ügyességgel a hatalom megszerezhető, s az új uralkodó ügyeljen arra, hogy a réginek az írmagja se maradjon – vagyis óhatatlanul gyilkolnia kell. – E felfogás mintha Claudius ideológiáját legitimálná. Ez az ideológia azonban nem nyílt – az egyetemeken nem ezt oktatják: nem az „életre” készítenek föl.

### Hogyan változik az időben az Oroszlán szimbolikájának értelmezése?

Az *archaikus kultúrákban* a pozitív aspektus a jellegadó, a domináns: az Oroszlán isteni lény, Nap-jelkép. A király a „lángsörényű” Nap fia. Az oroszlánvadászat a férfiasság, az uralkodásra termettség próbája. Legyőzése nem azt jelenti, hogy megsemmisítem, hanem hogy megszerzem a képességeit: Oroszlánná válhatok általa.

A *kora-középkorban* a negatív aspektus dominál: az Oroszlán gonosz démon, ördögi lény. Ezt a beállítást preferálják a bibliai példázatokból, így olvassák Sámson és Dávid küzdelmét is az oroszlánnal. Ember az oroszlán karma közt: az ördög hatalmától akarták így óvni a híveket. Eltiprása = a gonosz fölötti győzelem (lásd: Sárkányon vagy Oroszlánon taposó Krisztus képtípusa). Holott a *Jelenések könyvében* az „Oroszlán Júda törzséből” magára Krisztusra vonatkozik.

Oroszlános Madonna képtípusa (XIV. sz.): Oroszlánon (Krisztuson) álló Istenanya; Dürer rézmetszete: Krisztus lángoló arccal, Justicia kardjával és mérlegével, mint az „igazságosság napja” oroszlánon trónol.

Az Oroszlán ambivalens jelképisége a *reneszánsz világi* ikonográfiájában is feltűnő: egyfelől az Erő és a Bátorság jelképe (lásd a Tarot kártya XI. számú lapját), másfelől viszont a Harag és a Góg szimbóluma.

De ténylegesen jelen van-e a Hamlet szövegében ez az állatszimbolika? Van-e jogosultsága ennek a mitopoetikus értelmezésnek? Van-e bizonyítékunk arra, hogy a dán királyfinak valóban köze van a magas nivójú Oroszlán szellemiséghez? Minek alapján állíthatjuk, hogy Hamlet az uralkodásra termett férfiasság megtestesítője volna? – Első benyomásunk alapján a válasz inkább negatív: mintha hiányozna belőle az ambíció, hogy királyként elfoglalja a trónt, jogos örökét. Halogatja a tettet, a jogos bosszút, ehelyett költői rébuszokban fogalmaz, filozofál, a „kizökkent időt” akarja „helyretolni”. A Hamlet-recepcióban máig ez dominál – ti. Hamlet tett-halogatásának negatív következményeit sorolják, mondván: nemcsak önmagát áldozza föl, nemcsak a bűnösök lakolnak meg, hanem Ophelia és Laertes is. És Dánia idegen uralom alá kerül.

((Kérdés persze, hogy Ophelia és Laertes ártatlanok-e? Opheliát illetően a dolik igen felületesek voltak. Mindketten engedelmes gyermekei a besúgó, kémkedő apának, aki saját fiát is figyelteti. Laertes azonnal rávehető a nemtelen bosszúra (mérgezett tör). Ophelia önként árulja be apjának

Hamletet. Pusztán „gyermeki engedelmesség” volna ez? Tragikai vétsége, hogy simán belemegy abba a megrendezett találkába, melynek célja, hogy a király kitudja Hamlet elborulásának okát.))

Ha figyelmesen olvassuk a szöveget, kiderül: Igen, felbukkan az Oroszlán jelképes állat alakja, méghozzá rendkívüli módon, és a mű kitüntetett pontján. Hamlet (Horatióval) a Szellem jövetelére vár (I. felv. 4. szín):

Sorsom kiált, és minden kis inat

E testben oly rugós keményre edz,

Mint a neméai oroszlán idegje.

Hamlet e hasonlatával egyértelműen önmagára vonatkoztatja a jelképet. És hogyan? Mint az erő, az elszánás, a tettekérség metaforáját. Még csak sejti, mit fog apjának szelleme a tudomására hozni. De mintha már előre látná és föl is vállalná a sorsát. Oroszlán karakterű, felülről vezérelt szellemi tettekérség ez. Feltűnő az is, hogy Hamlet itt pozitívba fordítja az eredetileg negatív értelmű mitikus képet: „Nemea argolisi város környékén vérszomjas, vad oroszlán garázdálkodott. A várost Herkules/Héraklész szabadította meg a szörnyetegtől.” Nem kérdés ezek után, hogy Hamlet nemcsak rangját, hanem szellemiségét tekintve is igazi királyfi, akinek vannak uralkodói ambíciói. A kép elsődleges, deklarált jelentése: Hamlet az Oroszlánnal azonosítja magát. Másodlagos, rejtett jelentése azonban nem kevésbé fontos: netán ő volna egy személyben az a Herkules is, aki meg tudja fékezni, le tudja győzni az oroszlánt? Hogy e kérdés jogos, erre utal Hamlet példálózása anyjával kapcsolatban az 1. felv. 2. jelenetében: „... ím, ő, éppen ő, / Atyám öccsével egybekél, ki úgy / Sem húz atyámra, mint én Herkulesre.” Hamlet azt árulja el itt, hogy Herkules az ő számára etalon, hősideál. Miért éppen ő? Herkules, az Apollóval versengő naphérosz egyik szerepkörében „kisemmizett trónkövetelő királyfi” (lásd Jankovics Marcell, *A Nap könyve*, 203). Oroszlán és Herkules volna tehát Hamlet egy személyben? Hogyan olvassuk ezt? Hamlet már most, a kezdet kezdetén meghasonlott volna önmagával? Korántsem! A királyfi krisztusi korban van: az ifjúból férfivá érés stádiumában, amikor azt a kérdést teszi föl magának, mit jelent uralkodni, mit jelent királynak lenni. És képes beszédéből kiolvasható a válasza: a trónra csak az méltó, aki nemcsak másokon képes uralkodni, hanem önmagán is. A keresztény ikonográfia nyelvére lefordítva: az oroszlánon trónoló Krisztus ideálképe ez.

Mire irányul a drámában ez az önuralom?

A bosszúállás démonának megfékezésére. Holott a szituáció a bosszúdráma modelljét vetíti előre. S a dráma recepciójának tetemes része Hamleten máig is a könyörtelen bosszút, a határozott cselekvést, a tetterőt kéri számon:



*Goethe* (1796):

„/Hamlet/ Egy szép, tiszta, nemes, fölötté erkölcsös lény, melyben nincs meg a hősöket alkotó érzéki erő, tönkremegy olyan teher súlya alatt, melyet sem viselni, sem ledobni nem tud ... végül majd hogy meg nem feledkezik a céljáról.”

### Hamlet és Oresztész párhuzama

*Hermann Mettner* (1854):

„A Shakespeare-magyarázók kezdettől fogva kiemelték a Hamlet- és az Oresztész-monda közt fennálló szoros összefüggést. Mind a kettőben az anya bűnös házasságban él első férjének gyilkosával, s az áldozat fiára az a kötelesség hárul, hogy kegyetlen vérbosszúval torolja meg az orgyilkosságot. Oresztész azonban plasztikus és tetterős ókori jellem, s habozás nélkül teljesíti e kötelességét. Hamletet azonban már megfertőzte a modern gondolkodás puhasága, inkább tépelődik, mintsem cselekszik, s határozatlanul ide-oda ingadozik, míg végül tunya tétlenségével önmagát pusztulásba dönti.”

*Emlékeztető:*

Amikor Agamemnón, Mükéné királya hazatért a trójai háborúból, felesége, Klütaimnéztra és szeretője, Aigiszthosz meggyilkolják. (Agamemnón és Aigiszthosz között bonyolult rokoni szálak, előtörténet: amikor Agamemnón a trójai háborúba indul, rábizza az országot és feleségét.) A száműzetéséből hazatérő Oresztész húgával, Elektrával megöli anyját és Aigiszthoszt, így állva bosszút apja miatt. Oresztész elfoglalja a trónt. – Mi következik azonban a bosszú végrehajtása után?

Euripidésznél Oresztész kálváriája: a bosszú istennői, az Erinnüszök végighajszolják az országon, egészen addig, amíg a tette miatt bíróság elé nem kerül Athénban. A bíróságon maga Athéné szólal fel érdekében, így végül felmentetik.

*Magyar Elektra*: hogyan tovább? – a dráma keresztény olvasata

Bornemisza (1535–1584, Bécs, 50-es évek)

– mire hivatkozik előljáró beszédében?

„Istennek hatalma vagyon az bosszúállásra” – vagyis: Orestes és Electra az Ég bosszújának eszköze csupán

– és mi fogalmazódik meg a Mester záró szavaiban?

„Igen félek rajta, hogy ez is – ti. Orestes – mind az többi atyafiai, el ne veszesse magát.” Mert – sorolja – Agamemnon családjának története szakadatlan vérontásból áll. „Ez is bizony nagy csudálatos dolog, hogy tulajdon fia édesanyját megölje. /.../ Jámbor és tiszta életű legyen, igazán és kegyelmesen éljen, ha nem akar úgy járni, mint az ő eleji.” (Klütaimnéztra hivatkozási alapja az Agamemnon által feláldozott Iphigénia)

Hamlet vajon miért nem áll bosszút? A reneszánsz ember már nem hisz a kísértetekben? Azért rendez színjátékot, mert meg akar bizonyosodni arról, hogy valóban megtörtént-e a bűntett? Hogy tehát jogos-e a vérbosszú? ((A dolikban egyöntetűen így értelmeztétek ezt.)) Vagy egy egészen új cselekvési stratégiáról, „ellen-dramaturgiáról” van itt szó?

Netán az „egérfogó” jelenetben arra akar rákérdezni a királyi udvar nyilvánossága előtt, hogy egyáltalán büntettnek minősül-e a szemükben a gyilkosság, avagy sem? Avagy az lesz a válasz, hogy ha sikerült megszerezned a hatalmat, ez már nem számít – hiszen „a cél szentesíti az eszközt”? Mi történne, ha Hamlet a Szellem parancsát teljesítve azonnal végrehajtaná a bosszút? – Ő is Claudius nivójára süllyedne óhatatlanul. A hallgatólagos elvárás szerint cselekedne. Eljátszaná az esélyt, hogy tiszta lappal induljon, hogy a morális alapokra rákérdezzen: léteznek-e még egyáltalán? – Valóban merő idealizmus volna ez a részéről, amivel Dániának több kárt okoz, mint hasznot? Hiszen Claudius láthatóan sikeres reálpolitikus: sikerül feltartóztatnia a norvégok betörését.

Vajon mit vár Hamlet ettől az „egérfogó” jelenettől, amelyben Claudius „tetemre hívja”? És mit vár a közönségtől – az udvar nyilvánosságától? Mire való, mit tehet a színház? – ez már egyúttal Sh. kérdése is. Alkalmas-e rá ez a hamleti „ellen-dramaturgia”, hogy leválsa az önérdékű vérbosszú „klasszikus” dramaturgiáját? Hogy – mai szóval élve – „paradigmát” váltson?

((Katona Józsefet 1821-ben, két évvel a *Bánk bán* végleges változatának megszületése után ugyanez a kérdés foglalkoztatja (*Mi az oka, hogy Magyarországon a játékszíni mesterség lábra nem tud kapni?*):

„A’ Dramaturgia, mely mint az Egyiptomi Holtak’ Ítélt Széke, a’ Kimúltakat az Élők’ elébe állítja tetteiknek megítélése végett, régen a’ Vallások’ keretei közé tartozott. A’ Papság élő Személyekkel cselekedtette azt, a’ mi földön járó Istenein (mert elsőb mindenik a’ földön járt) megtörtént.”))

Hamlet „egérfogója” alapján sikeres: Claudius lelepleződik, gyilkossága bűnnek minősül. Bűntudata azt jelzi, hogy a morális alapok az emberi pszichében még mindig hatékonyak. *Ám a közösség igazságtétele elmarad: a leleplezéssel nem rendül meg Claudius pozíciója a trónon.* Nem az ő pozíciója rendül meg, hanem az igazságtevő Hamleté: ezek után már nincs módja a szerepjátékra, nem színlelheti, hogy örült. Hamlet lesz az, aki „egérfogóba” kerül: Claudius Angliába küldi őt – megöletni. Nem irányíthatja tovább az eseményeket, melyek innentől a katasztrofális végkifejlet felé tartanak.

Az „egérfogó” után van egy pillanat, amikor cselekedhetne: megölhetné az imádkozó királyt. A nyílt indok: fél attól, hogy Claudius lelke az égbe megy, vagyis imájával bűnbocsánatot nyer. Hamlet itt egyszerre hívó és hitetlen: hiszi, hogy mindenki számára van bűnbocsánat; de megingott

hite az igazságos „istenítéletben” is. Hiszen látnia kellett: a közösség földi ítélőszéke működésképtelen. Ég és Föld párbeszéde megszakadt. Claudius imája sem hat az égig.

Hamlet egyetlen tragikai vétsége: Polonius leszúrása, éppen mikor anyját igyekszik bűnei belátására bírni. Evangelizációs kísérlet ez (lásd Jézus bűnbocsánatát a parázna asszonynak). Üdvtörténeti program: *lélektanilag* fordítani a szituáción. Ám ez végül is nem sikerül, és Hamlet itt veszti el uralmát a reális időtér fölött.

*A magyar Hamlet-interpretációkból:*

Fabiny Tibor (1984):

„A drámában ... sokkal többről van szó, mint egy adott történelmi kor válságáról. A mű látomása szerint ugyanis a válság *metafizikai eredetű*.” („Egy csigaházban ellaknám s végtelen birodalom királyának vélném magamat, csak ne volnának rossz álmaim” – mondja egy helyütt Hamlet: a csigába tekeredés az „idők végének” szimbóluma.)

Kosztolányi Dezső (1911):

„Ez az a shakespeare-i figura, amely sohase fog letűnni a színpadról. Ma benne érzünk és gondolkozunk. /.../ A modern ember szereti, rajong érte, saját mását látja benne. Egy kincsszekevény Hamlet, amelybe belerakjuk összes lelki kincseinket. A határai ködösek, sejtelmesek, mindenki a saját arcára formálhatja, és az ő tág köpönyegébe belefér még ma is az életünk, minden problémájával és szimbólumával együtt.”

### III. HAMLET ÉS RASZKOLNYIKOV

Első pillanatra merésznek tűnhet e két emblemikus dráma-, illetve regényalak párhuzamba állítása. Hiszen a különbség sokkal inkább szemetűnő:

– Hamlet kivételes hős: királyfi, aki vonakodik végrehajtani a „jogos” vérbosszút. Aki vonakodik attól, hogy így szerezzék meg a maga számára Claudius, a bitorló trónját. Elszalasztja az esélyt – mondják többségükben mindmáig a mű értelmezői –, amit pedig tálcán kínál számára a sors.

– Raszkolnyikov származása, társadalmi helyzete révén nem ilyen eleve kiválasztott, kivételes, nagyra hivatott történelmi személyiség. Értelmiségi pályára készülő szegény diák, aki esztelen gyilkosságot követ el: megöl egy öregasszonyt, egy uzorásnőt. Mit ér el ezzel? A következmény belátható: elítélik, Szibériába kerül – tanulmányai megszakadnak, el sem indulhat a karrierje.

Dosztojevszkij regényei – ellentétben a 19. századi nyugat-európai modelltől – nem karrier-regények. Az író nem azt mutatja be, mint Standhal vagy Balzac (pl. a *Vörös és fekete* Julian Soreljének vagy a *Goriot apó* Rastignac-jának történetében), hogy a romantikus, álmodozó fiatalemberek hogyan válnak józan, számító karrieristává.

Az ok: Oroszország történelmi megkésettsége. A 19. század közepétől a fél-feudális viszonyokról, a kiszolgáltatott kisemberek, megalázott kishivatalnokok kudarctörténeteiről szól az új irodalom (lásd Gogol elbeszéléseit és Dosztojevszkij első regényeit), akik számára nincs belépés az arisztokrácia világába. A polgárság gyenge, de annál erősebben hallatja hangját a nyugati liberális eszmékkel „fertőzött” fiatal értelmiség. Közülük a legkülönbek elvből utasítják vissza a karriercsinálás kínáló alternatíváit.

Honnan az öntudatuk, mióta hódítanak Oroszországban a Nyugatról „importált” liberális eszmék? A cári birodalom 1812-ben, Napóleon legyőzésével kerül föl végleg Európa térképére. A történelem paradoxona ez a győzelem: az orosz arisztokrácia legjobbjai (például Piere Bezuhov, Andrej Bolkonszkij Tolsztoj *Háború és béke* c. regényében) Napóleontól várták Oroszország megújulását a „Szabadság – Egyenlőség – Testvériség” jegyében. E helyett egy országukra törő hódítóval találták szembe magukat. Napóleon kultusza azonban a „nyugatos” értelmiség körében tovább élt a fölötté aratott győzelem után is. Nemcsak a cári uralom megdöntésére szerveződő dekabrista mozgalom (1825) idején, később is eszménykép maradt. Ezt példázza Dosztojevszkij regényében (1866) Raszkolnyikov nosztalgiája is.

A *Bűn és bűnhődés* hőse: lázadó értelmiségi, aki önként mond le a számára elérhető karrier lehetőségéről. Jogász hallgató, aki képességei révén méltán pályázhatna egy olyasfajta hivatalra, amelyet a regényben vallatója, a vizsgálóbíró Porfirij Petrovics tölt be. A gyilkosság elkövetésével ezt az esélyt szalasztja el. Miért? Miféle ambíció fűti?

Arra bátorkodik rákérdezni: kicsoda is ő voltaképpen? „Közönséges ember”, aki társadalmi helyzetének, származásának foglya, avagy kivételes, nagyra hivatott egyéniség? Konceptiója szerint a gyilkosság az a „próba”, amelynek ha aláveti magát, ezt kiderítheti.

Hamlet és Raszkolnyikov provokatív fellépése között elsődlegesen e „próba-szituáció” forszírozása okán vonhatunk párhuzamot. S egyúttal a kettejük közötti különbség is innen válik beláthatóvá: a reneszánsz dráma hőse és a 19. század regényhőse számára már nem ugyanaz kihívás, a megválaszolandó kérdés:

– Hamlet a megrendezett színjátékkal Claudiusnak állít egérfogót, hogy kiderítse: valóban gyilkos-e? Illetve – ami nemkülönben fontos – hogy ez a gyilkosság bűnnek minősül-e Claudius és a „világ”: a közösség, a királyi udvar szemében? A kapott válasz ambivalens: Claudiusban föltámad a bűntudat, mely pszichológiailag csaknem össze is roppantja (lásd hiábavaló fohászkodását az égiekhez). Ám az igazságtevés elmarad. Mi több, az igazságot feltáró, nyilvánosságra hozó Hamlet kerül „egérfogóba”.

– Raszkolnyikov a tervezett gyilkossággal magának állít „egérfogót”. Az ő kérdése: bűnnek minősül-e egy uzsorásnő, egy „kártékony féreg” elpusztítása? Előfeltevése, hogy nem. S hogy amennyiben a tett elkövetése közben és után nem inog meg ebben a hitében, lelkileg és fizikailag nem roppantja össze a bűntudat, méltán nyer belépőt a „nagy emberek”, a Napóleonok sorába. Ellenkező esetben viszont közönséges embernek, amolyan „féregnek” minősül ő is. S a kérdés itt is az, mint Hamlet egérfogója esetében: megkapja-e tetteivel erre a kérdésére a választ? A tettet megelőző és a tettet követő fejezetek tétje azonban nem csupán ez, hanem annak kiderítése: vajon milyen indítékok vezettek odáig, hogy ténylegesen is sor került a tetre? Vajon a „próba-tett” végrehajtása valóban Raszkolnyikov eredeti – elméleti, ideologikus – kérdésfölvetéséből következett-e?

Porfirij, a törvény embere, Raszkolnyikov vallatója határozottan így értelmezi a dolgot (és mellesleg a regény értelmezőinek többsége is). Számára az a bizonyos cikk a perdöntő bizonyíték a tett motivációját illetően, amelyben a jogászhallgató Raszkolnyikov a maga „nagy ember” konceptióját – Napóleonra hivatkozva – elméleti síkon vetette fel, fejtette ki. Ezt a dokumentumot az olvasó azonban a maga valójában nem ismerheti meg. Csak a gyilkosságot követően, a Porfirij és Raszkolnyikov között zajló párbeszédéből értesül róla. Raszkolnyikov nem tud e fél évvel korábban íródott cikk megjelenéséről, ami azt jelzi, hogy *már túljutott az „elmélet-alkotás” fázisán*. Ami a cikk ismeretét illeti, Porfirij kétségkívül előnyben van. Másrészt azonban az olvasóval szemben tetemes a hátránya: a narrátor ugyanis a tettet megelőzően a főhős minden lépésébe és gondolatába beavat minket; így arról is „első kézből” informálódhatunk, hogy a cikkben kifejtett konceptió hogyan, milyen formában és súllyal van jelen Raszkolnyikov gondolatvilágában, amikor a „próba-tett” elkövetésére készül, illetve a róla való lemondást fontolgatja.

Ez a hezitálása ad újra csak alapot arra, hogy a Hamlet és Raszkolnyikov közötti „alkati” hasonlóságra rámutassunk. Raszkolnyikov első monológja – mindjárt a regény második lapján – méltán állítható párhuzamba Hamlet nagymonológjával:

... az öntudat  
 Belőlünk mind gyávát csinál,  
 S az elszántság természetes színét  
 A gondolat halványra betegíti;  
 Ily kétkedés által sok nagyszerű,  
 Fontos merény kifordul medriből  
 S elveszti „tett” nevét!

Raszkolnyikov:

„Hm... így van az... kezünkben tartjuk a sorsunkat és minden kicsúszik a markunkból csak azért, mert gyávák vagyunk... Igen, ez alapigazság... Érdekes, hogy mitől fél a legjobban az ember: az új lépéstől, az új, lényeges szótól. Különb... nagyon is sokat okoskodom. Azért nem csinállok semmit, mert okoskodom. Bár... talán nem is így van: azért okoskodom, mert nem csinállok semmit. Most az utolsó hónapban szoktam rá, mert naphosszat csak heverek az odúmban és elmélkedem... sok semmiről. Minek is megyek ma oda? Hát meg tudom én tenni *azt*? Hát komolyan gondolom? Eh, dehogyan is. Képzeteletemet mulattatom vele. Játsszom. Ez az: játék.”

Vagyis amikor Raszkolnyikov egy hónapnyi tépelődés után kilép az „odújából”, hogy próbaképpen, terepszemle céljából felkeresse kiszemelt áldozatát, az uzsorásnőt, korántsem érzi magát elszántnak.

*Tervét csak játéknak, amolyan gondolatjátéknak tekinti.*

Hogyan kerül mégis mind közelebb ahhoz, hogy a tervet valóban végre is hajtsa? Ez a folyamat *időrendbe állított* monológjaiból – illetve belső beszédének és pszichológiai állapotváltozásának elbeszélői közvetítéséből – olvasható ki.

– A fordulat akkor következik be, amikor anyja leveléből kiderül számára: Dunya, a húga kész Luzsinhoz nőül menni, csak hogy ő, a nagyreményű fiú boldoguljon. (Itt exponálódik Raszkolnyikov lehetséges jogászkarrierje is, ti. hogy e frigy jóvoltából az ügyvéd Luzsin beosztottjaként indulhatna el a pályán.)

Az anyja levele úgy érte most, mint a villámcsapás. Világos: tovább nem lehet csak bankódni, tétlenül szenvedni és újra meg újra megállapítani, hogy a kérdések megoldhatatlanok! Okvetlenül cselekedni kell, mégpedig rögtön, máris. El kell határozni valamit, akármi legyen is az, vagy...

„Vagy lemondani az életről végképpen – kiáltott szinte őtjögve. – Engedelmesen vállalni a sorsomat, így, amint van, egyszer s mindenkorra, elfojtani magamban mindent, lemondani a jogomról, hogy cselekedjem, éljek, szeressek!”

’Megérti, uram, megérti, mit jelent az, ha valakinek már nincs hova mennie? – villant eszébe Marmeladov tegnapi kérdése. – Mert hiszen mindenkinek kell, hogy legalább egy menedéke legyen!’

Megremegett. Egy gondolat futott át az agyán, ugyancsak tegnapi. És nem azért remegett, mert a gondolat feltámadt benne, hiszen tudta, *érezte*, hogy jön és várta. Csakhogy ez most nem a tegnapi gondolat volt. Hiszen egy hónappal ezelőtt és még tegnap is – álom volt, most meg... most egyszerre nem álom többé, új és félelmesen idegen formában áll előtte. Ezt átlátta most egy szempillantás alatt és... mintha föbe kólintották volna, elfeketedett előtte a világ.

Mit is jelenthet ez a „félelmesen idegen forma”? Azt, hogy a tervezett tett indítéka és célja is megváltozott: nem szabad elhatározásából fakadó, szellemi indíttatású „próba” többé. Raszkolnyikov *egzisztenciális kényszerhelyzetben* van, amikor jogosan érzi úgy, hogy nem halogathatja tovább a cselekvést. Meg kell akadályoznia Dunya életáldozatát, aki ugyanúgy elszánta magát a prostitúcióra, mint Szonya Marmeladova. *A tervezett tett most mint a protestáció egyetlen lehetséges formája áll Raszkolnyikov előtt.*

– Az újabb fordulat akkor következik be, amikor a gyilkosság a maga konkrét fizikai brutalitásában jelenik meg előtte. Álmában éli át újra a kivénhedt gebe elpusztításának sokkoló gyermekkori élményét, s ez már-már eltántorítja a tett végrehajtásától:

„Úristen!” – kiáltott fel – Hát lehet az? Hát lehet az, hogy én baltát fogok és rávágok a fejére, szétzúzom a koponyáját... ragadós, meleg vérben csúszkállok... záratok török fel, lopok és reszketek és bujkálok, úgy vérsesen... a baltával... Uram! Hát lehet az?”

Remegett, mint a falevél.

„De hát mit akarok? – kérdezte újra feltámaszkodva, mélységes megdöbbenéssel. – Hiszen mindig tudtam, hogy nem bírom ki! Hát akkor miért kínozom magamat ennyi idő óta? Még tegnap is, amikor odamentem, *próbára*, tegnap is pontosan tudtam, hogy nem bírom... Mit akarok? Mért haboztam egészen mostanáig! Nem én magam mondtam tegnap, mikor a lépcsőn lejttem, hogy rút, undok, aljas... aljas Mihelyt *ébren* gondoltam rá, már a gondolattól is felfordult a gyomrom és szörnyűködve utasítottam el...

Nem, nem bírom ki, nem bírom. Ha mégolyan hibátlan is a számítás, ha minden, amit ebben a hónapban végiggondoltam, világos is, mint a nap és logikus, mint a matematika... Uram-istenem! Hisz úgyse szánom rá magamat! Nem bírom, nem bírom... De hát akkor mért kellett egészen mostanáig...”

Felállt és csodálkozva nézett körül, mintha az is meglepné, hogy ott van. Aztán elindult a T... híd felé.

Sápadt volt, szeme égett, tagjait alig bírta emelni, de mégis mintha most egyszerre könnyebben lélegzett volna. Úgy érezte, ledobta az iszonyú terhet, amely oly régen nyomja és könnyű lett, elcsendesedett a lelke. „Uramisten – fohászodott – mutasd meg az utamat és megtagadom ezt az átkozott... álmot!”

A hídon menet nyugodtan, csendesen nézte a Névát, a fényes, vörös nap fényes lenyugtát. Mintha kifakadt volna szívéen a gennyes kelevény, amely egy hónap óta érett. Szabadság! Megszabadult a varázslat alól, az igézetből, bódulatból, megszabadult a kísértéstől!

Mi rettentí vissza, mi fegyverzi le a tett mellett szóló észérveket, a logikát, a matematikát? [Azt az érvelést, melyet egy diáktól hallott fél évvel ezelőtt: „Öld meg a vénasszonyt, vedd el a pénzét, hogy aztán az egész emberiség javát, a közérdeket szolgálj vele! Mit gondolsz, nem egyenlíti ki a parányi, egyszeri bűnt ezer jótett?” – Ám ezek *itt már* nem Raszkolnyikov érvei, hanem az előtörténetből beapplikált *idegen* szó!]

Raszkolnyikov attól fél, hogy a fizikuma mond majd csődöt? De miért mondana csődöt, ha egyszer „hibátlan” a számítás? – Mert az emberi szellem, a „tisza ész” nem képes közvetlenül uralni, irányítani a testet. A szellem és a test között a *lélek* a közvetítő; s ha ez a közvetítő felmondja a szolgálatot, a működés leáll. [„Az élet eleven lelke ... nem fogad szót a mechanikának” – protestál

Razumihin is a szocialisták ellen, akik szerint „az egész élet titka elfér egy nyomtatott íven”.] A józan ész nem mindenható; és ha a szív, a lélek szerve tiltakozik a „gennyes kelevénnyel”, ez arra figyelmeztet, hogy bizony valami hiba csúszhatott ebbe a számításba. Vagy egyenesen arra, hogy *alapjaiban volt elhibázott a terv. Hogy csak látszólag sugallták észérvek, valójában „varázslat”, „igézet”, bódulat”, „kísértés” volt az egész – merő irracionalitás tehát.*

A tisztánlátás reményt keltő pillanata ez. Ám ekkor a *véletlenek* közbeszólnak: Raszkolnyikov nem tud végleg megszabadulni a „kísértéstől”. Éppen ellenkezőleg: *valójában most, amikor megrendült a hite a „tisztá ész” mindenhatóságában, válik az „igézet” rabjává.* A Szénapiacon megtudja, hogy az uzsorásnő a következő nap este hétkor egyedül lesz otthon. Ez az a pillanat, amikor *szellemi önkontrollja mond csődöt*, amikor képtelenné válik a józan gondolkodásra:

Úgy lépett be szobájába, mint a halálraítélt. Nem gondolkodott semmiről, nem is tudott semmiről gondolkodni, de egész valójával megértette, hogy most már nincs meggondolás, nincs akarata többé, most egy csapásra eldőlt, véglegesen eldőlt minden.

[...]

Ezt az egész dolgot is valahogy különösnek, titokzatosnak látta később, hajlandó volt feltenni, hogy rendkívüli erők és rendkívüli véletlenek irányították.

[...]

... mintha csakugyan ujjmutatás, elrendelés lett volna.

[...]

Ment, mint akit kézen fogtak és erővel húznak, ment vakon, ellenállás nélkül, mint akinek ruhája csücskét elkapta a kerék és elrántja őt magát is.

Azt láthatjuk tehát, hogy Raszkolnyikov már a tett elkövetése előtt a test–lélek–szellem megpróbáltatásainak valóságos kálváriáját járja meg. Ha az eseményeket figyelmesen nyomon követjük, nyilvánvaló lesz, hogy *a gyilkosság pillanatában már nem ideológiai indítékból cselekszik.* Ahogyan Hamlet nem vérbosszúból öl, amikor kezét emel a Claudius-nak hitt Polonius-ra, Raszkolnyikovot sem „napoleonizmusa”, a „nagy emberré válás” ambíciója vezérli. Pontosan azt követhetjük nyomon a regény tettet megelőző részében, hogy a külső és belső (pszichológiai) történések, közvetlen léttapasztalatok hatására Raszkolnyikov hogyan távolodik el ettől a machiavellista ideológiától. Igaz, odáig nem jut el, hogy végképp leszámoljon vele (ahogyan Hamlet sem tudatosítja, miért nem követi a szellem parancsára a vérbosszú „dramaturgiáját”), de ő is, akárcsak Hamlet, minden lépésével kitérni próbál előle. A világi „ítélőszék” – Porfirij – ezért nem kompetens abban, hogy ítéletet mondjon fölötte. „Pokoljárása” során megszerzett önismerete és a környező valósággal való aktív párbeszédbe kerülése révén erre ő maga válik majd képessé a tett után – az olvasó „ítélőszéke” előtt.

Honnan ered az olvasó többlete, amely alkalmassá teszi erre? Raszkolnyikovval együtt magának is meg kell járnia a poklot, metaforikusan szólva „föl kell emelnie a baltát”. *Dosztojevszkij új regénypoétikája abban áll, hogy föladvá a mindentudó szerző fölényes pozícióját, intellektuális, pszichológiai és egzisztenciális értelemben is sorsközösséget vállal a hőssel, és erre készíti,*



*kényszeríti olvasóját is.* A tett elkövetéséig a regényi világ Raszkolnyikov lét- és tudatkalandján keresztül tárul fel. A tett utáni fejezetekben azonban az elbeszélői és az alaki szintnek ez a szimbiózisa megszűnik. A környező világ hőseinek morális arculatára és sorsalakulására már a főhős szemszögétől függetlenül nyílik rálátásunk (lásd Luzsin Szonyának állított csapdáját, Katyerina Ivanovna „akciósínházát” és halálát, Dunya és Szvidrigajlov találkozását, majd utóbbi öngyilkosságát). Ez a tágabb horizont – a létállapot minden egyes szereplőt tragédiával fenyegető krízise, szellemi, morális és egzisztenciális válsághelyzete – emeli meg az olvasó kompetencia-szintjét, és teszi képessé arra, hogy egyre tisztábban lássa Raszkolnyikov elhibázott, „irracionális” vállalkozásának nagyon is reális hátterét, a „mindenütt vér folyik” világállapotának konkrét élethelyzeteit.

Ezzel szemben milyen bizonyítékokat sorol és milyen indítékok alapján hozza meg döntését a bíróság, a földi „ítélőszék”? Láthatóan abban érdekelt, hogy elsikkassza a tett rendkívüli voltát, társadalmi súlyát, „túlságosan is egyszerű esetnek” állítva be azt. Pusztán a tárgyi bizonyítékokra hivatkozik, és mentő körülményként arra az „időleges elmezavarra”, amely Raszkolnyikov nyomorúságos élethelyzetével volna pusztán magyarázható. [Hasonló félreolvasása ez a hősnek, mint a *Hamlet*ben Polonius-é. Ám a különbség igen lényeges: Hamlet „csupán” játssza az örületet, míg Raszkolnyikov pszichológiailag valóban krízises tudatállapotba kerül, már a tett tervezésének időszakában is. Míg Hamletre az örület tisztánlátása a jellemző (szerepjátéka Yorickra, apja udvari bolondjára hajaz), Raszkolnyikovot ez a krízises lelkiállapot valóban szellemi összeomlással fenyegeti.] A tettet ugyanakkor a bírák szerint nagyon is józan számításból követte el; azért tudniillik, hogy megszerezze az alaptőkét a pályáján való elinduláshoz. A tárgyaláson tehát szóba sem kerül a cikk, mint ahogy azon a különös körülményen is könnyedén átsiklanak, amelynek az olvasó „szemtanúja” volt, ti. hogy Raszkolnyikov igyekezett azonnal megszabadulni a rablott értéktárgyaktól és a pénztől (melynek még az összegével sem volt tisztában).

Van-e a regényben olyan szereplő, aki nem pozíciója folytán, hanem személyes indítékból, érdekeltségéből lép föl azzal az igénnyel, hogy Raszkolnyikov tettének megítélője, bírója legyen? És van-e olyan, akit maga Raszkolnyikov választ ki erre a szerepre?

– Porfirijt korántsem pusztán vizsgálóbíróként érdekli ez az eset. Kezdetből tudja, hogy Raszkolnyikov a tettes. Ám nem minél gyorsabban lecsukadni, hanem mindenek előtt megismerni akarja őt. Igazából arra vágyik, hogy ez az „ifjú titán” szóba álljon vele (ahogyan Pilátus is beszélgetni szeretne a „bolond filozófus” Jesuával Bulgakov regényében, *A Mester és Margaritában* – de sajna, hatalmi pozíciója őt is megakadályozza ebben). Porfirijban – bármilyen ragyogó intellektus és pszichológus is – erősebb az „életből már kifelé tartó” embernek ez az önös pszichológiai motivációja – ti. hogy Raszkolnyikovval egyenrangú partneri viszonyba kerüljön –, mint az igazság felderítésének vágya, a tett valódi indítékaira való rákérdezés. Híján van a szociális

érzékenységnek, ámbar vizsgálóbíróként nap mint nap szembesül lecsúszott egzisztenciákkal. „Magas” intellektusát ezek a „közönséges” köztörvényesek igazából nem foglalkoztatják; úgy érzi, átlát rajtuk, mint az üvegen. Raszkolnyikov azért csúszik ki a markából, azért nem jön létre köztük valódi dialógus, mert egzisztenciálisan ő sosem vitte vásárra a bőrét, sosem „süllyedt le” a „közönséges” emberek szintjére.

Első találkozásukkor, a cikk kapcsán, *intellektuálisan* próbál Raszkolnyikovon fogást találni. Ám áldozata kiválóan vizsgálzik: szín józanul, kristályos logikával tárja elé az ideológiai tett-indokot. Ebben a „párbajban” valóban egyenrangúnak látszanak (kölcsonösen meg is próbálják „leiskolázni” egymást).

Második találkozásukkor Porfirij a szerepjáték eszközéhez folyamodik: Raszkolnyikov *pszichológiai* sarokba szorítására készül. Aduja az a Raszkolnyikov ellen valló „földből előbújt ember”, akit az ajtó mögött tart készenlétben. Ez is egyfajta színház, akárcsak a hamleti „egérfogó”; ahogyan Porfirij fogalmaz: „a mi mesterségünk (ti. az igazságszolgáltatás) szabad művészet a maga nemében”. Csakhogy Porfirij mint „rendező” nem tragédiát, hanem egy olyan öncélú macskaegér-játékot játszik, amelyet Raszkolnyikov joggal nevez komédiának. A „véletlen” azonban közbeszól: a színjátékot nemcsak megakadályozza, hanem fölül is írja Mikolka váratlan vallomástétele. Az ő vallási „fanatizmusa” révén egy új, evangéliumi dimenzió, „misztikus” értelmezési horizont nyílik a regényben (a szenvedés önkéntes vállalása Mikolka részéről Jézus áldozatára emlékeztet, aki „elveszi a világ bűneit”).

Harmadik találkozásukkor Porfirij már nyílt lapokkal játszik: felfedi Raszkolnyikov előtt, hogy őt gyanúsítja, és *egzisztenciális* érdekére hivatkozva tesz neki ajánlatot: adja föl magát önként, s akkor garantálja, hogy „pillanatnyi” elmezavarát a bíróság mint enyhítő körülményt fogja figyelembe venni. Szavaiból kiderül, hogy az ideológiai tett-indokon kívül továbbra sem lát más motívumot: „Itt valaki könyveken táplálta az álmaid, elméletektől háborgott a szíved”. Ám ami a „hogyan tovább?” kérdését illeti, bölcs tanácsadónak és – a regény *Epilógus*ának fényében – kiváló jósnak bizonyul:

„...engedje át magát az életnek, egyszerűen, elmélkedés nélkül és ne féljen – az kiviszi a partra és talpra állítja. [...] [Isten] lehet, hogy nagy dolgokra tartogatja önt! Legyen erős szíved és ne féljen semmitől. Gyáván meghátrálna a nagy tennivaló elöl? Ez aztán szégyenletes gyávaság volna. Ha *azt* meg tudta tenni, legyen most is kemény, így kívánja az igazság. [...] Vagy az bántja, hogy sokáig nem fogja látni senki? Nem az idő itt a fontos, hanem önmaga. Legyen nap, akkor mindenki meglátja. A nap első dolga, hogy nap legyen.”

Raszkolnyikov azonban joggal érzi úgy, hogy Porfirij a maga biztos pozíciójából túlságosan is könnyen beszél: „De hát kicsoda ön?! – kiáltott rá. Miféle próféta? Micsoda fenséges nyugalom magasságából prédikálja itt nekem a bölcs igéit?!” – Az önnön dicsfényében ragyogó nap romantikus képzelete Raszkolnyikov szituációjában valóban meglehetősen abszurd. Hiszen ő éppen pokolra szállásának mélypontján tart. S Porfirij ezen a mélyponton arra biztatja, hogy tegye már túl

magát azon, ami történt, hiszen „már nem hisz az elméletében”. Igaz: a regény első lapjától érzékelhettük, hogy mint jogos tett-indítékban hite *már akkor* jócskán megrendült ebben a bizonyos elméletben. De ez nem jelenti azt, hogy intellektuálisan már túl is volna rajta. Szonyának tett vallomásaiban újra csak mint „kegyetlen kátéját” eleveníti föl. Az *Epilógus*ból kiolvashatóan új szellemi hitvallásának kidolgozása még várat magára, és a regényi időn belül nem is kerül sor rá.

– Nem véletlen, hogy Raszkolnyikov éppen Szonyának tesz önkéntes vallomást. Nem Razumihinnak, a barátnak, és nem Dunyának, a testvérnek. Ahogyan mondja, már a tett előtt, Marmeladovval való találkozásakor őt választotta ki erre a szerepre. Vajon miért? Hiszen Szonya intellektuális értelemben nem egyenrangú partner. Azonnal hártja is, amikor Raszkolnyikov így próbál közelíteni hozzá:

„Nos, ha váratlanul magára bíznák, hogy döntse el, melyikük éljen a világon, Luzsin éljen és gyalázatoskodjék tovább, Katyerina Ivanovna pedig haljon meg? No, hogy döntene? Melyikük haljon meg, ezt kérdezem?”

...

– Hát ismerem én az isteni gondviselés útját? Mért kérdez olyat, amit lehetlenség kérdezni? Mire jók az ilyen hiábavaló kérdések? És hogyan lehetne az, hogy éntőlem függjön? Ki tenne meg engem bírónak abban, hogy ki éljen, ki ne éljen?”

Amikor azonban Raszkolnyikov rádöbentti őt a gyilkosság tényére, Szonya első érzelmi reakciójában már ott a tett indítékának és következményének egzisztenciális olvasata is:

„Mit csinált?! Hogy tehette ezt magával? – kiáltotta kétségbeesetten és felugrott, nyakába borult, két karjával erősen átölelte.”

Mi teszi képessé Szonyát erre az ösztönös reakcióra és végső belátásra, amely szövetségük és majdani életközösségük alapja lesz? – A maga ugyancsak elhibázott tette, hiábavaló életáldozatának keserves léttapasztalata. Hiszen egyszerű, „közönséges” halandóként ő is áthágta a „törvényt”, azt a bizonyos határt, amelynek átlépésére a cikk megírása idején Raszkolnyikov csak a „kiválasztottakat” tartotta képesnek. *Szonya a cikkében kifejtett koncepció élő cáfolata*: ezért lesz támasza az újrakezdésben, társa a „feltámadásban”, amelyről az epilógus ad hírt.

Raszkolnyikov élettörténete – ellentétben Hamlet tragikus pusztulásával – nem zárul le a regény végén, s ezzel esetében a „nagy emberré válás” lehetősége is nyitva marad. Vajon az alulról jött értelmiséginek a XIX. században éppúgy joga és esélye van-e arra, hogy magára vállalja a „kizökkent idő” helyretolásának terhét és felelősségét, mint a reneszánsz királyfinak? – Dosztojevszkij regényének ez a radikális kérdésfölvetése az elmúlt másfél évszázad folyamán semmit sem veszített aktualitásából.

A XX. század második felében a magyar recepció figyelemre méltó fejezete a katolikus költő, Pilinszky János Dosztojevszkij olvasata. Igen tanulságos az a mód, ahogyan esszéiben (*A mélypont ünnepélye*, Bp., Szépirodalmi, 1984) Auschwitz újra és újra exponált botránya kapcsán éppen

Dosztojevszkij hőseire és regényepoétikájára hivatkozik – egyidejűleg érvényesítve a történelmi és üdvtörténeti (evangéliumi) perspektívát:

„Fölmérhetetlen az a kín, amit az ember itt elszenvedett, s a bűn, amit elkövetett. Ami itt történt, az valóban alvilági akció volt. Egy időre maga a bűn jelent meg vele, kendőzetlenül, mérhetetlen közönségességével, agyafúrtságával és gyengeelméjűségével. S ami a legnehezebb botrány, a látszat botránya, hogy míg a bűnösök tisztán és ápoltan igazgatták e poklokat, áldozataiknak kellett magukra öltetniük a nyomorúság riasztó külszínét.

Amit Dosztojevszkij megsejtett, az itt megtörtént. De hogy valójában mi történt, azt ma is inkább csak sejtjük, s talán soha se lesz elég erőnk megtudni.” (269)

„A jó művészetben semmi sem marad elszigetelt, speciális jelenség. Dosztojevszkij Raszkolnyikovja ezért nem azonos a ponyvaregény és az újságcikk gyilkosával. Raszkolnyikov te vagy, és én vagyok, annak ellenére, hogy se te, se én nem öltünk embert. (...) valamennyien (...) a 'bűnösök közösségében' élünk, s nincs valódi katarzis ennek a közös kínlódásnak vallásos megélése (átvállalása és tehermentesítése) nélkül.” (408)

„[Dosztojevszkij] az alázat – e legfőbb isteni tulajdonság – kegyelméből oly lapokat írhatott, melyek már-már az evangéliumok lapjai közé kívánkoznak. Megírta a „szent lator” megíratlan evangéliumát.” (416)

#### IV. ERŐSZ ÉS DON JUAN

Láttuk: a hamleti–raszkolnyikovi személyiséget a hatalom, az (ön)uralom, a vilájobbító szándék, a „kizökkent” idő „helyretolásának” ambíciója alakítja. Az aranykori Oroszlán mitikus archetípusának újkori hőszai ők. Annak a szellemiségnek a megtestesítői, amelyet az evangéliumi négyességben a Jézus királyságának alaptémájára fókuszáló Márk evangéliuma képvisel. E párhuzam jogosságát Hamlet esetében szövegszerűen is bizonyítani tudtuk (lásd a neméai oroszlánt megfélemező Herkules/Heraklész mitológemáját). De Raszkolnyikov cikkében a példakép ugyancsak egy „naphérosz”: Napóleon, a „nápolyi Oroszlán” (akit 1812-ben éppen az oroszoknak sikerült Moszkva alatt megállítaniuk).

Don Juan, aki Tirso de Molina címadása révén „sevillai szédelő”-ként vonult be az európai drámairodalomba, szöges ellentéte ennek a hamleti-raszkolnyikovi személyiségnek: nincsenek hatalmi ambíciói, világmegváltó eszméi; ez a szerelmi kalandjairól elhíresült figura mintha nem tragikus hőse, sokkal inkább haszonélvezője volna a „kizökkent időnek”. A „carpe diem” életstratégiája azonban ugyanúgy a hős pusztulásához vezet, mint Hamlet esetében a vilájobbító ambíció: Don Juan szerelmi kalandjai a színpadon már nem igazán sikeres hódítások, sokkal inkább komikus felsülések; s a történet szinte minden változatban azzal zárul, hogy utoléri őt a bosszú: eljön érte a kőszobor, kedvesének megölt apja vagy (Puskin verziójában) férje, és magával rántja őt a pokolba.

Milyen alapon állíthatjuk Don Juant mégis egy sorba Hamlettel, Don Quijotéval és Fausttal – a négy újkori európai „hérosz” egyikeként? És milyen alapon állíthatjuk, hogy ez az alak és ez a történet párhuzamba állítható a krisztusi szenvedéstörténetnek Lukács „Bika”-evangéliumában olvasható verziójával?

Ami első kérdésfölvetésünket illeti, mindenek előtt magára a drámairodalomra hivatkozhatunk: a német szerző, Christopher Grabbe 1829-ben *Don Juan és Faust* címmel ír darabot. Visszaigazolva ezzel az asztrálmítikus hagyománynak azt az alaptételét is, hogy elsődlegesen az évkör átellenben lévő jegytartományai tartoznak össze, a testiség–szellemiség ellentétpárját alkotva. Jelen esetben a Bika szellemiségű Don Juan Skorpió testisége, és a Skorpió (Sas) szellemiségű Faust Bika testisége között zajlik ez a drámai párharc.

Hivatkozhatunk azonban a Don Juan-téma feldolgozásainak recepciójára is. Elsősorban svéd Søren Kierkegaard tanulmányára (*A közvetlen erotikus stádiumok avagy A zenei erotikus*, 1843), aki Mozart Don Giovanni c. operáját elemezve abból indul ki, hogy Don Juan az ókori Erősz újkori megtestesítője, alakmása – tehát mitikus eredetű és formátumú alak.

A filozófus ugyanakkor azt állítja, hogy az érzékiséget, az erotikát nem a görögség, hanem a kereszténység „hozta világra”. Hogyan érti, mire alapozza ezt? Arra a paradoxonra, hogy a

kereszténység éppen azért, hogy kiüldözze, kizárta a világból az érzékiséget, tételezte azt először „magában való rendszer”-ként, *szellemi* princípiumként. Kierkegaard azt állítja, hogy az antikvitásban az érzékiség még nem volt ilyen önálló princípium. Az ókori görögök felfogásában az érzékiség szerinte még nem szellemi, hanem lelki jelenség: olyan *enkliktikon* (‘nem önálló princípium’), amelytől elválaszthatatlan a harmónia, az összhang fogalma. Mihelyt azonban Mozart operájának elemzésébe kezd, az olvasónak az a benyomása, hogy a „zenei erotikus” hatásmechanizmusában, a mozarti Don Juan „érzéki zsenialitásában” ő sem csupán a szellem megnyilvánulását látja, hanem a lázadó szellemiség és a harmóniára törekvő lelkiesség *egyidejűségét* érzékeli, s a kettő kölcsönhatását fedeztetni fel velünk is.

Ez a felismerés pedig tökéletes fedésben van azzal az asztrálmítikus hagyománnyal, miszerint a Bika-karakter pontosan azért rendkívüli, egyedülálló az évkörön, mert *Bika szellemiségéhez Bika lelkiesség társul*, vagyis a Bika misztikusa önmaga.

Erósz kiben- avagy mibenléteinek ez a kettőssége valójában már az ókori görögök felfogásában is jelen van. Ha felütjük Platón híres dialógusát, *A lakomát*, első kézből győződhetünk meg erről. A dialógusban hat szónok lép fel, hat különböző aspektusból közelítve meg Erósz kivételes rangját, státuszát.

1. PHAIDROSZ, a filozófus, Szókratész tanítványa, a mítikus teremtéstörténetre, az istenek genealógiájára hivatkozik: Hésziodoszra (ie. 700 k., *Istenek születése, Munkák és napok*) és Parmenidészre (ie. 540-480 k., filozófus, tanköltemények szerzője), akik szerint Erósz az első helyek egyike illeti meg az istenek rangsorában.

Hésziodosz szerint először a Khaosz jött létre, „majd Gaia követte, szélesmellű föld, mindennek biztos alapja, és Erósz.”

Parmenidész szerint a Genesizisz (a *keletkezés, a kezdet* megszemélyesítője) „*mindenik isten közt legelőször Erósz alakítá.*”

Erósznak e forrásokból kiolvashatóan kozmikus küldetése van: ő az a „legnagyobb jótevő”, aki – a földet az éggel összekötő istenségként – a rendezetlen Khaoszt Kozmoszá alakítja.

Földi síkon, az ember életében Erósz szerepe ezzel a kozmikus küldetéssel analóg: neki köszönhető az emberben „a szégyenkezés a rút dolgok miatt és a szép tettekre való törekvés”. Ebben a kontextusban a „rút” és a „szép” fogalma egyszerre esztétikai és morális érték kategória: a „rút” a rossz, a „szép” a jó ekvivalense.

Phaidrosz axiómaként kezeli, hogy Erósz az ember számára a szerelemben (a „férfi-szerető” és a „fiú-kedves” vonzalmában) válik foghatóvá. Azt állítja: „a szerelmes férfiben lakik az isten”. De a szerelem ebben a felfogásban korántsem öncél: nemcsak a boldogság forrása, hanem az (állampolgári) erény forrása is: a bátorság, a virtus, a hősiesség önfeláldozás marsikus erényét

Erósznak köszönhetjük. Vagyis Mars és Vénusz kettősében Vénusz az elsődleges mozgató: „nincs az a gyáva, akit Erósz a bátorság megszállottjává ne tenne, annyira, hogy felvehetné a versenyt a született hőssel is [...] az istenek azt az erényt becsülik leginkább, amit Erósz kelt”.

2. PAUSZANIASZ (aki állítólag fazekas volt), Erósz származását illetően egy másik mítosszal áll elő, azt bizonyítandó, hogy (ellentétben az előtte szóló állításával) nem egy, hanem két Erósz létezik. Az idősebb égi istenség annak az égi Aphroditének a sarja, aki nem földi anyától lett, hanem Urániától; a fiatalabb, a „közönséges” Pandémosz pedig annak a másik Aphroditének a sarja, akinek anyja egy földi haladó, Dióné volt. (E mítosz *Mózes Könyvének* kettős teremtéstörténetével vethető egybe: lásd az isten képére és hasonlatosságára közvetlenül a Logos által teremtett kétnemű istenembert és a Demiurgosz által alkotott, föld sarából gyúrt Ádámot, akibe csak aztán lehel lelket az Úr.)

Pauszanasz szerint minden cselekedetünk aszerint lesz „szép” avagy „rút”, hogy az embert a „közönséges”, avagy az égi származású Erósz mozgatja-e. A silány embereket, a gyáva alattvalókat a „közönséges” Erósz irányítja: ostobák, egyaránt vonzódnak a nőkhöz és a férfiakhoz, „testüket jobban szeretik, mint a lelküket”. Az égi származású Erószban viszont „nincs semmi női, csak férfitermészet”. Akiket ez a magasrendű Erósz mozgat, kizárólag a férfiakat szeretik: nem a szép testet, hanem a lelket és a szellemet, a „nemes jellemet” részesítve előnyben. Ez a vonzalom arra teszi képessé a fölserdült férfiembert, hogy ne hatalomvágyó zsarnok, hanem bölcs uralkodó váljék belőle.

3. ERÜXIMAKHOSZ (az athéni orvos) Erósz kettős természetéhez a manapság újra csak igen aktuális *holisztikus* szemléletmóddal közelít, mondván: „Erósz ... nemcsak az emberek lelkében él ... minden élőlény testében és a föld növényeiben is, s úgyszólván mindenben, ami létezik”. Az igazi orvost olyan művésznek tekinti, aki nemcsak arra képes, hogy megkülönböztesse az emberben a „rút és szép vágyat”, hanem arra is, hogy „az egyik Erósz helyébe a másikat ültesse”. Azt vallja, hogy a kétféle Erószot nem szembeállítani kell, hanem összebékíteni. Példának a zenét hozza, amely mint a „harmóniára és ritmusra irányuló szerelmes vágyak tudománya”, képes a kettő ellentétét feloldani, olyannyira, hogy itt már nem is beszélhetünk kétféle Erószról: a harmónia és a ritmus egyszerre köszönhető az égi Erósznak, Uránia szülöttének (aki a tudományok, főleg a csillagászat műsája) és a „közönséges” Erósznak, aki Polühümniának, a zene műsájának sarja. [Mindez egybecseng Kierkegaard-nak azzal a megállapításával, hogy „a zene abszolút tárgya az érzéki zsenialitás”; s minthogy „ezen eszme kifejezése a Don Juan, ... Don Juan kifejezése egyedül és kizárólag a zene”.]

De ez a kétféle Erósz Erüximakhosz szerint együtt van jelen a természetben szinte mindenütt, így az „évszakok folyásában” is. Minden a megfelelő *mérték* kérdése: „ha ... a meleg és a hideg, a száraz és a nedves mértéktudó szerelemmel vonzódnak egymáshoz, s harmóniát és értelmes keveréket

alkotnak, akkor jó esztendőt hoznak ránk, s egészséget az embereknek, a többi élőlényeknek és a növényeknek, s nem okoznak kárt; ha viszont a féktelenség vezette Erósz lesz úrrá az évszakokon, az sok kárt okoz és sok mindent elpusztít”.

4. ARISZTOPHANÉSZ (a komédiaszerző) Erósz az ember aspektusából szemléli. Nem magára az istenre fókuszál, nem is a harmóniateremtő princípiumra, mint az előtte szóló, hanem arra a szerepre, amelyet Erósz a földi halandók életében betölt, illetve arra a célra, amelynek eléréséhez az embert hozzásegíti.

Az ő definíciójában bukkan fel először a *vágy* fogalma (amely majd Szókratésznél is alapfogalom lesz): „... a teljesség vágyát és keresését hívjuk Erósznak”. De honnan származik az embernek ez a teljesség-vágya? Onnan – állítja Arisztophanész –, hogy valaha „eredeti természetünk szerint teljes egészek voltunk”. A történet, amelyet előad, az istenek hatalmával vetekedő héroszok mitikus előidejét idézi, amikor még három volt a nemek száma:

- a hím a nap sarjadéka
- a nő a földé
- az androgün (férfi-nő) a holdé

„... mindegyik fajtának teljes, gömbölyű alakja volt, körbefutott a háta meg az oldala, kezük négy volt, s lábuk is, mint a kezük, s két teljesen egyforma arcuk egy egészen kerek nyakon.” Ám mivel erejük és féktelenségük veszélyeztette az istenek uralmát, Zeusz kettévágta őket. Ekkor „vert gyökeret az emberekben az egymás iránti szerelmi vágy, mely ősi természetüket ismét összehozza, igyekszik egyesíteni kettejüket s meggyógyítani az emberi természetet”:

- a nap sarjadékaiból lettek a férfiak iránt vonzódo férfi-szeretők
- a föld sarjadékaiból a lesboszi szeretők
- az androgün hold-sarjadékokból azok, akik a másik nem iránt vonzódnak

Kedvesünkkel „egyesülve s összeforrva eggyé válni” – Arisztophanész szerint ez a legtöbb, amit a földi halandó Erósz segítségével elérhet. Ez „visszavisz bennünket ősi természetünkhöz, s begyógyítva sebeinket, teljes gyönyörűséget és boldogságot ad”.

5. Agathon (a fiatal és szép tragédiaszerző) nem Erósz adományairól, hanem magáról az istenről kíván szólni, mondván: „amit valaki nem birtokol és tud, azt másnak sem adhatja át”. Leírásából egy olyan antropomorf istenalak rajzolódik ki, akit külső és belső tulajdonságai alapján egyaránt elsőbbség illet meg az istenek között: örökifjú, finom, hajlékony és kecses; igazságos és mértékletes. Agathon – Phaidrosszal egybehangzóan – ugyancsak azt állítja, hogy Aphrodité szerelme által „Erósz tartja hatalmában Árészt” (a marsikus istent), nem pedig fordítva – tehát erő és bátorság dolgában is ő az első. Bölcs költő, művész, aki másokat is azzá tesz, felébresztve bennük a „szépség szerelmét”; de ő a tudományok és mesterségek tanítója is. Agathon szerint



nemcsak az emberek, hanem az istenek „dolgai” is attól fogva jöttek rendbe, „hogyan Erósz közéjük költözött”.

Erósz külső szépségének leírása Agathon nárcisztikus önképeként is olvasható. De hasonlatos ahhoz a portréhoz is, ahogyan Apuleius *Aranyszamár* c. regényében Psyché, a „földi Vénusz” látja az alvó Ámort, amikor – megszegve fogadalmát – lámpát gyújt:

„Nézi-nézi a drága fejnek ambróziával illatosított isteni hajzatát, hófehér nyakára, bíbor arcára körös-körül hullámosan lehulló, díszes koszorúval összefogott fürtjeit, amelyeknek cikázó sugárözönében meg-megtáncolt a lámpa lángja is. A röpke isten vállán harmatos szárnyai friss-üdén, csillogón fehérlenek, s összecsucott szárnya hegyén a finom, gyenge pihék reszketve rezegnek, csintalanul fickándoznak, különben a bőre tükörsima, csodagyönyörű, büszke lehet rá Vénusz, hogy ilyen fiút szülhetett.”

Ez a betétnovella azért érdekes, mert azt tanúsítja, hogy az ókori görögök felfogása szerint az isteneknek is szükségük van a megújulásra: Vénusz (Aphrodité) öregszik, „erővesztésben” van, ezért féltékeny Psychére, földi hasonmására, „reinkarnációjára”, aki szépsége miatt nem talál magának férjet a halandók között. A szikláról halálos ugrásra készül, ám Zephyr az égbe ragadja, és Ámor titkos kedvese lesz. Az elbeszélés végén a nászokra áldását adó Jupiter Ámorhoz intézett szavai világossá teszik, hogy ez a történet az égi Vénusznak (Ámor szülőanyjának és Jupiter feleségének) a „megfiatalításaként”, az isteni rend, égi harmónia helyreállításaként is olvasható: „... köteles vagy kezemre juttatni a földkerekségnek mai napság leggyönyörűbb leányát” – aki alkalmasint nem más, mint Psyché, a „földi Vénusz”.

6. SZÓKRATÉSZ (a híres szofista rétor) fejtegetését azzal kezdi, hogy vitába száll az előtte szálló Agathonnal. Kérdve-kifejtő módszerével arra vezeti rá, hogy ha Erósz valóban birtokában lenne mindannak, amivel Agathon felruházta, vajon vágyódna-e a szépségre és a jóságra? Majd Diotimával (egy mantineiai asszonnyal) folytatott párbeszédét idézi, aki arról győzte meg őt, hogy Erósz sem nem szép, sem nem rúg, sem nem rossz, sem nem jó, „hanem valami a kettő között”; a hatalmas „daimonok” egyike, akik közvetítői szerepet töltenek be az égiek és a földi halandók között (hasonló „daimon” a hírvivő Hermész is):

Ők adják hírül és közvetítik az isteneknek, ami az emberektől ered, s az embereknek, ami az istenektől; az emberektől az imákat és az áldozatokat, az istenektől pedig a parancsokat és intézkedéseket; s minthogy a kettő közt vannak, kiegészítik mind a kettőt, s ők teszik összefüggő egésszé a mindenséget.

Majd Erósz származásának egy újabb verzióját ismerhetjük meg, miszerint a „leleményes” Porosz s a koldusasszony Penia (Aphrodité születésekor fogant) fiát tisztelhetjük benne. Diotima egyfelől (anyja után) „durva és elvadult, mezítlábas hajléktalan”-ként jellemzi őt, másrészt (apja után) pozitív tulajdonságokkal illeti: találékony és fogékony, keresi a szépet és jót, heves és vakmerő,

félelmetes vadász és varázsló, bűbajos és szofista. – Olyan tulajdonságok ezek, amelyek – mint látni fogjuk – pontosan ráillenek a „sevillai szédelgő”-ként elhíresült Don Juanra.

Szókratész Diotimától kölcsönzi azt a női szemszöveget is, amelyből nézvést Erósz nem a „szép szerelme”, hanem: „**A szépségben való nemzés és szülés vágya**” – vagyis a férfi és a nő egymás iránti vonzalmából fakadó vágy. Igen érdekes az a mód, ahogyan Diotima különbséget tesz a terhesség és a megtermékenyülés között:

Az emberek ... mind terhesek, testben és lélekben egyaránt.; és amikor egy bizonyos korba jutunk, szülni vágyik a természetünk. Szülni pedig nem lehet rútságban, csak szépségben. A férfi és a nő egyesüléséből való ugyanis a szülés. Isteni dolog ez, s a haladó lényben halhatatlan: a terhesség és a szülés. [...] Ha terhes lény a szépség közelébe jut, felvidul, előmlik benne az öröm, megtermékenyül és szül; ha azonban a rúthoz közeledik, búsán begubózik, elfordul, összehúzódik, s nem tud szülni, hanem kínlódva hordja tovább terhét. Innét az a mélységes megrendülés, amit a terhes s már vajúdó lény a szépség közelében érez: mert nagy fájdalomtól szabadulhat meg általa.

Hogyan is értelmezhetjük ezt? Vegyünk egy magyar példát, Madách *Tragédiáját!*

Ha ebből a női szemszögből olvassuk a művet, kiviláglik, hogy Éva álmában minden bizonyos mást lát, mint Ádám; a történelmi színeken végighaladva a terhességet követő *megtermékenyülés* stációt járja be. Erről tanúskodnak első szavai az ébredés után: „*Ádám, miért lopóztál tőlem úgy el, / Utolsó csókod oly hideg vala, / S gond vagy harag van most is arcodon...*” Az álomból ébredő Éva emlékezete eszerint egyetlen képsort őriz: Ádám változó alakját, arcvonásait.

Számára a történelmi színek az Új Ádám fogantatásának titkos történetét, drámáját rejtik. És az anyává érés folyamatát, amelyről az irodalomban alig van híradás. [Apuleus fentebb már idézett regényében a Psychéről szóló elbeszélés ezért becses: a „földi Vénusz” női beavatás története ez, melynek az Erósszal való misztikus nász a fordulópontja, s melyet a kíváncsiságáért kiérdemelt büntetés, Psyché száműzetése követ: a „megtermékenyülésnek” a teherbe eséstől a gyermekszülésig végigjárt stációi, amelyek a nőt anyává, asszonnyá teszik.]

Álmában Éva ugyancsak aktív: a férfi szenvedéstörténetét, történelmi báb-állapotait szemléli, s viszi át azonmód mint szellemi léttapasztalatot a psziché szűrőjén át az élő (biológiai) anyagba. Divatos műszóval élve „bekódolja” a születendőbe, hogy mi lesz a dolga. Ágyúötletet, sorozatembert lehet gyártani másképp, lombikban akár, vagy klónozással. Ám e mesterségesen előállított lény genetikai programjából hiányozni fog Éva álmának „információ-többlete”.

Goethe Helénájából – mint majd látni fogjuk – éppen a női éberségnek e másállapota hiányzik, amelyben egyként aktív a szellem, a lélek, a test. Ő és Faust egymás álmában tükröződő, ikerszerű lények: a tökéletes szépség szobrai. „Eszétikai” nászuk gyermeke, Euphorion elragadtatott művész; szellemteste az égbe emelkedik, nincs többé földi küldetése.

A *Tragédiában* Éva álma viszont maga a folyamatos női éberség: fogantatásra kész, termékeny másállapot. Számára Erósz nem csupán a „szépség szerelme”, hanem – ahogyan *A lakomában* Diotima nyomán Szókratész fogalmaz: „A szépségben való nemzés és szülés vágya.”

## V. TIRSO DE MOLINA: A SEVILLAI SZÉDELGŐ ÉS A KÖVENDÉG

Azt láthattuk, hogy Platon dialógusában, *A lakomában* Erósz kettős identitása, kétféle „portréja” rajzolódott ki: a „közönséges” Erószé, aki egyes források szerint földi anyától született, s akit József Attila szavaival szólván a „szépség koldusának” nevezhetnénk; s az „égi” Erószé, akit egyes források közvetlenül Uránia leszármazottjának tartanak, más mítoszok pedig, mint a Genezisz első alkotását, a legelső helyre teszik az istenek rangsorában. Ez a „magasrendű” Erósz nemcsak a földi halandók életében képes harmóniát teremteni, hanem a természetben is; mi több, arra is ő hivatott, hogy az „istenek dolgait” rendbe hozza, s hogy közvetítsen az ég és a föld lakói között. Közvetíteni azonban csak azt tud – állítja Diotima nyomán Szókratész –, aki sem nem közönséges, sem nem magasrendű, sem nem rút, sem nem szép, hanem *átmeneti lény*: „valami a kettő között”. Épp ezért tudja a földi halandókban fölébreszteni „a szépségben való nemzés és szülés vágyát” – mely szentenciában a *vágy* Erósznak, a szerelem istenének egyben a végső meghatározása is.

Alighanem ugyanez a kettőség, átmenetiség a titka Don Juannak is – attól a pillanattól fogva, hogy Molina „sevillai szédelgő”-jeként 1630-ben a spanyol színpadra lépett.

Ki ez a hős? Közönséges kalandor, elvetemült nőcsábász? Avagy az égi Erósz küldötte, megtestesülése, aki „érzéki zsenialitásával” magával ragadja és mennybe röpíti a szépnemet? Mi a titka a sikerének, és mi okozza mégis a vesztét? Hogyan alakult a Don Juanról alkotott kép az európai színpadokon a 17. századtól napjainkig a történet újabb és újabb átírataiban?

Tirso de Molina drámája két történet összegyúrásából keletkezett: az egyik a gátlástalan csábító hódításainak, a másik a sírjából kőszoborként visszatérő, ártatlanul lemészárolt hős bosszújának története. Mindkettőnek megvannak az előzményei a spanyol népköltészetben és irodalomban, de ezt a két elemet olyan szervesen kapcsolja össze a spanyol drámaíró, hogy ettől fogva elválaszthatatlanul összeforrnak.

A darabra mindazonáltal szembetűnő műfaji kettősség jellemző. A végkifejlet felől nézvést a cselekmény a *komédia* műfaji sémája szerint alakul. Adva van három férfi-nő páros, akik arra készülnek, hogy törvényes frigyre lépjenek: Isabela és Octavio, Ana és Mota örgróf, valamint a már menyasszony-vőlegény Aminta és Batricio. Don Juannak, a csábítónak azonban már-már sikerül szétválasztania őket. A történet végén azonban – a nápolyi király hathatós közreműködésével – helyreáll a rend: a csábító, elnyerve méltó büntetését, pokolra jut, és mindenki eredeti választottjával készül az oltár elé állni. Az elcsábított hölgyek közül egyedül Tisbea, a halászlány marad hoppon (dramaturgiailag ő az a „főlős példány”, aki a későbbi Don Juan átiratokból ki is marad – Tisbea szerepét a vízből kimenekített csábító eredetileg hozzá kapcsolódó epizódjában Molière-nél a két, egymással versengő parasztlány veszi át).

A darab főhőse azonban Don Juan, akinek a története a *bosszúdráma* sémája szerint azzal zárul, hogy elpusztul: Ana atyjának kőszobra pokolra juttatja. De vajon halála tragédia-e, egy tragikus formátumú hős bukása? Emlékezzünk Arisztotelész klasszikus meghatározására, mely szerint a tragédiában a „nálunk különbek” buknak el, pusztulnak bele törvényszerűen emberfeletti vállalkozásukba, míg a komédiában a „nálunk silányabbak” járnak pórul, szenvednek csúfos vereséget. A kérdés megint csak az, hogy vajon Don Juan melyik a kettő közül. Egy biztos: elbukásának módja, a pokolra jutás nem a „nálunk silányabb” komédia-hősök veresége. Hiszen kalandsora olyan *misztériumjátékkal* zárul, amelyben a hős maga megy elébe végzetének, maga provokálja ki a kőszobor bosszúját.

Igaz, hangnemét tekintve e jelenetsor meglehetősen komikus. Don Juan előbb a temetői kápolnában szólítja meg Don Gonzalo síremlékét, és invitálja meg őt magához vacsorára – olyan hetykén és vakmerően, mint aki nem hisz benne, hogy a kőszobor valóban megelevenedhet. Azzal, ahogyan élő személyként beszél hozzá, látszólag mintha csupán játékot űzne. Ám a reneszánsz ember hitelensége, szkepszise mellett (akárcsak Hamlet esetében) jelen van ebben a gesztusban a középkori (és a mindenkori) ember kiirthatatlan szellem-hite is. Akár egy olyan pszichológiai olvasatot is megkockáztathatunk, hogy a kőszobrot Don Juan e tudatalatti mozgatója, szellem-hite kelti életre, mint eddig elfojtott, ám lassan éledező lelkiismeretének megtestesítőjét. (Meglehet persze az is, hogy nem ez a döntő motívum, hanem hogy a csábító a király által beígért házasság, Isabela elől menekül a halál „karjaiba”):

JUAN                   Milyen sír ez?  
 CATALINON                   Itt pihennek  
                                   Don Gonzalo csontjai.  
 JUAN                    Ő az, akit én öltem meg.  
                                   Szép, nagy sír!  
 CATALINON                   Azt hallani:  
                                   Urunk a szerzője ennek.  
                                   Hogy is szól a sírirat?  
 JUAN                    „Egy nemes lovag vár vádlón  
                                   itt, és kéri az Urat,  
                                   hogy gyilkosán bosszút álljon.”  
                                   És a gyilkos jót kacag.  
                                   Bosszút akarsz állni rajtam,  
                                   Kőszakállas jó öreg?  
 CATALINON                   Fején oly erős szőr s haj van,  
                                   hogy azt kés nem nyírja meg.  
 JUAN                    Engedje, hogy megzavarjam,

s meghívjam ma vacsorára.  
 Szállásomon tisztos párbajt  
 vívhatunk, ha úgy kívánja;  
 kár, hogy csak kő e csodás kard,  
 s ez a vívás akadály. (...)  
 Ne aludj hát, hanem ébren  
 küzdj meg velem, vitéz módra.

Amikor Don Gonzalo eleget tesz a vacsorameghívásnak, Don Juan először visszahököl, de aztán illendően fogadja a vendéget, mondván: „ha kőből van, mit árthat?” Ám amikor kettesben maradnak, már egészen más tónusban fogja vallatóra őt:

Várom, hogy megmondd, mi vagy?  
 Árnyék, rémkép vagy csak látszat?  
 Szenvedsz ott keservesen,  
 Vagy elégtételre vársz csak,  
 hogy megnyugodj végre, mondd?  
 Bármit kívánj, megteszem,  
 s erre a szavam adom!

...

Szent az adott szó számomra,  
 S teljesítem, mint lovag.

...

S ha maga a kárhozat  
 Lennél, én akkor se félnék,  
 s nyújtánám a jobbomat.

Ez már nem a komédiázó csábító, hanem a halálos párbajra elszánt hős hangja: Don Juanban itt szólal meg leghatározottabban a lovagi erény (amelyre apja, „csínytevéseit” mentendő, folyamatosan hivatkozik). Karakterében a venerikus Erósz itt adja át helyét végleg a marsikus Arésznek:

Holnap, ahová meghívott  
 elmegyek a sírkamrába  
 bátran, hogy egész Sevilla  
 e hőstetemet csodálja.

A *temető* helyszíne asztrámitikus olvasatban azt jelzi, hogy Bika karakterű hősünket a szemközti Skorpió jegytartományában (önnön testiségének közegében) éri utol a végzet. A vacsorán feltálat fogások (a skorpió és vipera) egyértelműen utalnak e közeg jelképes voltára. (Közismert, hogy az

évkörön a Skorpió hava a természet évről-évre megismétlődő pusztulásának időszakára.) Don Juannak ezért itt semmi esélye rá, hogy a halottal vívott „lovagi” párbajból győztesen kerüljön ki. A háttérből felhangzó kórus a játék közönségét pedig arra a keresztény tanításra emlékezteti, hogy Isten büntetése nemcsak Don Juanra sújt le; minden bűnös földi halandóra ugyanez a sors vár:

*Tudjátok meg, hogy az Isten  
nagy büntetést ró ki rátok,  
nincs halasztás, megfizettek  
egyszer minden adósságot.*

...

*Míg a földön élsz, ne kérkedj  
azzal, te halandó ember:  
„Bőven van időm!” – mert könnyen  
meghalhatsz és fizetned kell.*

Ha a dráma többi szereplőjének morális arculatát megvizsgáljuk, joggal tehető föl a kérdés: vajon ebben a történetben valóban Don Juan-e az egyedüli bűnös? Vajon a szerelmesek nem vétkesek-e abban maguk is, hogy Don Juannak sikerült közējük állnia? Vajon valódi vonzalom fűzi-e őket egymáshoz, érettek-e a nászra? És miféle jog, miféle erkölcs nevében jár el a két király (Nápoly és Kasztília királya), amikor mint sakkfigurákat mozgatja, próbálja újabb és újabb párokba „rendezni” őket? Létezik-e ebben a világban igazi szerelem?

Don Juannak három nőt sikerül elcsábítania választott párjától: Isabelát, Anát és Amintát (Tisbea, a halászlány kivétel; ő az egyetlen, akinek még nincsen választott jegyese).

Hogyan csábítja el Nápolyban a hercegnőt, Isabelát? És ennek fényében mi derül ki Isabela és vőlegénye, Octavio kapcsolatáról? – Don Juan Octavióknak adva ki magát „gyalázza meg” a hercegnő becsületét. De hogyan lehetséges az, hogy Isabela az éj leple alatt idegen csábítóját saját vőlegényének hiszi? „A szerelem vak” – ahogy a közmondás tartja? (Emlékezzünk a tilalomra Apuleus elbeszélésében: Psyché nem láthatja a vele háló Ámort, s a konfliktus éppen abból adódik, hogy Psyché megszegi ezt a tilalmat. A csábítót leleplező lámpafény motívumával Molina itt nyilvánvalóan e mitikus előképre utal.) E nyitó jelenet azt mutatja, hogy Isabela heves szerelemvágya – legalábbis, ami a testi szerelmet illeti – személytelen, nem kötődik Octavióhoz. Mi lehet ennek az oka? Az elfojtás társadalmi konvenciója? Avagy az, hogy Octavio – Isabelával ellentétben – még nem kész a testi szerelemre? Alighanem mindkettő – ez derül ki a vőlegény ébredés utáni monológiájából, melyben az erényes nő becsületének védelmét és saját szexusának infantilis, „gyermeki” voltát egyszerre hozza szóba:

RIPIO        Talpon vagy már? Mi bajod?  
                  Oly korán van.

OCTAVIO                    Mert nincs nyugtom,  
                  s mód sincs rá, hogy csillapuljon  
                  szerelmem, úgy ég, lobog.  
                  Mint a gyermek, ki az ágyból  
                  kipattan, mert nem marad  
                  pompás hermelin alatt,  
                  s holland vásznon is ficáncol,  
                  s bár lefekszik, képtelen  
                  tétlenül heverni, s felkel  
                  játszani már kora reggel;  
                  ily gyermek a szerelem!  
                  Így gondolok én e nőre,  
                  Isabelára, barátom,  
                  S minthogy őt szívembe zárom,  
                  nincs testemnek nyugta tőle,  
                  mert közléről és távolról  
                  hírért csak én védhetem meg.

A későbbiekben azonban kiderül, hogy Octavio igen könnyen lemond „szívébe zárt” jegyeséről, és kapva kap a kasztíliai király ajánlatán, aki „kárpoztulás” Anát kívánja hozzá nőül adni. Ez azt mutatja, hogy e jegyespárt nemcsak testi, de lelki értelemben sem fűzi egymáshoz igazán szoros kapocs. S hogy az „erény”, a jóhír védelmének fölemlgetése Octavio részéről – különösen későbbi hűtlenségének fényében – itt meglehetősen álszent, konvencionális hivatkozás csak. Mindezek fényében Don Juan nem is nagyon kárhoztatható azért, hogy Octavio szerepébe „beugorva” engedett Isabelának, s beavatta őt a testi szerelem rejtelseibe.

A másik előkelő pár, Mota örgróf és Ana (a liszaboni nagykövet lánya) közötti kapcsolat ugyancsak nem nevezhető ideálisnak. Miután Don Juannak Nápolyból menekülnie kell, e csábítási kísérletének helyszíne már a kasztíliai Sevilla, a főhős szülőföldje. Mota Don Juan régi barátja: felidézük az egykori nőket, a közösen átélt „gáláns kalandokat”. Az derül ki ebből, hogy Don Juan „carpe diem” életelve korántsem csak rá jellemző „deviancia”, hanem az aranyifjúság általánosan jellemző, „természetes” életfelfogása, mely fölött ebben a világban mindenki szemet húny. Mota szerelmes Anába, ám közben továbbra is előszeretettel látogatja a bordélyokat. Valójában Ana elcsábítására is ő ad alkalmat azzal, hogy barátját egy „csínytevésbe” próbálja belerántani: abba tréfába, hogy köpenyt cserélve Don Juan menjen el helyette egy kurtizánhoz, miközben ő szerelmével, Anával

édes kettesben tölti az időt (levelében Ana maga biztatja föl őt erre). A bikaviadalt idéző képnyelvből e szerepcsere kapcsán egyértelműen kiolvasható, hogy Mota és Don Juan egy húron pendülő vetélytársak: egymás „ikrei” a „bikaságban” (az évkörön a Bika az Ikrekkel szomszédos jegytartomány):

JUAN Szívem a cserét imádja.

CATALINÓN Köpenyt vetsz hát a bikára.

JUAN Nem, köpenyt rám éppen ő vet.

Don Juan azonban nem a kurtizánt keresi föl, hanem – megelőzve a barátját – Anát; ám őt (akinek a vonzalma eszerint már személyre szóló, „fixálódott libidó”) a furfangos köpenycsere nem téveszti meg: elutasítja a csábítót. A megghiúsult nász helyett ekkor kerül sor Juan gyilkos párbajára Ana apjával (a kivont kard az erekltált phallosz hagyományos képjele, mely itt Don Juan agresszív Skorpió testiségét szimbolizálja: azt a pillanatot, amikor a venerikus Erósz a marsikus Arészba csap át). S a gyanúsított itt is az időközben megérkező „ártatlan” fél, Mota lesz (akárcsak az előbbi kaland során Octavio).

Don Juan utolsó kalandjának paraszt párosa, Aminta és Batricio már férj és feleség; éppen lakodalmukat ülik, amikor a csábító szó szerint elfoglalja a férj helyét. Ez esetben – ellentétben az előző kalanddal – nyílt színi „bikaviadal” zajlik. Don Juan fegyvere a hazugság, mellyel előbb a féltékeny férjet szereli le, majd a menyecske apját bírja rá, hogy inkább hozzá adja nőül a lányát. De Aminta sem habozik soká: nem Don Juan személye, hanem a kecsgetető házassági ajánlat, az előkelő élet reménye, a királynővé való átváltozás illúziója kápráztatja el. Juan a menyecske gyermeki képzeletére ráhangolódva valóságos költőként szólal meg:

Ó, Aminta, szemem fénye!

holnap édes lábacsikádra

simuljon szikrázó, drága

ezüstcsillagos topánka,

melynek arany a sújtása;

alabástrom nyakad lágyan

övezze gyöngyök füzére;

s gyűrűd áttetsző gyémántja

csillogjon a foglalatban

s úgy díszítse ujjacsikádat.

Azt láthatjuk tehát, hogy már a várostól távoli spanyol vidék lakóinak karakterében is fogyatkozóban vannak a „szép erények”. S hogy a paraszt is csak addig „kényes a becsületére”, míg érdekei, a jobb élet reménye nem készíti arra, hogy morális tartását feladja (lásd Don Juan ironikus szavait Batricióhoz, 65).



Mint fentebb már jeleztük, Don Juan „áldozatai” közül egyedül Tisbea, a romlatlan természet közegében élő halászlány lóg ki a sorból. Elsősorban azért, mert neki még nincsen választott jegyese: a halászok között nem talál magának vőlegényt. (akárcsak Psyché Apuleus történetében). Szabadon áradó érzéki monológjából kiderül, hogy ő ebben a tengerparti halászfaluban magát Ámort, a szerelem istenét várja: „Ezerszer boldog vagyok, hogy / megkímélsz, Ámor, de fájna, / hogyha azért, mert szegényes, / nem néznél be kalibámba...”. S amikor az első, nápolyi kalandja (Isabela) után menekülő Juant és szolgáját partra veti a viharos tenger, a szédelő, aki már-már odaveszett a habokban, az ő karjai között éled fel. De Don Juan először mintha nem örülne ennek az újjászületésnek. „Tűzhalállal” való példálózását (ami a hűtlenül elhagyott Tisbea monológjában is felbukkan majd) egyszerre olvashatjuk a szerelmi szenvedély és a halál metaforájaként: a *tűznek* ez az ambivalens jelképisége úgy íródik itt egybe, mint a „halálos szerelem” közismert jelzős szerkezetében:

Adta volna bár az Isten,  
 hogy mint kiben ép az elme,  
 veszem volna a tengerbe,  
 semhogy eszem elveszítsem.  
 Mert a habok ezüst árja  
 hús mélységekben sodorva  
 végleg elringatott volna  
 s nem ítélné tűzhalálra.

Don Juan e halálközeli pillanatában mintha azt látná be, hogy neki előre meg van írva a sorsa. A víz jelképisége egyébként ugyanúgy ambivalens, mint a tűzé: az élet születésének a közege – lásd a habokból kikelő Vénusz/Aphrodité beszélő nevét –, de a halál (a Halak) közege is (az asztrálmítikus hagyományban a Halak–Szűz oppozíciós párosa az évkörön az un. „haláltengelyt” jelöli ki). Tisbea ebben a közegben van otthon – nemcsak konkrét, hanem szimbolikus értelemben is: Don Juant mint „kis halacska” ő menti meg, fogja ki magának a vízből. S a hálátlan szédelő valóban csúnyán becsapja, amikor Ámorról példálózva és házasságot ígérve neki ráveszi őt a nászra. – Ha a hétköznapi morál felől nézzük a dolgot, kétségkívül jogos ítélet ez a hűtlen csábító felett. Kérdés azonban, hogy valóban összeillő pár találkozott-e itt? Mert az elhagyott Tisbea szavaiból nem az elveszített boldogság fájdalma, hanem inkább a kétségbeesés olvasható ki: ezt a nászt ő mintha nem harmonikus egyesülésként, hanem *pusztító tűzként* élte volna meg: „Tűz, tűz, vizet hozzatok, legények! / Szerelem, irgalmazz, mert elégek.”

Fentebb már jeleztük, hogy Don Juannak ez a kalandja – amelynek mítikus jelképisége kétségkívül a legszembeűnőbb – a legtöbb Don Juan-átiratban már nem szerepel. A kivétel Byron *Don Juan* c. poémája, ahol a főhős egy hajótörés után egy görög szigetre vetődik, s ott Haidéval, a természet

gyermekével megtapasztalja a boldog szerelmet (amelynek aztán tragikusan vége szakad – és Byron hőse ettől kezdve voltaképp már nem is Don Juan többé).

## VI. MOLIÈRE: DON JUAN VAGY A KÖSZOBOR LAKOMÁJA

Molière *Don Juanja* (1665) műfaját tekintve komédia. Már az is nyilvánvalóvá teszi ezt, hogy Sganarelle-nek, Juan szolgájának a monológja nyitja és zárja a művet:

–A nyitó jelenetben a szolga a tubákolás élvezetéről, lélekneemesítő és „tisztessegre szoktató” rítusáról filozofál. Amennyiben a tubákolást a szerelmi aktus profán metaforájának tekintjük, ez annak a Platón dialógusában olvasható tételnek a paródiájaként fogható fel, miszerint az állampolgári erényeket is Erósznak köszönhetjük. (Lásd pl. Karády Katalin slágerében az „égve eldobott” cigarettát, amely az elhagyott szerelmes nő metaforája.)

–A dráma záró monológjában Sganarelle a pénzt, elmaradt bérét emlegeti föl. E szintén profán téma szóbahozásának köszönhetően Juan „gyászos halála”, és azt megelőzően a köszoborral folytatott párbeszéde is komikus színezetet kap. Kierkegaard joggal fogalmaz úgy, hogy bár a kormányzó szobra „etikai komolysággal és súllyal szólal meg” az égiek nevében, mégis „majdnem nevetségessé” válik, profanizálva magát az isteni igazságszolgáltatást is.

De ebben a darabban maga Don Juan, a főhős is komikus figura, hiszen a színpadon egyetlen hódítása sem sikerül. Mintha már csak árnyéka volna egykori önmagának, csábítási kísérletei komikus felsülésével végződnek:

–Első kísérletének már a motivációja is arra utal, hogy Don Juan „erővesztésben” van: irigye, „kukkolója” csupán a mások boldogságának – ezért akarja elrabolni egy tengeri csónakkirándulás alkalmából vőlegénye mellől a menyasszonyt. Ahogyan ő maga fogalmaz: „úgy lettem szerelmes, hogy féltékenységre estem”. A tengeren azonban bárkáját felfordítja a vihar, és majdnem vízbe fullad. (Lásd ugyanezt a motívumot Molina darabjának Tisbea-epizódjában.)

– Miután szerencsésen megmenekül, a parton gyors egymásutánban két parasztlányt próbál elcsábítani: Sárít Petitől (választott jegyesétől) és Marit. A helyzet komikuma abban a jelenetben csúcsosodik, amikor Juan a két nőnek *egyszerre* ígér házasságot:

Majd az esküvőn kiderül, szívemet melyikőjüknek adtam. (*Halkan Marihoz.*) Hagyja rá, higgyen, amit akar. (*Sárihoz.*) Hagyja csak, hadd képzelődjék, ha neki tetszik. (*Marihoz.*) Imádom. (*Sárihoz.*) Csak magát szeretem. (*Marihoz.*) Maga a leggyönyörűbb a földön. (*Sárihoz.*) Gondolni sem tudok másra.

E jelenetben maga az élet cáfol rá a felvilágosult bölcselkedőnek arra az életfilozófiájára, melyet a darab második jelenetében Juan a szolgájának fejt ki:

Az állhatatosságot a fajankóknak találták ki: minden szép nőnek joga van, hogy igézetbe ejtsen bennünket, és ha valakivel előbb akadunk össze, az még nem ok és nem előjog arra, hogy a többit megfossza a szívünkre való éppoly jogos igénytől.

Don Juan eszerint úgy képzei, *egymást követő* végtelen kalandok sorozata az élet. S hogy a szabályosan előre haladó idő módot és teret ad arra, hogy zavartalanul éljen a pillanatnak. Ám a két parasztlány epizódja azt jelzi, hogy Juan ideje vészesen fogy: a nők már nem egymás után, szép sorjában érkeznek, hogy „igézetbe ejtsék”, hanem párosan. A két kaland-szituáció egybecsúszik, „ikresedik”: Sári és Mari egyszerre nyújtják be neki „jogos igényüket”, s így aztán ők is, Juan is hoppon maradnak. Hamlettel szólván ezzel végleg „kizökkent az idő” Juan számára – újabb kalandokra már nem lesz módja.

Ám a „carpe diem” életelvének tarthatatlanságát mindenek előtt az jelzi, hogy felbukkan Elvira, házassággal végződött előbbi kalandjának hősnője. Olyan ez, mintha visszafordulna az idő: az otthagyt feleség személyében betoppan a jelenbe a múlt, s a csábítót megállásra kényszeríti. (E szituációt Lorenzo Da Ponte, a *Don Giovanni* szövegekönyvének (1787) írója úgy poentírozza majd ki, hogy Juan lefátyolozott feleségét először egy ismeretlen nőnek hiszi, és menten el is akarja csábítani – vagyis a vágyott jövőről az derül ki, hogy voltaképpen már múlt idejű, Juan részéről túlhaladott, lezárult kaland.)

Ez a fajta dramaturgia már Molina darabjában is a kompozíció alapját képezi – de ott csak a harmadik felvonásban erednek Don Juan nyomába az elhagyott nők: előbb Tisbea és Isabela találkozik össze Sevillába tartva – utóbbi (Octavióhoz hasonlóan) szintén örömmel veszi a kasztíliai király döntését, hogy ha már elcsábította, Don Juan vegye is el őt nőül; majd pedig Aminta, a parasztlány érkezik, hogy behajtsa a hősnő házassági ajánlatát.

Molière darabjában azonban Elvira már jóval korábban felbukkan. A dráma voltaképp azzal indul, hogy Guzman (Elvira lovásza) bejelenti az érkezését. S a harmadik jelenetben már sor is kerül a kettejük közötti találkozásra, melynek során a csábító, házastársi hűtlenségét megindokolandó, meglepő érvel hozakodik elő:

Kételyem támadt, asszonyom, lelki szemem előtt feltárult, hogy mit is míveltem. Magamba szálltam, s elgondoltam: kolostor falai közül raboltam el kegyedet, hogy feleségül vegyem; hogy kegyed másfelé tett fogadalmat szegett meg, s hogy az ég nem tűr vetélytársakat az effajta dolgokban. Bűnbánat fogott el, reszketek az ég haragjától. Beláttam, hogy házasságunk csak leplezett házasságtörés, büntetést von ránk odafentről, és hogy már csak egy törekvésem lehet: elfeledni kegyedet, módot adni, hogy visszatérhessen első fogadalmához.

Don Juan itt a neki szegezett vádat nyíltan Elvira ellen fordítja, mondván, hogy a házasságtörést valójában a nő követte el, amikor hagyta magát elcsábítani Krisztustól, „hites urától”, akinek apácaként esküt tett.

Vajon Juan csupán gúnyt űzne itt a házasság szentségéből? – Nyílt, elsődleges szándéka bizonyára ez. Ám azáltal, hogy ezt a kalandját – Platón fogalomhasználatával élve – az égi és a földi („közönséges”) Erósz párviadalaként exponálja, saját személyét, illetve Elvirával való kapcsolatát is fölértékeli, szakrális dimenzióba emeli. Gúnyolódik Elvirán – ez igaz, hiszen ő csupán a kétszer kettő igazságában hisz, nem Krisztusban – legalábbis ezt hangoztatja magáról, mint felvilágosult

bölcsekedő. Ám a gúny ez esetben kétélű fegyvernek bizonyul; hiszen Don Juan mégiscsak azt fogalmazza meg itt, hogy Krisztus vetélytársaként nyerte el Elvira kezét – nem „közönséges” halandóként tehát, hanem vakmerő lovagként, „Athleta Cristi”-ként. Juannak ez a replikája így akár arra is alapot adhat, hogy párhuzamba állítsuk őt Lukács evangéliumának Krisztusával, aki a keresztfelé tartva az asszonyokat úgy szólítja meg, mint akik az ő szemében korántsem pusztán tehetetlen áldozatok, hanem egyenrangú lényként felelnek majd világ romlásáért, ha eljön az ideje.

Elvira elcsábításának ezt az égi aspektusát, az emberi lélekben gyökerező keresztény metafizikáját kortárs drámaírónk, Nagy András így exponálja a nő szemszögéből:

ELVIRA (Sganarelle-nek)

Lehet, hogy ismered Don Juant, de nem ismered a nőket. És kiváltképp nem ismered Elvirát, mert Elvira sem ismerte magát eddig az éjszakáig. Engem, tudod, egyenesen Istentől csábított el, mert senkivel sem találkoztam eddig, zárdában és zárdán kívül, aki... a maga módján ilyen szenvedéllyel kereste volna Istent, mint ő. És, szenvedélyének hála: meglett.

(*A sevillai, a kővendég és a szédelő. „Don Juan” játék, bábjáték*)

Elvira számára Don Juan ebben az átiratban nem a „közönséges” Erósz, hanem az a bizonyos „köztes” lény, „daimon”, aki Szókratész interpretációja szerint azért teremtett, hogy közvetítsen a földi halandók és az égiek között.

Igaz, Molière darabjában ez a nagy pillanat nem kerül színre – Juan és Elvira szerelemre lobbanása az előtörténet homályába vész. Ám Elvira alakja önmagában is elegendő, hogy a komédiában időről időre hallhatóvá váljék az egykori szenvedély, az „égi” szerelem patetikus háttérszólama.

A hűtlenül elhagyott Elvira először „bosszút liheg”. Ám miután „vezeklő bűnösként” visszatálatott égi jegyeséhez, immár minden önös szándéktól mentesen keresi föl Juant, hogy megpróbálja őt megmenteni „az ég rettenetes haragjától”. Előbb eredeti asszony-alakjában keresi föl, majd pedig (közvetlenül a gyászos vég előtti jelenetben) kísértetté változva át; alakja a középkori moráliák allegóriáira emlékeztet (lásd a szerző instrukcióját: „az Időt ábrázolja, kezében kasza”).

Misztériumjáték ez – akárcsak a *Hamlet*-ben a megölt apa szellem-alakként való visszatérése. Ám az már a mindenkori rendező szíve joga, hogyan viszi e jelenetet színre: az „idejétmúlt” középkori sacra paródiájaként, avagy ellenkező előjellel, a paródia szakrális mögöttesét hangsúlyozva, állítva előtérbe. Ha az utóbbi felfogást érvényesítjük, akár egy olyan olvasatig is eljuthatunk, hogy Don Juan egyenrangú ellenlábasa ebben a darabban talán nem is a kőszobor, hanem a nő: önnön jobbik fele, élő lelkiismerete, aki egykori nagyságára emlékezteti őt.

Molière Don Juanja azonban e komédia „közönséges” hőseként sem akar ki. Nagyon is számon tartja marsikus erényekkel megáldott ókori előképét – lásd bemutatkozó monológjának „militáris” retorikáját az első felvonásban:

... nincs édesebb, mint egy ellenálló szép nőn diadalmaskodni. Ezen a téren engem azoknak a győzelemről győzelemre repülő hódítóknak heve fűt, akik képtelenek határt szabni vágyuknak. Az én vadul áradó vágyamat sem állíthatja meg semmi; úgy érzem, szívem szeretni tudná az egész

földet; és mint Nagy Sándor, azt kívánnám én is, volnának bár még más világok is, hogy hódító szerelmem azokra is kiterjeszhetném.

Záró nagymonológja pedig – amelyben a képmutatás „mesterségéről” mint követendő életstratégiáról értekezik – arról győzheti meg az olvasót, hogy Juannak igen komoly „művészi” ambíciói is vannak. S hogy e tekintetben talán csak egy paraszthajszál választja el a darab írójától. Attól a Molière-től, aki komédiáiban korának „erényszámba menő bűneit”, köztük a képmutatást előszeretettel pellengérezte ki. Lásd a *Tartuffe*-öt, amely egy álpapról szóló komédia, s amelyet a tekintélyét féltő katolikus egyház rögtön le is tiltatott a színház műsoráról. Molière e helyett a betiltott darab helyett állította színre a *Don Juant*, amelybe – vérbeli színpadi szerzőként – úgyszintén belecsempészte korának „erényszámba menő bűnét”, a képmutatás motívumát.

## VII. PUSKIN: A KÖVENDÉG

Puskin darabjában (1830) Don Juan nem az ókori „közönséges” Erósz újkori alakmása. E dráma nem komédia, hanem (a szerző műfaji megjelölése szerint) *kistragédia*, amelyben a kövendég a szerelemben esett Don Juant ragadja magával, megakadályozván az özvegyével kibontakozó szerelem beteljesülését.

Puskin dramaturgiai újítása az, hogy a kövendég itt nem a megölt apa, hanem a megölt férj, akinek a halála igencsak rejtélyes: a darabból ugyanis nem derül ki, mi volt a kiváltó oka Don Juannal vívott párbajának. Hogy nem Anna, a komtur felesége, az bizonyos; hiszen őt Juan akkor látja először, amikor a temetőben férjének síremléke előtt imádkozik.

A költő a jelenetek sorrendjét is megváltoztatja: a darab Juan végzetének helyszínén, a temetőben indul: a csábító itt lobban szerelemre a férjét sirató özvegy iránt. E változtatásokkal Puskin a kőszobor toposzát merőben új megvilágításba helyezi. A *Don Giovanni* szöveggönyvéből vett mottójával egyértelműen utal is erre a szándékára:

Ó, méltóságos nagy szobor... Ó, gazdám...

Az olvasható ki ebből az idézetből, hogy a kőszobor és Juan itt valójában *egy és ugyanazon személy*: a halott férj és az élő csábító egyként Don Juan – kettős alakban.

Hogyan volna érzékeltethető a színpadon a hősnek ez a kétalakúsága? Például úgy, hogy a halott szobrát az eleven csábítóról mintázná meg a látványtervező. S ha a rendező úgy vinné színre e jelenetet, hogy Juant a kőszobor takarásából léptetné elő. Azt a rejtett, szimbolikus jelentést hozva a felszínre ezáltal, hogy a kőszobrot valójában a szerelmes özvegy könnyei keltik életre, támasztják föl halottaiból.

Puskin a halálon túli szerelem misztériumát viszi színre – avagy Freud fogalmaival élve az ember tudatalattijának egymással versengő kettős mozgatórugóját: a halálösztönt és a libidót. Juan szerelmi vallomása ékesen tanúsítja, hogy a lét drámai fordulópontjain az emberi pszichében *egyidejűleg* van jelen e két, ellentétes ösztönkésztetés:

DOÑA ANNA	Hadd halljam hát, mit kívánsz?
DON JUAN	A halált!
	Ó, bár halhatnék most meg lábaidnál!
	Bár itt találna tetemem nyugalmat,
	nem ama másik férfi teteménél,
	kit a halálban is szeretsz – odébb,
	lenn a bejárat mellett a küszöbnél,
	hogy arra menve, lábad és ruhád
	ringó szegélye sírkövemhez érjen,
	ahányszor eljössz, hogy e büszke sír

előtt zokogva meghajtsd fejedet!

Ám ez a kettősség nemcsak Juanra jellemző, hanem Annára is: hiszen férjének meg kellett halnia ahhoz, hogy szerelemre lobbanjon iránta; s hogy aztán e szenvedélyével az élő alakmás, Don Juan felé forduljon, és akkor se tántorodjék vissza, amikor Juan bevallja: férjének gyilkosa áll előtte.

Puskin Don Juanja azonban abban is különbözik elődeitől, hogy ez a végzetes szerelem nála nem törli a múltat. A darabba beékelődik egy „közjáték”, amikor egykori kedvesét és művész-tanítványát, Laurát keresi föl. Az önfeladt szerelmes együttlétet azonban itt is a halál fizikai jelenvalósága – a Don Juan által megölt Don Carlos teteme – árnyékolja be.



## VIII. CERVANTES: DON QUIJOTE

1601 a fordulat éve az újkori európai művelődéstörténetben: ekkor születik a *dráma*irodalom korszakalkotó remekműve, a *Hamlet*, és ugyanekkor jelenik meg a *Don Quijote* első kötete, amely az európai *regény* fejlődéstörténetében játszik hasonlóan kulcsfontosságú szerepet. (Cervantes regényének második kötete, amelyen 1607-től folyamatosan dolgozott, 1615 novemberében jelenik meg.) Shakespeare és Cervantes személyes biográfiájának is van egy közös dátuma: a két írófejedelem ugyanazon a napon, 1616. augusztus 23-án hunyt el.

A XVI–XVII. század fordulója a világtörténelem korszakváltója is: 1588-ban Anglia legyőzi a spanyol Nagy Armadát. Ezzel Spanyolország mint gyarmatosító nagyhatalom elveszti vezető szerepét, amelyet közel egy évszázaddal korábban a portugálokkal szemben vívott ki (1492-ben az Amerikát felfedező Kolumbusz vállalkozását Izabella spanyol királynő támogatja; Cortez 1519-ben Mexikót, Alvarado 1523-ban Guatemalát, Pizarro 1532-ben Perut, ugyanekkor Almagro Chilét igázta le). A Nagy Armada veresége, valamint a megmerevedett feudális viszonyok következtében Spanyolország hanyatlásnak indul, míg Anglia vezető nagyhatalommá válik.

E politikai hanyatlás időszaka azonban Spanyolországban – paradox módon – a kultúra virágkora: a XVII. század az úgynevezett „arany század” (Siglo de Oro), melynek csúcsteljesítményeit az irodalomban Cervantes mellett elsősorban drámaírók fémjelzik (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon).

E kulturális teljesítmény jelentősége máig ható, hiszen a négy újkori európai „hérosból” kettő: Don Juan és Don Quijote a spanyol aranykor szülötte. Ha visszatekintünk tipológiánkra, melyet az evangéliumi négyességre alapoztunk, Don Juan az „érzelmi” (Lukács – Bika), míg Don Quijote a „morális” (Máté – Vízöntő) stádium jellegadó képviselője.

Don Quijote karakterében mintha a Don Juanban háttérbe szoruló harcias (marsikus) lovagi erények támadnának föl, válnának dominánssá. (Emlékezzünk Molière darabjában Juan monológjára, melyben a nők meghódítását az „új földrészek” felfedezésének vágyával, önmagát pedig Nagy Sándorral állítja párhuzamba, jelezvén, hogy neki a szerelem „harcmezején” aratott győzelmekkel kell beérnie.)

De Cervantes regényének a Hamlettel is van tematikus kapcsolódási pontja. A királyfi (Márk – Oroszlán) tragédiával végződő „egzisztenciális” drámája, amelyben az igazságtétel és a hatalomgyakorlás mikéntje a tét, itt a hűség fegyverhordozó sikertörténeteként jelenik meg. Nem a főszereplő, hanem Sancho lesz az, aki a vágyott „sziget” kormányzójaként valóságosan bizonyítja

rátermettségét az igazságtevő bírói szerepkörre (még ha csupán egy megrendezett, „színpadias” áll-szituációban is – ami műfaji értelemben a Hamlet „egérfogó” jelenetével vethető egybe).

A két legfontosabb kérdés, melyet a regény olvasása/elemzése során érdemes szem előtt tartanunk:

1/ *A műfaj kérdése:* Igaz-e, hogy a Don Quijote a lovagregény paródiája? Avagy éppen ellenkezőleg: a lovagi mentalitás, az Athleta Cristi apoteózisa?

Hasonló dilemma ez, mint Don Juan karakterének műfaji „besorolása”: komédia-hős? a „közönséges” Erősz újkori hasonmása? Pokolba ragadása egy nálunk hitványabb köznapi kalandor pusztulása, avagy egy nálunk külön tragédiai formátumú hős bukása? E bukásában netán az „égi” Erősz mitikus előképe válik számunkra (illetve a darab szereplői számára) foghatóvá?

– Ha a paródia és a sacra, a gúny és a pátosz kettősségére fókuszálunk, mennyiben állítható párhuzamba Don Quijote alakja a szenvedéstörténet Jézusával: az élővel, aki a gúny céltáblájaként töviskoronát kap, s a megfeszítéssel, akiben halála pillanatában felismerik Isten fiát, az új királyt?

– A műfajra vonatkozóan mi olvasható ki a szerző előszavából, illetve a történet elé helyezett költemények hangnemi kettősségéből?

– A lovagkort idéző marsikus életideál és hőstípus ma jelen van-e (s ha igen, hogyan) a művészetben, a kultúrában?

2/ *Az „álom” és/vagy „valóság” kérdése:* Igaz-e, hogy a „fantasztá” Don Quijote álmvilágban él? S hogy vele ellentétben Sancho egyértelműen a vaskos realitás embere?

Érdekes előzetesen tisztázni a fogalmakat: Don Quijote nem pusztán álmodozik, hanem *terve* van, amelyet el is indul *megvalósítani*: célja egy igazságosabb világ létrehozása a lovagság eszményeinek jegyében.

– Kultúrtörténeti kitekintés: Hogyan gondolkodott erről a kérdéstről archaikus görögség? A *terv* és a *megvalósítás* kettőssége a görögség szóhasználatában a fikció és a techné fogalom-párjával vethető egybe. A fikció az ő felfogásukban nem „kitaláció” (mint ma), hanem az egyedül igaz valóság: azt a teremtő aktust jelöli, amellyel az ember Istent, az isteni teremtést utánozza. (Arisztotelész mimézis felfogása és tragédia-definíciója: a „nálunk különbek” tetteinek utánzása eredetileg minden bizonnyal az embernek erre az Istentől való, ám sok esetben az égiekkel szembeszegülő teremtő képességére utal.) A görögség a mai értelemben vett „realitások” világát ezzel az isteni valósággal szemben pusztán árnyékvilágnak, a látszatok nem valóságos világának tekinti (lásd Platón híres barlang-hasonlatát). A valóságos avagy illuzórikus kettőssége csak a valósítás/valósulás, vagyis a techné fázisában merül föl: a teremtett világban – így az elkészült

művészi produktumban – ugyanis e felfogás szerint már semmi sem az, ami, hanem csak olyan, *mintha* az volna. Például: a festett képen az arc olyan, mintha élne, de tudjuk, hogy nem él; vagy fordítva: a naplemente néha olyan szín pompás, mintha egy giccses festmény volna (de tudjuk, hogy nem az). Cervantes regénypoétikája erre az ókorra visszanyúló és a keresztény szemléletben is jelenlévő világfelfogásra épül. Csak két példa a 19. és a 20. századból:

Arany János: „Ha álom az élet: mért nem jön az óra, / mely fölébresszen egy boldogabb valóra? /  
(...) S ha élet ez álom: miért oly zsibbatag? / Kimerült, kifáradt egykedvű sivatag?” (*Ha álom az élet...*)

Pilinszky János: „*Krisztus az egyetlen realitás*”

És íme egy egészen friss példa. Urrné Nagy Viktória levelezős hallgató szakdolgozatának záró bekezdése, amelyben a „praktikus” Sancho szemszögéből világítja meg e kérdést:

Elképzelem, ahogy Sancho Panza azokat a csodálatos kalandokat meséli, amiket Don Quijotéval átélt. Üldögélnek talán valamelyik fogadóban Sansón Carrascóval, (aki bár legyőzte a lovagot, de sosem értette őt meg). Az asztal körül helyet foglalnak az öszvérhajcsárok, a ledér leányzók, a pap, a borbély és más átutazó személyek, és persze a fogadós is fülel, mert nem szeretne a meséből kimaradni:

– „Nem is értem, minek jártál iskolába, Sansón? Annyi tudománnyal tömték tele a fejed, de te ahelyett, hogy megokosodtál volna, inkább csak butább lettél. Látod, én nem tudok írni-olvasni, de mégis bölcsebb vagyok, mint te. Nemhiába kormányoztam azon a szigeten teljes tíz napig. De az egy másik történet, majd elmondom, ha eljön az ideje. Azt mondod, nem érted te gazdám, a halhatatlan Don Quijotét. Hát figyelj csak ide.

Én emlékszem, hogyan építetted fel a házad. Először csak elképzelted, csak a gondolata volt meg a fejedben. Egyre többször álmodoztál róla. Gondolkodtál, milyen legyen a konyha, a szobák. Még a szomszéd Rosát is odaképzelted. Ne pirulj el. Látom, amit látok! Ilyen volt jó gazdám esze. Mert amit te csak a fejedben láttál, azt ő látta a valóságban is, és hitt benne, hogy egyszer teljesül. S látod, milyen igaza lett?! Olyan takaros, helyre házat építettél, hogy csodájára jár még a szomszéd falu is. Azt mondod, én is segítettem? Nélkülem nem sikerült volna? Ugyan, Sansón! Az én szerepem csak annyi volt, hogy veled voltam akkor is, amikor elfogyott a pénz, és nem találtál embert, aki segít az alapokat kiásni. Igaz, a borról, ételről, italról én gondoskodtam. De ezt már megszoktam a gazdám mellett. Ha én nem figyelek, hogy tele legyen a tarisznya, már utunk elején éhen veszünk volna.

– Tudod mit, Sansón! Most menj haza szépen! Új le a szobádban egy karosszékbe. Vedd elő Cervantes mester könyvét. Az a címe, hogy *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Így kezdődik: „La Mancha egyik falujában – nevét már említeni sem akarom – élt egy nemesember....”.

Pálfi Ágnes

**Szélmalomharc?**– **Cervantes regényének metaforájáról** –

(In: Szín, 2008/11)

Regényt olvasni kaland, időutazás, kiszakadás hétköznapi életterünk fogságából. Az internetes világháló virtuális valóságából, ahol minden gombnyomásra működik: szuperhősök gyilkolnak és győznek helyetted, s a bőrödöt nem kell a vásárra vinni. Regényt olvasni manapság egyre életveszélyesebb kaland. Próbára teszi a képzeletedet, hogy vajon működik-e még? Hogy számodra léteznek-e még felfedezendő titkok, ismeretlen földrészek? – A kockázat nagy, de a kísértés még nagyobb: mert ha belemerülsz egy regénybe, bizonyosságot szerezhetsz arról, ami kimondva – kimondatlanul a legjobban izgat: hogy vajon te magad létezel-e még?

Meglehet persze, hogy amikor regényt olvasol, pusztán valami bűbáj áldozata vagy, amikor azt éled át, hogy a hős nyomába szegődve egyszer csak magamagaddal találkozol szembe, és elfog a létezés megejtő illúziója.

A regény halott – mint ahogy nincs többé dráma, és régen nincsen már líra sem – állítják manapság a posztmodern apostolai, sőt gyakorta maguk az alkotók is. – De vajon nem ugyanezt állítja-e már Don Quijote is, az újkori európai regény első remekművének hőse, amikor odahagyja a Guttenberg-galaxis biztos menedékét? Mi más készítetné őt arra, hogy útnak induljon, mint az a felismerés, hogy a lovagregények világa virtuális valóság csupán? Miért nem marad veszteg, s morzsolja le hátralevő éveit jól felszerelt könyvtárában, újra és újra végigélve rajongott hőseinek dicsőséges kalandjait, amolyan örökifjú nyugdíjasként, aki – mint az internetes világhálón bolyongó kései unokái – minden további nélkül szupermennek képzelheti magát?

Nem is olyan nagyon távoli „asztali kapcsolat” ez. Hiszen ha belegondolunk, a design nem sokat változott azóta sem: a mai akciófilmekben diadalmaskodó héroszok és heroinák bombabiztos vértete időnként kísértetiesen hasonlít a középkori lovagok páncélzatához. Valami használható minta eszerint még a virtualitás világában is szükségeltetik. Vagy netán még többről van itt szó? Ha az Arthur-mondakör filmfeldolgozásainak világsikerére gondolunk, bizton állíthatjuk, hogy igen: a középkor újra itt van, a lovagvilág nagyobb népszerűségnek örvend, mint valaha. A megváltó aranykard manapság úgy vonzza a gyermeki szemet, mint valami világító fényforrás az alagút végén. S nem különben a Szent Grál, mely mint a vágy titokzatos tárgya, ott ragyog a cseperedő ember képzeletében – hitetlen hitének idolként.

Cervantes regényét viszont, attól tartok, ez a generáció korántsem olvassa hasonló lelkesedéssel. Talán azért sem, mert mint nyögvenyelős kötelező olvasmányhoz készen kapja tőlünk hozzá a kulcsot, az értelmezés „vezérfonalát” is. Azt a jól bevált közhelyet, hogy ez a mű a letűnt

lovagregény paródiája. S hogy főhőse amolyan ködlovag, önjelölt fantaszta, akinek semmi köze a való világhoz, amely körülveszi: hiába indul útnak, s útján hiába érik a sorozatos kudarcok, továbbra is lovagregények táplálta hiú ábrándjainak él. Ellentétben Sanchóval, a józan paraszttal, aki viszont maga a megtestesült realitás. – De ha ez így van, akkor vajon miért szegődik a kóbor lovag szolgálatába? – Hát mert olyan naiv, mint egy gyermek. És mert haszonleső: készpénznek veszi a beígért királyságot – halljuk rögvest a kézikönyvekből felkészült diák jól fésült válaszát. S az embernek a katedráról ilyenkor nem könnyű megkockáztatnia ellenvetését, hogy ez így bizony legfeljebb féligazság. És valójában nem is Cervantes regényének, hanem annak a fergeteges népszínműnek az igazsága, amelyben Sancho a főhős, a pünkösdi király. Lengyel Menyhért vérbeli vígjátéki figurája ő, aki gyermeki módon hisz benne, hogy mint a népmesék kiskondása, megcsinálhatja a maga szerencsáját, ha Don Quijote szolgálatába áll. Ez a Sanchó egy naiv karrierista, aki pontosan tudja, hogy mit akar. Cervantes regényhőse viszont korántsem annyira biztos ebben: újra és újra felteszi magának a kérdést, hogy ugyan miért is hagyta ott a kecskepásztorságot, s szegődött a bolond lovag csatlósául. S az olvasónak egyre inkább az a benyomása, hogy alighanem azért képtelen megválni tőle, mert erre a kérdésre sehogyan sem tud racionális választ adni. Fejletlen intellektus, öregedő gyermek, aki mintha a meséknek abba a szellemvilágába vágyna vissza, amelyből felnőttként kiűzetett. Menekül hétköznapi életteréből, a való világ fogságából, s Don Quijotétól igazából már nem is annyira a megígért szigetet várja, hanem azt, hogy ennek a szellemvilágnak a létét mellette napról napra, kalandról kalandra maga is megtapasztalhatta.

Don Quijote viszont, vele ellentétben, azért indul útnak, mert a szellemek világát, a könyvtárszobát érzi egyszercsak szűknek – akárcsak Faust, a másik „könyvember”, aki csalatkozván a tudományokban, ugyancsak ki a szabadba vágyik, hogy ott fürkéssze ki „az ég és a föld minden fundamentumát”. Igaz, a nyílt, explicit szándék Don Quijote esetében nem ez. Ő nem tudatosítja magában, hogy amikor útnak indul, valójában a könyvek világából menekül, s hogy korántsem csupán az a bizonyos üdvtörténeti célképzet vezérli, motiválja, hanem az ismeretlen valóság felfedezésének, közvetlen megtapasztalásának az ambíciója is. Dosztojevszkij (akiről tudvalevő, hogy *Goljadkin hasonmása* című kisregényében éppen e két hős egyé olvasztása, az ördögregény és a pikaró összeházasítása volt a szándéka), világosan mutat rá Don Quijote vállalkozásának erre a ki nem mondott, rejtett indítékára:

„A legfantasztább teremtmény, aki az örültségig hisz ábrándjában, melynél fantasztikusabbat már el sem lehet képzelni, hirtelen kétségbe és tanácstalanságba esik, s egész hite csaknem belerendül. És érdekes, hogy mi váltotta ki ezt a megrendülést: nem alapvető tévedésének esztelensége, nem annak képtelensége, hogy létezhetnek kóbor lovagok, akik az emberiség üdvének szentelik életüket, vagy azoknak a varázslatos csodáknak, amelyeket a

„legigazmondóbb” könyvek meséltek róluk – hanem egy mellékes, másodrangú, aprócska körülmény. A fantasztá *hirtelen vágyódni kezd a valóságra!* „<sup>1</sup>

S hőszünknek ez a vágyódása korántsem nevezhető reménytelennek. Hisz életét kockáztató kalandjaival testi értelemben igenis sikerül közel kerülnie a való világhoz. Olyannyira közel, hogy manapság akár egy vérbeli road movie folytatásos valóság-show-jának ünnepezt sztárja lehetne; szikár alakja méltán kerülhetne föl a túlélő túrákat reklámozó plakátokra, a nyugdíjas célközönséget provokáló „Kelj fel, és járj!” felirattal. Hiszen az valóban kész csoda, a testet öltő bibliai példázat maga, ahogyan kóbor lovagunk szinte a halottaiból támad föl minduntalan, ahogyan szétvert, péppé lapított porhüvelyébe újra csak visszatér a lélek. Ki a megmondhatója, hogyan lehetséges ez? Hiszen a csoda éppen azért csoda, mert nincs rá ésszerű magyarázat.

Valami fogódzó azonban mégis akad: amikor csúfos kudarcai után Don Quijote föleszmél, mindig ugyanazt a retorikai fordulatot ismétli, variálja, mely szerint ellenfelét, viadalának tárgyát valamely „gonosz varázslat” változtatta el, hogy legyőzésének dicsőségét elorozza tőle. Amivel kimondatlanul azt is sugallja, hogy veresége úgyszintén csupán látszólagos, voltaképp érvénytelen: a méltó ütközet, az igazi ellenfelével való megmérkőzés továbbra is várat magára. Ami a főhős nem szűnő motiváltságát illeti, a regény végtelenített pikarójának minden bizonynal ez a keserves tapasztalat a végső mozgatórugója: hogy tudniillik a valóság, vágyódásának titokzatos tárgya újra és újra kisiklik a kezei közül.

Azonban gondoljunk csak bele: Don Quijote aligha menne elébe az újabb és újabb megpróbáltatásoknak, ha negatív tapasztalatsorának következtében meginogna a valóság létezésébe vetett hite. De nem. Ő ebben a világban mindent – az élő és élettelen dolgokat egyként – továbbra is az isteni terv részének tekinti. S ez a programszerű elfogulatlansága korántsem csupán vallásos meggyőződéséből, ideologikus fixa ideájából fakad: olyan töretlen ösbizalom ez, amely mintha valóban a letűnt aranykor ígézetében gyökeredzne. S jól mondja Unamono: ahogyan Don Quijote a vak véletlen kihívásait fogadja, az a legteljesebb alázat maga<sup>2</sup>. Még ha a felületes szemlélő alkalmasint csupán az izgága agresszort látja is benne, aki válogatás nélkül mindenbe és mindenkibe beleköt, ami és aki csak az útjába kerül.

\* \* \*

Ha kimondjuk a szót, hogy szélmalomharc, Don Quijote alakjára asszociálunk – és viszont. Eszerint még mindig nem rendült meg egészen a klasszikus esztétika tétele, miszerint az ember a cselekedetével azonosítható. De vajon minek köszönhető a konszenzus, hogy Cervantes

<sup>1</sup> Vö. F. M. Dosztojevszkij *Tanulmányok, vallomások*. Bp., Európa, 1985. 149–150.

<sup>2</sup> Lásd Miguel de Unamono *Don Quijote és Sancho Panza élete*. Bp., Európa, 1998. 21–30.

képzeteének teremtménye éppen a szélmalomharc epizódjában válik egyszer és mindenkorra felismerhető, identikus regényalakká? Hiszen ez az epizód egyike csupán az önjelölt lovag rendre kudarcra végződő kalandjainak. S ami a róla szóló tudósítás terjedelmét illeti, az bizony meglepően szűkszavú: a több mint ezer oldalas regényben alig két oldalt tesz ki.

Közhely, hogy a szélmalomharc az értelmetlen hősködés, a józan ész határain túlra merészkedő világmegváltó ambíciók metaforája. A hiábavaló küzdelem, a borítékolható vereség metaforája, mely nyíltan deheroizál és lefegyverez: eddig és ne tovább, esendő ember! Ám ez a fantasztika – minő paradoxon! – végül mégiscsak elnyeri jutalmát: a reménytelen küzdelem hősi halottait az európai kultúrkörben a szélmalomharc emblémájával tüntetik ki, avatják szentté azóta is.

Honnan vajon e kétértelműség, mely a levitézlett pátoszt időről-időre visszaállítja jogaiba? Vajon mi ennek a közszájon forgó metaforának a kulcsa – netán vadonatúj, eleddig rejtező jelentése, amely talán csak most, a mi számunkra tárulkozik föl, válik igazán foghatóvá?

Amikor Don Quijote megpillantja a szélmalomokat, az örület éleslátásával fedezi fel bennük a méltó ellenfelet: önnön seregnyivé szaporodott hasonmását, mechanikus óriás-bábját, „akit” ugyanaz a légből kapott energia, égi, isteni „szellet” mozgat, mint amely őt. Ezért a rivalizálás, ezért a gyilkos indulat, mely nyomban elragadja. Látszólag ész nélkül cselekszik, s mint mindig, rajtaveszt: szólni sincs ereje, akkorát nyekken a lelketlen szélmalom-karok megsemmisítő csapásától.

Sancho, amikor kijózanítja gazdáját, hogy de hisz nem óriásokkal, hanem szélmalomokkal vívott az imént, a kökemény realitások elkötelezett híveként nyilvánul meg. De aztán mégiscsak elárulja, hogy nem a józan belátás embere ő sem. Hogy szemében az élő és élettelen világ között ugyancsak nem húzódik éles határ; a gép és az ember számára egylényegű, ugyanarra a rugóra járó teremtmény:

„Isten az atyám! – kiáltott fel Sancho – hát nem megmondtam kegyelmednek, nézze meg jobban, mit cselekszik, mikor ezek nem egyebek szélmalomoknál: hiszen ezt csak az nem látja, akinek magának is szélmalom forog a fejében.”

Sancho szó szerint azt állítja itt, hogy gazdája amolyan szélmalom-szellemiségű lény. Mintha azok a gigászi masinák egyenesen neki köszönhetnék a létüket, az ő fejéből pattantak volna elő. A homo faber prototípusát látja meg benne, ha tetszik, kinek sorozatgyártott utódai a huszadik században Kondor Béla vásznairól köszönnek vissza, s beszélnek el az eget ostromló emberi nem csúfos kudarcát, egyenlőtlen harcát maga teremtette óriás-bábjával, a géppel.

Ám Don Quijote szélmalomharca másképpen aktuális ma, mint a múlt század 60-as, 70-es éveiben, amikor Kondor Béla vásznai készültek, vagy a 19. század utolsó éveiben, amikor

Unamono vetette papírra híres Cervantes-kommentárjait. A mai Don Quijoték már túl vannak az atomkorszak sokkoló vízióin: az ő szélmalomharcuk már nem a szélmalomok ellen, hanem éppenséggel a szélmalomokért folyik. Hiszen munkára fogni a nap, a szél, a víz energiáját – hovatovább ez az egyetlen alternatíva, amelybe a hitehagyott és reménye vesztett 21. századi emberiség még kapaszkodhatik. S korántsem valamiféle múltba révedő nosztalgia ez, hanem egyre fenyegetőbb gazdasági kényszer. Mintha visszafelé kezdene forogni velünk az idő. S mintha éppen azon a ponton akadna meg a kereke, amikor a la manchai síkon lovagunk azzal a bizonyos negyven szélmalommal szembetalálkozik: az ipari civilizáció hajnalán, a 17. század legelején.

„Ők – avagy én?” – kiált fel gyilkos indulattal, s a köréje sereglő időutazóktól azt várja, hogy kitörjön belőlük a nevetés. Hiszen ez a poén eleddig be szokott jönni mindig. De mi, akik a 21. századból érkezünk oda, az örökifjú „performernek” ezen a poénján már nemigen tudunk nevetni. Hiszen a bőrünkön érezzük valamennyien, hogy ez a kérdés az elevenünkbe vág. Mint ahogy kimondva – kimondatlanul sejtjük már azt is, hogy ez a szélmalomokért folytatott küzdelem aligha járhat sikerrel anélkül a spirituális fordulat nélkül, amely Don Quijote látszólag oktan, eszement lázadásában, gépromboló indulatában tört a felszínre először. Annak a belátása nélkül, hogy a gép is ember. Hogy az a kedvünkre működő csodamalom, amelyre vágyunk, igazából mi magunk vagyunk. S hogy ez az elmés szerkezet korántsem csupán kenyérnek való búzát őröl: az égi „szelletet” munkára fogva isten igéjét őrli.

Népi szólásainkban még ott a nyoma e rejtélyes átváltozás közvetlen tapasztalatának: a malom mint a beszélő száj metaforája világosan utal az emberi nyelv születésének mitikus képzetére, misztériumára. Ám az is feltűnő, hogy ezen szólásaink ma már szinte kizárólag negatív értelműek; a malom működési zavaráról, a pusztá „szócséplés” hiábavalóságáról tudósítanak: gondoljunk a „Mindig jár a szája, mint az üres malom” vagy az „imamalom” kifejezésre, amely a gépies vallásgyakorlat szellemtelen üresjáratát teszi szemléletessé. Azt a földi mechanizmust, amelynek semmi köze immár az égi mechanikához. Ahhoz a szélmalom-szellemiséghez, melyet valaha még közvetlenül Isten igéje táplált. S amely Don Quijote példája nyomán az ég és a föld között elakadt párbeszéd újrafelvételére ösztönzi, kellene hogy ösztönözze a ma emberét is...



### Bekezdések Cervantes próbatételes kalandregényének kronotoposzaról

„Miféle dolog is volt ez a dicsőség, amely akkoriban spanyol hazánkat olyannyira áthatotta? Mi egyéb volt, ha nem a személyiség kitágulása a térben s meghosszabbodása az időben?”

Miguel de Unamono<sup>3</sup>

#### A műfajról: paródia és/vagy sacra

A *Don Quijote* a lovagregény paródiája. – Alighanem Cervantesnek is köszönhető, hogy ez a sommás vélekedés immár négy évszázada makacsul tartja magát. Hiszen regényének bevezetőjében barátjának, pallérozott elméjű beszélgetőpartnerének ki más adhatta volna a szájába, ha nem ő, hogy „e mű csupán a lovagregények ostorozása”; s hogy a szerzőnek nem volt más szándéka, „mint megtörni a magasabb körökben és a nagyközönségnél a lovagregények tekintélyét és közkedveltségét”.<sup>4</sup> Igaz, hogy amikor aztán a szerző magára marad, egészen mást mond, valójában éppen az ellenkezőjét – immár nem a kiművelt irodalmárra, hanem az egyszerű köznépre, a laikus olvasóra hivatkozva: „... a Montiel síkság minden lakosának az a véleménye, hogy ennél tisztább szerelmű s hősőbb bátorságú lovag régidőktől fogva nem volt azon a környéken”.<sup>5</sup> S végül – immár a maga nevében – külön is felhívja a figyelmet Sanchóra, mint akiben ez a regény egyesítve nyújtja „a fegyverhordozók minden jeles tulajdonságát, melyek a hiú lovagregények egész hadában, csupán elszórtan találhatók”.<sup>6</sup>

Hogyan is értelmezhetjük a műnek ezt a kettős olvasatát: előbb a megsemmisítő gúnykacajt, aztán a hősök fölmagasztaltatását; előbb a paródia, aztán a hősének műfaji szemszögét? – Az európai kultúrkörben kétségkívül nem ez a jól bevált a sorrend. Hiszen az athéni drámajátékokon is előbb játszották a tragédiát, s csak azután a komédiát. De hivatkozhatunk egy *Don Quijoté*re hajazó magyar példára is: a *Toldi estéjében* Arany ugyanezt a dramaturgiai konvenciót követi: a Toldi győzelmén elámult ifjak szájából előbb hangzik fel a patetikus hősének, a Szent László legenda, s csak azután a szerelmesként való felsülésén gúnyolódó versike, amely a későn érkező öreg bajnokot esztelen gyilkosságba kergeti.

Ám a világirodalomban akad azért példa az ellenkezőjére is. Gondoljunk az evangéliumi szenvedéstörténetre, kiváltképp Márk verziójára, ahol nemcsak a keresztre feszítés jelenetében, hanem már Jézus töviskoszorúval való megkoronázásának aktusában is jelen van a gúny mellett a pátosz, a paródia és a sacra hangnemi kettőssége; a térdhajtás ambivalens gesztusa

<sup>3</sup> Vö. Miguel de UNAMONO *Don Quijote és Sancho Panza élete*. Európa, 1998. 28.

<sup>4</sup> Vö. Miguel de CERVANTES *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha* (ford. Győry Vilmos; átdolgozta Szász Béla). Új Magyar Könyvkiadó, 1955. I. 15.

<sup>5</sup> Id. mű, 16.

<sup>6</sup> Uo.

félreérthetetlenül jelzi, hogy a megszegényítés tudatos szándéka mögött a római katonákban már ekkor ott munkál a Jézus iránti tisztelet és csodálat is, mint öntudatlan pszichés mozgató:

17. És bíborba öltözteték őt, és tövisből font koszorút tevének a fejére,  
 18. És elkezdék őt köszönteni: Üdvöz légy, zsidók királya!  
 19. És verik vala a fejét nádszállal, és köpdösik vala őt, és térdet hajtva tisztelik vala őt.<sup>7</sup>

Cervantes regénye, ami magát a szüzsét, az elbeszélte történet lecsupaszított vázát illeti, kétségkívül műfajparódia: a lovagkori próbatételes kalandregény paródiája. E műfaj azonban tudvalevően nem a középkorban jön létre; ókori előképe az a happy enddel záruló kalandregény, amely a szerelembe esett hősök egybekelését késleltető megpróbáltatások történetét beszéli el. Szüzséje olyan epizódok láncolata, amelyekben az ellenséges külvilág égi és földi képviselői a vak véletlen váratlanságával gördítenek újabb és újabb akadályokat a hősök elé. Látszólag a realitások való világa ez, amely mint agresszív, marsikus ellenerő az ereje teljében levő Vénusz megsemmisítésére tör: a rablótámadások és a háborús ütközetek, a felbőszült égi hatalmak és a természeti katasztrófák nemcsak a szerelem beteljesülését veszélyeztetik, hanem a szerelmesek életét is.

E szüzsék naturálisan nagyon is konkrét, nagyon is életszerű kalandok füzerei. Bahtyin azonban felhívja a figyelmünket arra, hogy az ókori pikaró e típusának kronotoposzára nem a reális tér-idő ismérvei a jellemzőek. A regényi cselekmény tere „idegen világ”; a kaland ideje nem nő bele „a hősök életének reális idejébe”<sup>8</sup> – sem életrajzi, sem pszichológiai értelemben nem befolyásolja azt: „A házasság a regény végén *közvetlenül kapcsolódik* a regény kezdetén bemutatott, első látásra föltámadt szerelemhez, mintha e két mozzanat között egyáltalán nem történt volna semmi, mintha a házasság közvetlenül az első találkozás másnapján menne végbe.”<sup>9</sup> A regényi szüzsét szervező próbatételes kaland sor itt „nem egyéb, mint időtlen űr a biográfiai idő két mozzanata között”.<sup>10</sup>

Ha a *Don Quijoté* e műfaji előzményből kiindulva olvassuk, a szüzsé parodisztikus volta mindenképp abból adódik, hogy kronotoposza pontosan a fordítottja ennek a lovagregényekre is jellemző ókori modellnek<sup>11</sup>: nincs benne kölcsönös szerelem és nincs beteljesülés, ám nincsen boldogtalan vég sem. Az idő nem mozdul, egy helyben áll. Reális cselekményt nem generál, földi

<sup>7</sup> Vö. *Új Testamentom*. = *Szent Biblia* (ford. Károli Gáspár). Magyar Biblia-Tanács, Budapest, 1980. 57–58. *Márk evangéliuma* drámai értelemben Krisztus királyságát helyezi előtérbe. Jézus párbeszédével indítja a történetet, expressis verbis jelölve meg az alaptémát: „...te vagy-e a zsidók királya? Ő pedig felelvén, monda néki: Te mondom.” Lásd ehhez: PÁLFI Ágnes *Az újkori európai irodalom „héroszai” és az evangéliumi hagyomány* (A szenvedéstörténet összehasonlító elemzése Márk, Lukács, Máté és János evangéliumában). Kézirat, 2006. 1–30.; Uő. *József Attila költészete és a nagy Nap-év*. = *Ősi gyökér*, 2006. április–július, 6.; valamint: *Appendix* (1).

<sup>8</sup> Vö. Mihail BAHTYIN *A tér és az idő a regényben*. = Uő.: *A szó esztétikája* (vál. és ford. Könczöl Csaba). Gondolat, Budapest, 1976. 260.

<sup>9</sup> Id. mű, 261.

<sup>10</sup> Uo.

<sup>11</sup> Lásd ehhez: Michel STANESCO – Michel ZINK *A középkori regény története az európai irodalomban*. Palimpsest Kulturális Alapítvány, Budapest, 2000. 13–30.

értelem voltaképp megszűnik: Don Quijote szenvedélyes szerelme a vágy örökkévalóságába dermed.

Ezzel szemben a hős próbatételes kalandjait Cervantes regényében korántsem az „idegen világ” agresszív támadásai generálják, még ha Don Quijote utóbb esetenként így is kommentálja azokat. Valójában nem a „vak véletlen” gördíti elébe az akadályokat, hanem mindannyiszor ő hívja ki maga ellen a sorsot. Nem passzív elszenvedője a váratlan eseményeknek, hanem aktív kiváltója – fizikai és pszichológiai értelemben egyaránt.

### ***Don Quijote és Don Juan: – marsikus és venerikus Erósz***

Bármilyen meglepő is a párhuzam, a don quijotei próbatételes kalandregény e tekintetben a don juani pikaróval rokon.<sup>12</sup> Csakhogy míg Don Juant Erósz venerikus többlete hajtja, amikor válogatás nélkül minden nőben felfedezi szenvedélyének titokzatos tárgyát, fölébresztve bennük az elfojtott avagy még szunnyadó erotikát, Don Quijote kalandsora rendre marsikus karakterű. Vénusz az ő esetében mindvégig erővesztésben, pontosabban rejtett erőben van: Dulcineával a „maga valójában” egyszer sem találkozik; ám a háttérből az ő eszményi alakja vezérli e marsikus kalandokat, mint üdvtörténeti célképzetének fixálódott libidója. A Don Quijotét mozgató Erósz valóban maga az Eszme – ahogyan azt Kierkegaard állítja, amikor a kereszténység szerelemfelfogását – szemben az ókorival – éppen ebben az elvont fogalmiságban véli megragadhatónak.<sup>13</sup> Don Juannál viszont a marsikus erények vannak erővesztésben. Soha nem ő kezdeményezi a gyilkos párbajt, amelyért aztán vezekelnie kell; de legalább ennyire beszédes lovagi retorikájában (Molinánál, Molière-nél s a Mozart-opera szövegkönyvében egyaránt) a világhódító Nagy Sándorra való hivatkozás, amelyben azt a felismerését nyilvánítja ki, hogy neki – jobb híján – már csak a szerelem „harcmezején” aratott győzelmekkel kell beérnie.

Ám Don Juan hódítási kísérletei a színen voltaképp hasonlóan komikus kudarctörténetek, mint Don Quijote „hőstettei” – a hétköznapi realitások felől nézvést legalábbis. Mert Don Juan felsülései paradox módon éppen abból adódnak, hogy korábbi hódításai sikeresek voltak, s hogy változatlanul elementáris erővel hat a nőkre. A Mozart-opera dramaturgiája már egyértelműen erre a rugóra jár: az elhagyott tegnapi nők pusztító venerikus energiájuktól hajtva veszik üldözőbe őt, és fognak össze – minthacsak nem érte küzdenének külön-külön, hanem közösen harcolnának ellene, a bosszú

<sup>12</sup> Lásd ehhez: Ramiro de MAEZTU *Don Quijote, Don Juan és Celestin*. Kriterion, Bukarest, 1988. Valamint: *Faust, Genovéva, Don Sajn*. Klasszikus cseh bábjátékok. Fordította, szerkesztette és bevezette: Tömöry Márta. Magyar Művelődési Intézet, 1993.; Soren KIERKEGAARD *Margaréta* (a fausti és don juani hőstípus rokonságáról). = *Vagy-vagy*. Gondolat, Bp. 1978. 262-275.

<sup>13</sup> Lásd Soren KIERKEGAARD: *A közvetlen erotikus stádiumok avagy A zenei erotikus*. = *Vagy-vagy* (ford. Dani Tivadar). Gondolat, Budapest, 1978. 81–86.

marsikus szólamaít visszhangozva, és – amúgy melleleg – Don Juan újabb hódításait megakadályozandó. A színpadon ez a pikaró vérbő komédia, parodisztikus epizódok láncolata. A sevillai szédelgő pokolra jutásának pillanatában azonban a drámai cselekmény műfajt vált: nyilvánvalóvá lesz Juan mitikus formátuma, s az űr, amit maga után hagyott. A hoppon maradt nők katartikus megrendülése már nem a köznapi hősnek, a méltán bűnhődő esendő embernek szól, hanem a sorsüldözött Erósznak, aki szerelemre gyújtván az ég és a föld legnagyobb titkába avatta be mindannyiukat.<sup>14</sup>

A don quijotei pikaró végkifejlete ugyancsak olyan vereség, amely győzelemmel ér föl. Ám kóbor lovagunkhoz jóval kegyesebb a sors: őt már életében utoléri a siker. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az a kétes hitelű ponyvaregény, amely széles körben teszi ismertté elképesztő kalandjait. Akárcsak kedves lovagjait, őt is utolérte hát a végzet: könyv lesz belőle magából is, népszerű mese, mulattató karikatúra. Don Quijote és Sancho e miatt a váratlan fordulat miatt dönt úgy, hogy újra útnak indul. Csakhogy a regényi fikció fogságából ekkor már szinte lehetetlen szabadulniuk.

Cervantes nyíltan feltárja az olvasó előtt ennek az „ördöglakatnak” a működési mechanizmusát. Az elbeszélői epikának azt a műfaji paradoxonát, miszerint a regényi fikció oly módon képes visszahatni a valóságra, hogy az életet magát változtatja merő fikcióvá, „regényhamisítvánnyá”. – Egyáltalán nyitható-e vajon ez az ördöglakat? Képes-e a művészi fikció arra, hogy ne pusztán életszerű álvalóságot produkáljon? – Cervantes második regényében Don Quijote és Sancho Panza kalandjainak alighanem már ez a tétje. S azzal, hogy hőseit a szerző itt egy új művészi közegbe, a színjáték közegébe lépteti át, új szemszögből közelíti meg magát e dilemmát is. Annál is inkább, mert ebben a közegben nem a kőszínház műfaji konvenciói érvényesülnek; ebben a vérbő komédiában a színházasdit játszó eleven élet a dramaturg. Merthogy a nagyérdemű olvasóközönség a jelek szerint nem elégszik meg a regényi fikcióval. A hús-vér hőst akarja látni és játékba hozni – személyesen. – Vajon miért? Hogy elűzze az unalmát? Pusztán hogy mulasson rajta? – Amikor ebben a második regényben a hercegi pár Don Quijotét és Sanchót meginvitálja kastélyába, mintha csupán bohóctréfára vágyna. Csakhogy ez a tréfa túlságosan is jól sikerül...

De ne szaladjunk ennyire előre. Mert ez az a pont, ahol érdemes rákérdeznünk: Vajon mi készíti a tisztességben megöszült Alonso Quijanót arra, hogy egyáltalán útnak induljon? Miért nem marad veszteg, s morzsolja le hátralevő éveit jól felszerelt könyvtárában, újra és újra végigélve rajongott hőseinek dicsőséges kalandjait, amolyan örökifjú nyugdíjasként, aki – mint az internetes világhálón bolyongó kései unokái – minden további nélkül szupermennek képzelheti magát?

<sup>14</sup> Lásd ehhez miskolci tanítványom dolgozatát: NAGY Zsófia *Barokk érzékiség és antik Erósz* (Molina *Don Juanja* az évkörön). = Irodalomtudomány, 2002. 1–2. 200–216.

*A valóság mint Don Quijote vágyódásának „titokzatos tárgya”*

Alonso Quijano a lovagregények bűvöletében él. Ám egyszer csak szűknek érzi a szellemek világát – akárcsak Faust, a másik „könyvember”, aki csalatkozván a tudományokban, úgyszintén ki a szabadba vágyik, hogy ott fürkéssze ki „az Ég és Föld minden fundamentomát”<sup>15</sup>. Igaz, a nyílt, explicit szándék hősünk esetében nem ez. Ő nem tudatosítja magában, hogy amikor útnak indul, valójában a könyvek világából menekül, s hogy korántsem csupán az a bizonyos üdvtörténeti célképzet vezérli, motiválja, hanem az ismeretlen valóság felfedezésének, közvetlen megtapasztalásának az ambíciója is. Dosztojevszkij (akiről tudvalevő, hogy *Goljadkin hasonmása* című kisregényében éppen e két hős egyébe olvasztása, az ördögregény és a pikaró összeházasítása volt a szándéka<sup>16</sup>), világosan mutat rá Don Quijote vállalkozásának erre a ki nem mondott, rejtett indítékára:

„A legfantasztább teremtmény, aki az örültségig hisz ábrándjában, melynél fantasztikusabbat már el sem lehet képzelni, hirtelen kétségbe és tanácstalanságba esik, s egész hite csaknem belerendül. És érdekes, hogy mi váltotta ki ezt a megrendülést: nem alapvető tévedésének esztelensége, nem annak képtelensége, hogy létezhetnek kóbor lovagok, akik az emberiség üdvének szentelik életüket, vagy azoknak a varázslatos csodáknak, amelyeket a „legigazmondóbb” könyvek meséltek róluk – hanem egy mellékes, másodrangú, aprócska körülmény. A fantasza *hirtelen vágyódni kezd a valóságra!*”<sup>17</sup>

S hősünknek ez a vágyódása korántsem nevezhető reménytelennek. Hiszen életét kockáztató kalandjaival testi értelemben igenis sikerül közel kerülnie a való világhoz. Olyannyira közel, hogy manapság akár egy vérbeli road movie folytatásos valóság-show-jának ünnepezt sztárja lehetne; szikár alakja méltán kerülhetne föl a túlélő túrákat reklámozó plakátokra, a nyugdíjas célközönséget provokáló „Kelj fel, és járj!” felirattal. Hiszen az valóban kész csoda, a testet öltő bibliai példázat maga, ahogyan kóbor lovagunk szinte a halottaiból támad föl minduntalan, ahogyan szétvert, péppé lapított porhüvelyébe újra csak visszatér a lélek. Ki a megmondhatója, hogyan lehetséges ez? Hiszen a csoda éppen azért csoda, mert nincs rá ésszerű magyarázat.

Valami fogódzó azonban mégis akad: amikor csúfos kudarcai után Don Quijote föleszmél, többnyire ugyanazt a retorikai klisévet veti be magyarázatként, mely szerint ellenfelét, viadalának tárgyát valamely „gonosz varázslat” változtatta el, hogy legyőzésének dicsőségét elorozza tőle. Amivel kimondatlanul azt is sugallja, hogy veresége úgyszintén csupán látszólagos, voltaképp

<sup>15</sup> Vö. Faust-népkönyv (Frankfurt, 1587): *Az híres neves varázsló és garabonciás D. Faustus János históriája* (ford. Király György). Gyoma, 1921. 10.

<sup>16</sup> Lásd ehhez: KIRÁLY Gyula *Dosztojevszkij művészi gondolkodásának karaktere korai regényei struktúrájának tükrében.* = Filológiai Közlöny, 1972. 1–4. 121–143.

<sup>17</sup> Vö. F. M. DOSZTOJEVSZKIJ *Tanulmányok, vallomások.* Bp. Európa, 1985. 149–150.

érvénytelen: a méltó ütközet, az igazi ellenfelével való megmérkőzés továbbra is várat magára. Ami a főhős nem szűnő motiváltságát illeti, a regény végtelenített pikarójának alighanem ez a keserves tapasztalat a mozgatórugója: hogy tudniillik a valóság, vágyódásának titokzatos tárgya, újra és újra kisiklik a kezei közül.

### ***Egy majdnem sikertörténet: Don Quijote és a baszk párbaja***

Mindjárt a regényi történés kezdetén van azonban egy epizód<sup>18</sup>, a hős harmadik kalandja, amely korántsem végződik kudarccal, sőt akár sikertörténetként is olvasható. Don Quijote ebben a szélmalomharcát követő párbajában már nem egy gépre, önnön „mechanikus óriás-bábjára” támad, hanem egy hús-vér emberi lényre.<sup>19</sup> S hogy a rablóknak nézett szerzetesekkel való csetepaté után ez már-már valóban egy igazi lovagi torna, erre abból az előzetes szócsatából derül fény, amelyet Don Quijote ellenfelével, az ugyancsak rablóknak nézett lovással folytat:

- Ha lovag volnál, ami nem vagy, már megbüntetem volna vakmerőségedet és szemtelenségedet, szolgálalkú teremtmény!
- Én nem lovag? – kiáltott a biscayai. – Istenre esküszöm, te úgy hazudni, mint egy keresztény. Dobja dárdát, húzza kardot, mindjárt meglátsz, ki fojtja vízbe a macskát.<sup>20</sup>

A baszk ellenfél korántsem csupán szerepet játszik, mint a korábbi fejezet fogadósa: lovagi önérzetében érzi vérig sértve magát, ami mellesleg ékesen bizonyítja azt is, hogy ezen a kietlen síkon nem Don Quijote az egyetlen önjelölt kóbor lovag. Nem csoda hát, hogy az ütközet véresen komolyra fordult: „oly hevesen csaptak össze, mint két halálos ellenség”<sup>21</sup>. Hanem a történet írója az izgalom tetőfokán, Don Quijote válaszcsapásának pillanatában váratlanul megszakítja elbeszélését. Pontosabban magát a harcot szakasztja félbe, mondván: e párbaj kimeneteléről az általa ismert források nem tudósítanak.

Amikor a jelenet szereplőit a viadal hősi pózában mozdulatlan bábokká dermeszti, Cervantes a regényi téridő „természetes” folyását állítja meg, hogy saját írói biográfiájának egy fejezetét ékelje be, mint külső kronotoposzt, idegen szövegteret.<sup>22</sup> Azt az ugyancsak kalandos történetet beszélve el, amikor Toledóban „lődörögve”<sup>23</sup> – vagyis véletlenül – sikerült rálelnie egy könyvárusnál a mór szerző, Cid Hamete Benengeli munkájára, amelyben az első írás pontosan ezt az általa elindított és

<sup>18</sup> Lásd CERVANTES regényének nyolcadik és kilencedik fejezetét.

<sup>19</sup> Lásd ehhez: *Appendix (2)*

<sup>20</sup> Vö. CERVANTES id. mű, I. 83. ; Lásd ehhez: *Appendix (3)*

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> „... mintha ez volna az un. mai vagy modern irodalom egyik nagy kísértése” – mondja erről az írói eljárásról Esterházy Péter. Vö. *A kitömött hattyú*, Bp., 1988. 12. Az intertextualitás kérdéséről Esterházy műveiben lásd WERNITZER Julianna *Idézetvilág – avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*. Pécs – Bp., Jelenkor – Szépirodalmi, 1994. 87–99.

<sup>23</sup> Vö. CERVANTES id. mű, 87.

megszakított párbajt tartalmazza. Egyrészt állóképként, „a természethez egészen hű rajzzal szemléltetve”<sup>24</sup> a küzdelem csúcspontját, ugyanazt a pillanatot tehát, amelyet saját iménti elbeszélése is kimerevített; másrészt szöveges elbeszélésként, amelynek az író előzetes kommentárja szerint tartalmaznia kellett az ütközet kimeneteléről szóló hiteles tudósítást is.<sup>25</sup> E történeti forrás beidézését azonban az író – az olvasó nem kis meglepetésére – ismét csak pontosan ott, abban a sorsdöntő pillanatban szakítja félbe, ahol az imént saját elbeszélése abbamaradt. A párbajt eldöntő végső csapást, amelyet Don Quijote a baszk lovász fejére mért, végül mégsem a mór szerző hitelesnek mondott krónikájából idézi, hanem csupán úgymond „másodkézből”, saját művészi átíratában számol be róla.

Cervantesnek ez az írói fogása egyszerre mulattató és zavarba ejtő. S ha mint tudatos poétikai eljárást komolyan vesszük, tagadhatatlanul többértelmű: a lehetséges olvasatok merőben eltérő stratégiáit mozgósítja. Felfoghatjuk ezt a betét-szüzsét az írói mesterség önleleplező paródiájaként; amolyan komikus közjátékként, amely – a lovagi torna metaforájával élve – egyszerre üti ki nyergéből a hiteles történetírót és a regényi fikció szerzőjét. A realitás és a fikció párharca a paródia műfaji perspektívájából szemlélve valóban eldönthetetlennek látszik. Legfeljebb annyi konstatálható bizonyosan, hogy kié volt az utolsó szó, mielőtt végül mindkét fél a földön találta magát. De elképzelhető egy kevésbé szélsőséges olvasat is; az tudniillik, hogy a szerző valójában csak tréfát űz velünk: csupán látszólag minősíti le (avagy stilizálja föl) magát úgymond hiteles forrásokból dolgozó krónikássá (aki, mint kiderül, egy fordító segítségére is rá van utalva). Hiszen e komikus közjáték után láthatóan pontosan ott folytatja, ahol eredeti elbeszélése abbamaradt: a regényi fikció kronotoposzában ejtett seb így szinte nyom nélkül heged be – a naiv olvasó appercepciójában legalábbis. De meglehet az is, hogy itt voltaképp egy írói „bűvészmutatvány”, avagy, ahogyan Don Quijote mondaná, „jótékony varázslat” tanúi vagyunk, s igazából arról van szó, hogy az író, miközben úgy tesz, mintha a mór szerző hiteles krónikáját interpretálná, valójában önkényesen dönt a maga regényi fikciójának javára, amikor is Don Quijotét hozza ki győztesen ebből a párbajból. Ha így értelmezzük a dolgot, a mindenható szerző valóságos deus ex machinája ez, amely nélkül öreg, rozoga lovagunk aligha lett volna képes legyőzni ereje teljében lévő és pszichológiailag nem kevésbé motivált ellenfelét.

Csakhogy a helyzet az, hogy az utolsó szó e fejezet végén nem a szerzői elbeszélőé. Nem a mesteri stílisztáé, aki az úgymond hiteles krónikás meglehetősen naturális nyelvezetét felülmúlva ecseteli, hogyan ingott meg nyergében, nyihadt vérbe s bukott a földre az ifjú baszk lovász Don

<sup>24</sup> Vö. CERVANTES id. mű, 88.

<sup>25</sup> A lovagregényekben ez az írói eljárást az *Amadis*-ből eredeztethető műfaji konvenciónak tekinthetjük. „... hogy egymást követő két szerzőnek tulajdonítják a regényt: egy hajdanvolt szerzőnek és egy modern fordítónak, ez a megkettőzés Montalvo nevéhez fűződik, amelyet később Cervantes olyan elmésen használt fel Cide Hamete Benengeli alakjának megalkotásában.” Vö. Sylvia ROUBEAU *A lovagregény. = Cervantes és a Don Quijote* (szerk. Csuday Csaba). Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba, 2005. 102.

Quijote „szörnyű csapásának”<sup>26</sup> súlya alatt. Az utolsó szó itt Don Quijotéé, aki azzal a kikötéssel kegyelmez meg legyőzött ellenfelének, ha megígéri, hogy az ő nevében tiszteletét teszi a „páratlan” Dulcineánál. Ez a drámai fordulat már aligha értelmezhető a paródiának abból a műfaji szemszögéből, amelyből nézvést a realitás és a fikció párharca eldönthetetlennek látszott. Cervantes ezzel a záró jelenettel az elbeszélői szint kétarcúságát s vele együtt az egymásnak ellentmondó lehetséges olvasatokat oly módon írja felül, hogy az alaki szinten mégiscsak döntésre viszi a dolgot.<sup>27</sup> Don Quijote ugyanis valójában itt nem azzal győz, hogy leteríti ellenfelét; nem karjának erejével bizonyítja, hogy valóságos lovag, nem pedig holmi karikatúra, hanem azzal, hogy önszántából kegyelmet gyakorol. Mert meglehet, hogy fizikai küzdelme holtpontján valóban a szerzői elbeszélő „jótékony varázslata” billentette őt át; ám az „ölni vagy megkegyelmezni” holtpontján már nem az ő jóvoltából képes átbillenni, hanem a küzdelem női szemtanúinak közbelépése, venerikus érzelmi ráhatása folytán.<sup>28</sup> De megkockáztathatjuk akár azt a feltevést is, hogy netán fizikai küzdelmében sem az elbeszélő hatékony közbeavatkozásának hála sikerült győznie. Hiszen a szerző-elbeszélő a maga helyén és idején nem mulasztotta el az olvasót tudósítani arról, hogy mielőtt ebbe a kockázatos kalandjába belekezdett volna, Don Quijote nem holmi regényíróhoz, hanem Dulcineához folyamodott, hogy lelki erejét megsokszorozza<sup>29</sup>.

Ebben a fejezetben, amely a kóbor lovag első valódi kalandját és csodával határos győzelmét beszéli el, az író meglátásom szerint minden „mesterkedésével” együtt nyílt kártyákkal játszik. Azt a poétikai hitvallását teszi transzparenssé, hogy az alkotó a maga regényi fikcióját csak az általa teremtett alak pszichológiai önmozgása révén válthatja valóra, mint a realitások világában megtörténhető eseményt. Vagyis hogy a látszat ellenére nem ő segíti meg bajba jutott hőstét, hanem éppen ellenkezőleg: a hős húzza ki a csávából a bajba jutott író, amikor az mintha már végképp eltévelyedett volna mestersége útvesztőiben. Cervantes regénypoétikájának alighanem ez az egyik archimedesi pontja. Arra világít rá, hogy e pikaró világában nem az aktuális történések előzetes avagy utólagos elbeszélői interpretációja igazíthat el bennünket a fikció és/vagy valóság

<sup>26</sup> Vö. CERVANTES id. mű, 90.

<sup>27</sup> Lásd ehhez Jurij Lotman szemiotikai megközelítését, mely szerint a „'szöveg a szövegben' bármely szituációjára jellemző a 'reális/feltételes' szembeállítására épülő játék”. Shakespeare drámájában a Hamlet kezdeményezte színjáték példájával szemlélteti, „a szöveg bizonyos részeinek kettős kódolása” miként eredményezi azt, hogy a szöveg „alaptere” reális térként értelmeződik. Ebben meglátása szerint döntő szerepet játszik, hogy „Shakespeare a színpadon nemcsak a jelenetet, hanem ... a jelenet próbáját is bemutatja”. A *Don Quijoté*-ben Cervantes hasonlóan jár el, amikor a fenti jelenet végső formába öntésének történetét (illetve annak buktatóit, majdhogyan nem lehetetlenségét) applikálja az alapszövegbe, amelynek feltételeessége egyrészt (az elbeszélői szövszinten) azt eredményezi, hogy „a 'reális/feltételes' kettős kódrendszere a tudatos strukturális konstrukció szférájába emelkedik át”, másrészt (az alaki szinten) azt, hogy a regény alapszövege mint a realitás szövegtere váljék értelmezhetővé. Vö. Jurij LOTMAN *Szöveg a szövegben*. = *Kultúra, szöveg, narráció*. Orosz elméletirők tanulmányai (In Honorem Jurij Lotman. Szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit). Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994. 72–73.

<sup>28</sup> „A biscayai ... Don Quijote vak dühétől csakugyan pórul is járhatott volna, ha a hintóban ülő hölgyek, kik mind e percig halálos félelemmel nézték a párviadalt, oda nem rohannak s mennyre-földre nem kérik a lovagot, legyen irgalmas és könyörületes s kegyelmezzon meg a lovag életének.” Vö. CERVANTES id. mű, I. 90. Lásd ehhez: *Appendix (4)*

<sup>29</sup> Lásd ehhez: *Appendix (5)*



labirintusában, hanem a cselekvés drámáját a döntéskényszer pillanatában megjelenítő, prezentáló alaki szó, amelynek révén az olvasó a valóra való fikció „misztériumát” közvetlenül tapasztalhatja meg (itt történetesen azt, hogy a hit, mely D. Q. számára Dulcinea eszményi alakjában összpontosul, nemcsak a lélek erejét sokszorozhatja meg, hanem a testét is).

### ***Fikció és/vagy valóság? – a világ Don Quijote és Sancho Panza szemszögéből***

Mindazonáltal a valóra válás eseményéről itt azért bizonyos értelemben továbbra is csak feltételes módban beszélhetünk. A fikció és/vagy valóság kérdését, amelyet ebben a fejezetben exponált poétikailag, Cervantes mindvégig napirenden tartja. Sőt nyugodtan fogalmazhatunk úgy is, hogy regényének minden egyes fejezetében voltaképp ugyanezt a kérdést tematizálja, közelíti meg újabb és újabb aspektusból. Ami egyúttal azt is jelenti, hogy művészként lényegében ugyanaz motiválja őt is a kalandok sorjáztatására, mint hőstét: a fikció valóra váltásának esélye, lehetősége és/vagy lehetetlensége. S pontosan ugyanez az esély tartja izgalomban az olvasót is, aki e fejezet ismeretében már fel van vértézve arra, hogy ne pusztán naiv, laikus befogadóként kövesse nyomon a kóbor lovag újabb és újabb kalandjait, hanem az író alkotótársaként, aki egyidejűleg lát bele abba, hogy a fikció és/vagy valóság dilemmája ebben a művészi közegben soha nem oldható föl végérvényesen, és tapasztalva meg azt, hogy a voltaképpeni regényi történés itt mindig is a fikció és a valóság határmezsgyéjén válik foghatóvá.<sup>30</sup>

Ami e pikaró kalandsor regényi terét illeti, ezt egészen konkrétan is érthetjük. Don Quijote látásmódjára, tájékozódására ugyanis ebben a térben nem az a fajta stabil, rögzített nézőpont a jellemző, amelyből a tárgyakat reális voltukban, a lineáris perspektíva holtbiztos precizitásával

<sup>30</sup> Lásd ehhez a klasszika-filológus Frejdenberg okfejtését: „Az antik metaforát illuzórikus jellege, »mimézise« teszi művészivé, a »mimézis«, amely a valódiságot a »képben« idézi fel. Ez a mimézis hozza létre az eszközök plasztikusságát, szüli meg a sajátos mesterségbeli tudást s a valóságot az átvitt értelmű beszéd formái révén idézi fel. Az antik »kép« mimézise, mely a gondolkodás metaforizációjának eredménye, létrehozta a valódiság másodlagos, »lehetséges« szintjét – ez a valóság nem reális tényként, hanem »képileg« létezik.” [...] Az antikvitás világában a fikció (πλάσμα) „szemantikája a »teremtés« kozmikus képéhez nyúlik vissza. E szemantika értelmében az antik »fikció« nem esik egybe a mi »puszta ámítás« fogalmunkkal. Sőt az antik cirkuszi »ámítás« is az eredeti utáztatára gondolt, a művészet fikcióján pedig a valóság »képét« értették. Ilyen »fikciót« a homéroszi díszes leírásban [в эхфразе 'írott képben'] is találunk. Ez még szó szerinti »reprodukciója« a reprodukciónak, un. kétszeres reprodukció, az ábrázolás ábrázolása. Mint ismeretes, a díszes leírás a plasztikus művészet alkotását abból a szempontból írja le, hogy mi van rajta és hogyan ábrázolták. Az ilyen »hogyan« leírása a díszes leírás lelkéhez tartozik. Homérosztól kezdve az antik díszes leírás igyekszik megmutatni azt, hogy a halott dolog, melyet a művészi módon alkotó hozott létre, élőnek tűnik. A díszes leírás az egyiket, az illuzórikusat úgy ábrázolja, mint a másikat, a reálisat. Azt, ami már a fazekasok, mintázók, takácsok, kovácsok által készített termékeken létrejött, másodlagosan felidézve úgy írja le, »mintha« [«словно» – 'szó szerint/által mintha' – P. Á.] valódi lenne. Az antik díszes leírás az élő és a holt, az illuzórikus és a valóságos rejtett összehasonlítását foglalja magában.” Vö. Olga FREJDENBERG *Metafora* (Ford. Horváth Mária). = *Kultúra, szöveg, narráció*. Orosz elméletírók tanulmányai (In Honorem Jurij Lorman. Szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit). Pécs, 1994. 219. és 233–234.; valamint az orosz eredetit: ФРЕЙДЕНБЕРГ, О. М. *Метафора*. = *Поэтика* (сост. Д. Кирай – А. Ковач). Tankönyvkiadó, Вр. 1982. 70. Lásd ehhez még: PÁLFI Ágnes „*Az életünkkel itt nincs mit kezdeni*”? – Bekezdések a műalkotás referenciális teréről.; valamint a csatlakozó dialógust: SZÁSZ Zsolt – PÁLFI Ágnes *Add ide a macit! – A macit nem adom!* (Párbeszéd a költészet és a színház titokzatos tárgyáról). 2007. 1–20. (Kézirat)

tudná bemérni és azonosítani.<sup>31</sup> A távolban felbukkanó, szabad szemmel még fel nem ismerhető dolgokban, élőlényekben mitikus fantáziavilágának szimbolikus jeltárgyait, archetípusait véli felfedezni, amelyek mintha csak ködképekként lebegnének a „szellem láthatárán”. Az álom és az ébrenlét határsávja ez, ahol a földi közeg az égi szférával érintkezik; az a pillanat, amikor a belső érzékelés képei mintha a külső világból érkeznének a retinára. – Egyidejűleg valójában két, ellentétes irányú folyamatra figyelhetünk itt föl. A lovagregények bensőséges álomvilága Don Quijotétól pszichológiailag *távolodóban* van már, miközben úgy érzékeli, hogy az idegen valóság *ugyanonnan* – az álom és az ébrenlét határsávjából – *közeledik* felé fenyegetően a térben; illetve, amikor akcióba lép, ez a folyamat újra csak irányt vált: most már ő közeledik agresszíven az idegen külvilág felé. Ám amikor hirtelen, szinte minden átmenet nélkül testközelségbe kerül vele, végképp megszűnik számára mindenfajta rálátás, perspektíva: fizikai küzdelmében a darabokra hulló, formáját vesztett anyagi valósággal találja szembe magát – ámbár az elbeszélő közelképei ezenközben fel-felvillantják e tárgyi világ még felismerhető formatöredékeit, élő és élettelen fragmentumait. A kalandsornak ez az ismétlődő dramaturgiája (amelynek talán legekleatásabb példája Mambrín sisakjának nevezetes epizódja<sup>32</sup>) minden bizonnyal messzemenően tudatos Cervantes részéről, és végső olvasatban egy olyan világképet definiál, amely az *álomvilág kozmosza* és a *való világ káosza* ellentéppárral jellemezhető, illetve amely kronotopikusan e két világ közötti időszakadékként, a tér folytonosságában keletkezett törésvonalként definiálható.<sup>33</sup>

Ám a fantaszta tragikomikus „bakugrásai” közepette, amikor újra és újra megkísérli, hogy erőnek erejével átlendítse magát ezen a szakadékon, Sancho folyamatosan jelenvalóvá teszi azt a köztes szemszöveget, amelynek perspektívájából a való világ úgymond valóban annak látszik, ami. Nem illékony délibábnak és nem is széthulló natúrának, hanem olyan zárt formavilágnak, amely mozgásban van ugyan, mégis folyamatosan lehetővé teszi az utazó biztonságos tájékozódását és haladását a térben, kikerülve a külvilággal való értelmetlen összetűzéseket. Sancho számára az út nyitott tere nem idegen világ; éppoly otthonosan mozog benne, mint kisvilágának zárt terében, és folyamatosan képesnek mutatkozik arra, hogy – meglelve benne a maga helyét, stabil nézőpontját – józanul szemügyre vegye azt.

Ugyanakkor az út számára sem csupán konkrét, hanem szimbolikus tér is: a hétköznapi életteréből való kitörés lehetőségét, a társadalmi karrier esélyét, azt az új életpályát jelképezi, amelynek végcélja a megígért sziget kormányzói tiszte. Az ő nem kevésbé fantasztikus fikciója az, hogy e felé a cél felé igyekeznek, s így fel nem foghatja, miért az értelmetlen megállók, csetepaték,

<sup>31</sup> Lásd ehhez: Leo SPITZER *Perspectivism in Don Quijote*. = Uő. *Linguistic and Literary History*. Essays in Stilistics. Princeton, University Press, 1948. 41–86.

<sup>32</sup> Az epizód elemzését lásd KOVÁCS Árpád *A cselekvés és a jelképzés alanya a regényben: A Don Quijote elméleti tanulsága*. = Uő. *Diszkurzív poétika*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 298–310.

<sup>33</sup> Lásd ehhez: Jurij LOTMAN *A művészi tér problémája Gogol prózájában* (ford. Mercz Andrea). = *Kultúra, szöveg, narráció*. Orosz elméletirők tanulmányai (In Honorem Jurij Lotman. Szerk. Kovács Árpád, V. Gilbert Edit). Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994. 119–185.

amelyek késleltetik a célba érést. Neki már mintha eleve meglenne az a fix tájékozódási pontja (nem is csak a térben, hanem az időben is), amelyből minden már jó előre belátható és kiszámítható. S jóslatai rendre igazolódni is látszanak, hiszen az éppen soron lévő kalandról utólag jobbra az derül ki, hogy az megint nem az a kaland volt, nem az a próbatétel, amely a vágyott célhoz vihette volna őket közelebb.

Sancho belső drámája az, hogy számára a népmesék szimbolikus tere, közepén a földi királyság szigetével, olyan élő, szinte kézzel fogható szellemi valóság, amely sehogyan sem egyeztethető össze a reáliák világával; a földi pikarónak azzal a kitérőkkel tarkított útvonalával, amelyet Don Quijote jelöl ki ötletszerűen, s azokkal az irracionális kalandokkal, amelyekbe a kóbor lovag rángatja bele őt minduntalan. Don Quijote nem tervszerűen halad a „királyi” úton: számára valójában a kalandok jelölik ki az utat, nem pedig fordítva: így aztán olybá tűnhet, mintha folyamatosan utat tévesztenének<sup>34</sup>. Sanchót az a nyugtalanító ellentmondás tartja Don Quijote mellett, hogy számára – a kóbor lovaggal ellentétben – nem egy, hanem két világ létezik: fizikailag a kalandok konkrét terében hagyja vezetetni magát, már-már végképp elbizonytalanodva az útirányban, szellemi értelemben viszont a népmesék szilárd mitikus terében szeretne földet érni, és céltudatosan előre jutni.

Sancho a tér embere, aki nem képes belátni, hogy a kóbor lovag számára az út szimbolikus értelemben egészen mást jelent. Mert Don Quijote vele ellentétben az idő embere, aki a választott „hadi pályát” (szemben a tudományossal) az erény „szűk és gyötrelmes” útjának tekinti. És egyre kevésbé a földi karrier, hanem a morális tökéletesedés útjának, amelynek „a bűn tágas és téres” útjával szemben nem a halál a vége, hanem a „végtelen élet”, ahol a kóbor lovagot a „halhatatlanság hajloka” várja. A meghódítandó sziget az ő szemében az aranykor örökkévalóságának szimbolikus időtere, amelyhez a konkrét földi tér „zord vadonságán” keresztül vezet az út.<sup>35</sup> Ami azonban kalandjait pszichológiailag motiválja, az a keresztény eszkatológia dogmája elleni lázadás maga: a földi életet ugyanis ő távolról sem siralomvölgynek tekinti, hanem olyan drámai színtérnek, amely az ember evilági küzdelmét, úton-létét mint az aranykor folyamatos jelenvalóságának bizonyítékát teszi foghatóvá.<sup>36</sup>

Sancho viszont – Don Quijotével ellentétben – nem a küzdelem bajnoka, hanem a szerencse fia, az ég kegyeltje, aki – ahogyan gazdája fogalmaz – „időnek előtte, s a dolgok természetes

<sup>34</sup> Az a kategorikus kijelentés, hogy Don Quijote számára „a lovagregények egyszer s mindenkorra előírták kalandjainak útvonalát” meglátásom szerint igencsak megkérdőjelezhető. Foucault újraértelmezési kísérlete voltaképp a recepciónak azt a konvencionális tételét melegíti csak fel újra, mely szerint Don Quijote képtelen kilépni a regényi fikció fogságából. Holott útszövő kóborlásai azt példázzák, hogyan kényszerül rá minduntalan erre a kilépésre. Vö. Michel FOUCAULT *Don Quijote*. = Uő. *A szavak és a dolgok*. Osiris, Bp. 2000. 65.

<sup>35</sup> Vö. CERVANTES id. mű, II. 58.

<sup>36</sup> Am ez aligha jelenti azt, hogy maga az úton-lét jelentené számára a legfőbb célt is egyben – ahogyan Unamono olvasatát méltató utószavában Csejtei Dezső ezt a kardinális kérdést az antimodern paradigma aspektusából megközelíthetőnek véli. Lásd CSEJTEI Dezső *Don Quijote, a búsképű, antimodern lovag*. = UNAMONO id. mű, 393.; Az út/utazás szubtextusáról lásd MENCZEL Gabriella *Szubtextus – önreflexió – dekonstrukció: Cervantes és Castillo*. = Filológiai Közlemény, 2006. 3–4. 314–316.

rendjét megkerülve<sup>37</sup> jutott el álmának teljesüléséhez. Sancho látszólag még mindig a népmesei karrier fixa ideájának foglya, egészen addig, amíg – ha csupán bohóctréfából is – el nem nyeri a kormányzói tiszteletet. De vajon miért is mond le aztán olyan könnyű szívvel erről a pünkösdi királyságról, és kezd el ábrándozni a kisvilágába való hazatérésről, mintha az számára valamiféle mesés feltámadás volna – nem megfutamodás, nem kudarc, hanem valóságos újjászületés?<sup>38</sup> Vajon beérhetjük-e itt azokkal a hétköznapi magyarázatokkal, amelyekkel Sancho maga is előhozakodik (végre nyugalom, bőséges étel-ital), avagy pálfordulásának valódi okát mélyebben kell keresnünk?

A Sanchóban végbemenő pszichológiai fordulat jelentőségére a szüzsé kompozíciója felől nyílik igazán rálátásunk. E pünkösdi királyság földi kalandját megelőzi ugyanis egy fantasztikus égi kaland, amelynek felülnézetéből ez a karrier már nem is tűnik Sancho számára olyan csábítónak: „Mióta odafenn jártam az égből s a magasból néztem szét a földön, s oly kicsinynek láttam: azóta csökkent kívánságom, hogy kormányzó legyek. Mert mi dicsőség van abban, hogy az ember egy mustármag fölött uralkodjék...”<sup>39</sup> Sancho mielőtt még egy fiktív drámai szituációban mint „kormányzó” *valóságosan* állna helyt, a maga szellemi királyságát valójában már ezen a „sámánúton” meghódítja. Azt a tiszteletet is elnyerve ezzel, amelyre titokban mindig is vágyott: hogy Don Quijote egyenrangú társa legyen. S ennek az egyenrangúságnak alighanem az a kulcsa, hogy a fantasztika Don Quijote ezen a csillagközi túrán bizony-bizony alulmarad: a Fiastyúkot ő nem látja, láthatja meg. Ez a kozmikus vízió a föld anyagából vétetett paraszt, Sancho érdeme, jussa: az a szellemi tér, melyet a maga tehetségéből hódított meg, s amely – akár csak a földi kisvilág – számára otthonosan belakható. És a legnagyobb csoda az, hogy „misztikus” égi kalandját követően a földi kisvilág profán tere is átalakul Sancho képzeletében: az otthon mint a földi mennyország vágyképe, mint az ő igazi királyságának helyszíne mintegy szakrális térré változik át.<sup>40</sup>

Sancho számára ezzel áll helyre a világ ősi rendje, tér vissza rendes kerékvágásába a kizöklent idő. S az általa átélte és elbeszélte kozmikus történetnek hála a hercegi pár profán karneváli bohóctréfája is műfajt vált: a népi ünnepkörnek abba a műfaji közegébe helyeződik vissza, amelyből egykor eredeztetett: a farsangi misztériumjáték közegébe, amelyben a paródia és a sacra hangnemi/műfaji kettőssége az ég és a föld, a testi és szellemi valóság kapcsolatának megerősítését, az Isten és az ember párbeszédének megújítását célozta. Sancho ebben a kalandban születik újjá, pontosabban születik meg, válik identikus személyiséggé. Nemcsak meshőssé,

<sup>37</sup> Vö. CERVANTES id. mű, II. 356.

<sup>38</sup> „Nyissanak utat, édes jó uraim s bocsássanak vissza régi szabadságomhoz; engedjék meg, hadd térjek vissza korábbi életemhez, s hadd támadjak fel mostani halálomból.” Vö. CERVANTES id. mű, II. 458.

<sup>39</sup> Vö. CERVANTES id. mű, II. 355.

<sup>40</sup> Lásd ehhez: *Appendix (6)*

hanem egyúttal mesemondóvá<sup>41</sup>, aki mint autonóm szövegalkotó, immár ugyanabban érdekelt, amiben Don Quijote és a regény írója maga is: a valóra váló fikció szellemi kalandjában.

Érdeemes szövegszerűen felidéznünk, hogy milyen is az a nyelv, amelyet Sancho itt a sajátjaként szólaltat meg:

„Egyszer csak ott mentünk el a Fiastyúk mellett s jaj, teremtő szentatyám! nem hiába voltam gyermekkoromban odahaza magam is libapásztor, annyira szeretem az ilyen aprójószágot, most is megkívántam, hogy kissé megsimogassam őket, talán a szívem is megszakadt volna, ha nem tehetem. Kapom hát magamat, s mit teszek? Nem szólok én egy kukkot sem senkinek, még a gazdámnak se, hanem nagy csöndesen, csakúgy loppal lecsúszom a Claveliñóról, odamegyek a Fiastyúkhhoz, össze- meg összetapogatom anyástul, fiastul, valamennyi olyan, mint a viola-virágszál; kimulattam velök magamat vagy három fertály óráig, s ezalatt a Clavileño egy lépést se tett, de még csak meg se moccant.”<sup>42</sup>

Mindenek előtt arra figyelhetünk föl, hogy Sancho itt nem magát a transzcendens élményt próbálja meg körülírni. Azzal a záró mondatával, hogy ama bizonyos „három fertály óra” alatt nem volt elmozdulás a térben, az idő állni látszott, közvetve azt adja tudunkra, hogy ez képtelenség is volna; illetve azt teszi beláthatóvá, hogy amit ő „valójában” átélt, az színről-színre csak egy másik téridő dimenzióban volna újrajátszható. E helyett azt teszi számunkra *szó szerint* kézzel foghatóvá, amit e villanásnyi tér-idő nyiladék spirituális élménye kiváltott belőle: a mese születését magát. Mert érzékletes leírása korántsem tekinthető csupán az olvasó mulattatására szolgáló naturális élet-avagy zsánerképpnek. Jelbeszéd ez: annak a külső gesztusokban tárgyiasuló történésnek a nyomon követése, hogy milyen úton-módon is sikerült Sachónak e kozmikus kalandja révén rátalálnia a nyelvre, a maga poétikai identitására. Úgy közelítenie a Fiastyúk megfoghatatlan objektumához, mint a fikció számára fogható mitikus jeltárgyához; vagy másképpen: úgy fordítania le a maga számára e csillagkép hasonlóságon alapuló metaforáját, mint konkrét valóságvonatkozással (referenciával) bíró nyelvi jelet. Elbeszélése nyilvánvalóvá teszi azt is, hogy a nyelv születésének ez a drámai aktusa, melynek során a saját meséjét alkotja meg, a testiség és a szellemiség közötti átjáróban, a lelkiség „misztikus” közegében ment végbe. Sancho nem győzi hangsúlyozni, hogy ebben az aktusban elsődlegesen *érzelmileg* volt motivált: lelkileg nem bírta ki, hogy a falovacskáról passzívan szemlélje csupán a csillagképet; így hát, leszállván róla, a közvetlen közelébe merészkedett, s mint eleven, kézzel fogható valóságot már-már formálni, alakítani kezdte – ezt jelzi a tapintás érzékszervének feltűnő aktivitása (*megsimogattam, össze- meg összetapogatom*) és a

<sup>41</sup> Ez a kettősség nemcsak a mesei narráció egyik alaptípusának sajátja. Frejdenberg a mitikus antik narrációt vizsgálva állapítja meg, hogy benne a történet hőse és elbeszélője ugyancsak nem választható szét: „... az elbeszélő azonos saját elbeszélésével”, vagyis az elbeszélés egyidejűleg alanyi-tárgyi jellegű, mint ahogy az elbeszélő is az. A cselekvés és az elbeszélés aktusa ily módon mint egyenértékű aktivitásforma válik foghatóvá. Vö. Olga FREJDENBERG *A narráció eredete = Kultúra, szöveg, narráció*. Orosz elméletirók tanulmányai (In Honorem Jurij Lotman, Szerk Kovács Árpád, V. Gilbert Edit). Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1994. 257.

<sup>42</sup> Vö. CERVANTES id. mű, II. 351.

hozzá társuló emóciók (*gyermekkoromban... a szívem is megszakadt volna, ha nem tehetem*), amelyek azt teszik transzparenssé, hogy ennek az ihletett állapotnak a velejárója a mesemondó egész valóját megrendítő és megújító gyermeki erotika. Ám Sancho „földközeli” nyelvi fantáziája igencsak meglepő asszociációkra is képes: lásd a Fiastyúkot átnevező *viola-virágszál* hasonlatot, mely ebben a kontextusban egyszerre tekinthető életképi konkrétságú metonímiának, amely a növény- és állatvilág földi szimbiózisát jeleníti meg, és elvont, szürreális metaforának, amely e két létfokozatot a csillagkép metaforájaként kozmikus perspektívából kapcsolja össze, írja át egymásba. Ez a kettősség pedig azt jelzi, hogy Sancho valóban eredeti tehetség: beavató mestere annak a titoknak, hogy a költői szó mindig is az ég és a föld, a fikció és a valóság érintkezési pontján születik, „viragoztatja ki” a nyelvet. S így minden esélye megvan rá, hogy igazi mesemondó váljék belőle – amire az elbeszélő egyébként utalást is tesz e fejezet végén, mondván: ez a kaland „Sanchónak ... kimeríthetetlen meseforrást fakasztott”.<sup>43</sup>

### ***A KÖNYV mint az Apokalipszis idő-pradadoxonának jeltárgya***

A *Don Quijote* szövegekörpuszának és szerkezetének mintegy két évtizedes alakulástörténete magában a műben teszi nyomon követhetővé Cervantes művészi koncepciójának változását, „a regény építésének magával ragadó folyamatát”.<sup>44</sup> Kérdés azonban, poétikailag hogyan értelmezhető, gondolható tovább ez a fölvetés. S hogy a filológusoknak vajon igazuk van-e abban, hogy Cervantes művészi koncepciójának változása a paródia műfaji dominanciáját eredményezte?

A szaporodó epizódok, újabb és újabb kitérők, szövegbetoldások, az esetlegesnek tűnő irányváltások, a téridő úgynevezett „anomáliái” arra engednek következtetni, hogy a mű megírása Cervantes számára épp olyan tekervényes útnak bizonyul, mint kóbor lovagjának kalandSORA: ugyancsak elmondható róla, hogy nem egy tervszerűen megválasztott útvonalon halad előre kitűzött célja felé. Vagyis poétikai értelemben a szerző és hőse egyaránt folyamatos kereső – az útirány és az úti cél vonatkozásában egyaránt: Cervantes „eltévelyedései” a regényi narráció szövegterében Don Quijote útvesztő kóborlásainak feleltethetőek meg. Vagy másképpen fogalmazva: a hős újra és újra induló kalandozása egyúttal a történet megírásának végtelenített pikarójaként olvasható, s így a művészi koncepció alakulásának fázisait egyidejűleg teszi foghatóvá az alaki és a szerzői szinten.

De ez a két szint más vonatkozásban is párhuzamosságot mutat: miközben kalandjai során Don Quijote a lovagregények különböző hőseivel azonosítja magát, Cervantes elbeszélőként olyan forrásokra és szerzőkre hivatkozik, illetve támaszkodik úgymond szövegszerűen is, akiket

<sup>43</sup> Vö. CERVANTES id. mű, II. 352.

<sup>44</sup> Vö. Ellen M. ANDERSON – Gonzalo Pontón GIJÓN *A Quijote szerkezetének kialakulása. = Cervantes és a Don Quijote* (szerk. Csuday Csaba). Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba, 2005. 181.

készülő művét hitelesítő krónikaíróknak tekint, illetve állít be. A második regényben azonban már homlokegyenest más a helyzet: itt saját regényének apokrif folytatásáról már mint hamisítványról esik szó, amelyet éppen most fordítanak spanyol nyelvre. A szerző-elbeszélő azzal a bevallott szándékkal ragad újra tollat, s indítja újból útnak hőseit, hogy ennek a második könyvnek a „javított kiadását” létrehozza. Részéről ekkor már nem a korábban egyedül üdvözítőnek kikiáltott mintakövetés tehát a cél; inkább amolyan ironikus utóvédharc ez, saját művének autentikus voltát, hitelességét bizonyítandó. Mint ahogy Don Quijote részéről is az addig követett mintáktól való eltávolodás, az önmagára eszmélés pszichológiai motivációja válik dominánssá magában a külső cselekményben is (ennek legeklatánsabb példája a Montesinos barlangba való „alászállásának” epizódja<sup>45</sup>).

A már megíródott hamisítvány és az éppen íródo hiteles krónika kettősége azonban nem pusztán a valóság és/vagy fikció dilemmáját, illetve a szerzői és/vagy elbeszélői alakmások kérdését tematizálja, tartja folyamatosan a regényi narráció előterében. A KÖNYV – az elkészült álregény és a készülő valódi regény – meglátásom szerint itt annak az időparadoxonnak a jeltárgya, amelyet a *Jelenések könyve* az „idők vége” kifejezéssel aposztrofál. Azt a kozmikus ítélet-szituációt jelölve ezzel, amikor János próféciája szerint megszűnik a földi idő: a múlt és a jövő a jelen „időszakadékába” zuhan.<sup>46</sup> Cervantes a második regény indításakor pontosan ezt az időparadoxont exponálja – nem elméleti traktátusként, hanem mint aktuális tapasztalatot, korélményt, amely alighanem a könyvnyomtatás rohamos terjedése okozta sokkal magyarázható. – Mert miről is van itt szó? Arról az abszurditásról, hogy a már elkészült regényhamisítvány úgymond az első regény folytatását is tartalmazza, tehát egy „valójában” még meg sem történt eseményt. Így az a veszély áll elő, hogy a jövőben csak ez a múltban úgymond már „lezajlott” (ál)cselekmény történhet meg, illetve íródhat újra. (Jelzem, Máté Vízöntő evangéliumának az előző kettővel /Márk, Lukács/ összehasonlítva ugyanez a paradoxon az újdonsága, amely műfajilag a passiójáték dramaturgiáját vetíti előre: „Minek utána pedig megfeszíték őt, eloszták az ő ruháit, sorsot vetvén; hogy beteljék a próféta mondása: Megosztóznak az én ruháimon, és az én köntösökre sorsot vetének.”)<sup>47</sup>

Cervantes második regényében azonban már nemcsak arról van szó, hogy a krónika megelőzi valóságot kreál. Pontosabban olyan álvalóságot, amely kizárja az események létszerű alakulását, önmozgását. Erre ugyanis nincs idő: már vége is a történetnek, mielőtt még elkezdődött volna. Ennélfogva a hír, illetve a híradás maga lesz az, ami valójában történik. Kóbor lovagunk érdekes módon nyomban rá tud hangolódni erre a józan ésszel nehezen felfogható abszurditásra:

<sup>45</sup> Ezt az epizódot maga Don Quijote állítja párhuzamba Sancho kozmikus „sámánútjával”, transzparenssé téve az olvasó számára, hogy míg fegyverhordozója számára az ég, az ő számára a föld közegének „misztikus” bejárása, meghódítása volt soron, mint próbatétel: „Csak annyit mondom, Sancho, ha azt akarod, hogy elhiggyék, amit az égben láttál, azt kívánom, hogy viszont te is elhidd, amit a Montesinos barlangban én láttam.” Vö. CERVANTES id. mű, II. 353.

<sup>46</sup> Lásd ehhez: *Appendix (7)*

<sup>47</sup> Vö. *Új Testamentom. = Szent Biblia* (ford. Károli Gáspár). Magyar Biblia-Tanács, Budapest, 1980. 36.

„Gondolataiba mélyen elmerülve várta Don Quijote a bakkalaureus Carrascót, hogy majd hírt halljon önmagáról, amint abban a könyvben megírták, melyet Sancho említett.” – Ki tudja, talán csak a fordító leleménye, de ez a megfogalmazás világosan érzékelteti, hogy Don Quijote itt „hír” gyanánt valami olyasmire számít, amit ez idáig ő sem tudott, tudhatott önmagáról. Nincs mit csodálkoznunk ezen a képzelgésén, hisz neki éppen ez a „gyenge pontja”: a fikció valóra váltásának nem szűnő ambíciója, illetve az a rögeszme, hogy a fikció és a valóság voltaképp egy és ugyanaz. Nem csoda hát, ha most azt latolgatja, hogy ebben az álregényben vajon miféle image születhetett róla – ahogyan ma mondanánk, a sztár csináló PR szakemberek jóvoltából.<sup>48</sup> De nem különben érdekes az is, hogy miközben a fantaszta ezen az őt mintázó ál-lovag figurán medítál – tudniillik azon, hogy az álregény szerzője vajon előnyös színben tünteti-e föl őt, vagy sem –, Sancho vadonatúj kalandjaikkal alaposan rá akar licitálni erre a már elkészült (avagy még csak most készülő) álregényre: „Jól megrágja az a mór uraság, vagy akárki legyen is, amit irkál, mert uram meg én, találunk neki kalandokból s mindenféle viszontagságból annyit, hogy nem csak még egy, hanem akár száz újabb részt is összeábdálhat.”<sup>49</sup> Szembetűnő, hogy a Sancho által használt talál ige jelentése itt polivalens: a szövegkontextusból világos, hogy fentebb a regény már létező kötetének, illetve a történet folytatásának mint kéziratnak a megtalálását jelölte:

- S ígéri talán a szerző a második kötetet is?
- Ígéri bizony – felelt Sámson – csakhogy azt mondja, nem tudta megtalálni, s azt sem tudja, kinél van (...) Mihelyst megtalálja a történet folytatását – tívé tesz érte mindent – rögtön sajtó alá adja (...) <sup>50</sup>

Sancho ez utóbbi jelentésre reflektál a talál igével oly módon, hogy ez a szó nála már nem a regényre, illetve a kézira (avagy rejtett másodjelentésben egy fiktív történet kitalálására) vonatkozik, hanem a való életben folytatandó kalandkeresésre – miközben egyfajta társalkotói attitűdöt is jelez vele. Azt tudniillik, hogy Sancho szerint kalandjaikkal ennek a könyvnek ők is a szerzőivé válhatnak.

Ebben a jelenetben Cervantes poétikailag azt teszi transzparenssé, hogy az „időzavar” apokaliptikus létállapota miként függ össze a szemantikailag széttartó, többértelmű regényi narrációval, s teszi indokolttá azt az *egyidejűleg* futtatott három elbeszélői stratégiát, amely „normális” körülmények között kizárná egymást:

<sup>48</sup> Lásd ehhez Kundera látéletét korunkról, melyet „a regény története utáni regények” korszakának nevez: A mi korunk szelleme [...] aktualitáshoz kötött, az pedig olyan expanzív és olyan tág, hogy letörli láthatárunkról a múltat, az időt pedig a jelen pillanatra zsugorítja. A regény, amint betagoódik ebbe a rendszerbe, már nem *mű* (vagyis maradandóságra szánt szöveg, melynek célja az, hogy összekapcsolja a múltat a jövővel), hanem aktuális esemény csupán, mint annyi más esemény, olyasmi tehát, aminek nincs jövője.” Vö. Milan KUNDERA *Cervantes alábecsült öröksége* = M. K., *A regény művészete*. Bp, Európa, 2000. 26

<sup>49</sup> Vö. CERVANTES id. mű, II. 42.

<sup>50</sup> Uo.



1/ Továbbra is a hitelesnek mondott arab krónikáiró, Benengeli művére támaszkodik, elbeszélőként a hősök kalandorának ezt a nyomtatott verzióját követi nyomon, tolmácsolja hűségesen spanyolul.

2/ Szerzői elbeszélőként egészében és részleteiben is opponálja ezt az álregényt; úgy hozza létre annak „javított kiadását”, hogy miközben a „valóságban” mintegy újrarájátja hőseivel a kalandokat, folyamatosan korigálja, úgymond a tényleges realitáshoz közelíti azok álregényi elbeszélését.

3/ Autonóm szerzője, illetve hiteles elbeszélője annak a kalandornak, amelyet nem az álregény hősei, hanem az őáltala teremtett regényalakok visznek végbe, kiszabadulván az álregényi fikció fogva tartó közegéből.

Ám ez a három elbeszélői stratégia elvileg bármennyire is egyenértékű<sup>51</sup>, az szinte bizonyosra vehető, hogy a Cervantes-regény elfogulatlan olvasója a harmadik verzió mellett fog dönteni; vagyis nem kitalált meseként, hanem igaz történetként fogja nyomon követi a hősök végtelenített pikaróját. Vajon mivel magyarázható ez, Cervantes folyamatos „mesterkedései” ellenére is, hogy ettől a „naiv” befogadói attitűdtől eltérítsen? – Alighanem az a paradoxon, hogy a „nincs idő” mind fenyegetőbb drámai létszituációja nem törli, hanem éppen ellenkezőleg, fölértékeli a földi lét evilági kronotopozsát: az emberi életidő folyamatos jelenét, és egyúttal azt az elbeszélői stratégiát is, amely – függetlenül a szerző kilététől – hűséges krónikásként<sup>52</sup> tudósít mindarról, ami a regényhős szűkre szabott életidejében végbevihető, ami fizikai avagy szellemi aktivitásának tereként bekalandozható. A valóságos és a fiktív – vagy ahogy Lotman fogalmaz: a „reális” és a „feltételes” – szembeállítását célzó „szemantikai játék” kétségkívül Cervantes ironikus szerzői attitűdjeként is értelmezhető. Ám ami e „szemantikai játék” voltaképpeni tétjét illeti, a *Don Quijote* regényvilágának egészét korántsem a szerző-elbeszélő ironikus valóságviszonya uralja.<sup>53</sup> Éppen ellenkezőleg: a szöveg bizonyos részeinek „kettős kódolása” mindvégig azt szolgálja, hogy a szöveg „alaptere” reális térként értelmeződjék.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Ez a hármasság valójában minden jelentős életmű, művészi teljesítmény létrejöttében meghatározó szerepet játszik – függetlenül attól, hogy az adott korszakban a normatív esztétika avagy az eredetiség követelménye uralja-e az irodalmi kánont. S a felállított sorrend akár alapmodellnek is tekinthető: az elődök által létrehozott minták elsajátítását rendszerint a kész mintákat elvető, dekonstruáló lázadás korszaka követi, amely jó esetben elvezet egy új, saját formavilág kimunkálásához. Jelzem, napjaink posztmodern szerzői jobbra a mintakövetés és a dekonstrukció átmeneti stádiumában érzik otthon magukat, s csak kevesen merészkednek ki arra az ingoványos terepre, ahol a fikció és/vagy valóság művészi kihívásaival szembesülhetnek – többnyire idejétmúltnak minősítvén magát e kényes kérdéskörrel is. Lásd ehhez jeles kortárs kritikuskunk felfogását a referencia kérdésköréről: BODOR Béla: *Alakok*. Hanga Kiadó, Budapest, 2006. 308.

<sup>52</sup> Lásd *Appendix* (8)

<sup>53</sup> Lásd ehhez: Charles ORIEL *Narrative Levels and the Fictionality of Don Quijote*. = Cervantes: Bullentin of the Cervantes Society of America. 10. 2 (1990) 55–72.; valamint Howard MANCING *Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: The Metafictional Dialectic of Don Quijote*. = Cervantes: Bullentin of the Cervantes Society of America 1. 1–2 (1981) 63–81.

<sup>54</sup> Lásd a 24. jegyzetet.

### ***A szöveg „alaptere” mint keletkezésben lévő realitás***

Azonban a regény narratívájának ez az „alaptere” – mint az újkori ember karrier- és/vagy üdvtörténetének reális mozgásteret – csak retrospektíve, a 19–20. századi realista regény esztétikai kánonja felől tűnik *eleve* adottnak. Csalóka fénytörés ez. Mert Cervantes regényében e mozgástér valójában még egy olyan keletkezésben lévő realitás, amely paradox módon éppen a hős „irracionalis” ambíciójának köszönheti létét. – Ortega erre világít rá, amikor azt mondja: Cervantesnél a regényi valóság „...a manchai lovag akaratán, fékezhetetlen törekvésén keresztül működik.<sup>55</sup> [...] Kalandjai talán egy forrongó agy szüleményei, de a kalandok akarása reális, valóságos [...] az akarás maga reális, de az, amit akar, irreális. [...] Itt [...] egy olyan emberrel találkozunk, aki meg akarja változtatni, meg akarja reformálni a valóságot.”<sup>56</sup> És – teszi hozzá – korántsem csupán a külső valóságot: hősiessége abban áll, hogy „teljesen önmaga akar lenni. ... Élete örökös, szüntelen lázadás a megszokott és a szokásos ellen. Minden mozdulatban le kell győznie a bevett szokást és a gesztus új, eredeti nemét kell feltalálnia.”<sup>57</sup> Don Quijote valójában azért kalandozza be a külső teret, hogy ezzel a maga belső (nyelvi) gesztusrendszerét alakítsa és aktivizálja folyamatosan, s hogy ezzel biográfiájának újraírását, önmaga „megvalósítását” kísérelje meg.<sup>58</sup> Cervantes elsőként ad hírt az újkori emberének erről az elfojthatatlan ambíciójáról, amely minden bizonnyal egzisztenciális deficitjéből, intellektuális és pszichológiai hiánybetegségéből fakad. Hiszen korábban ez az úgynevezett „önmegvalósítás” nem volt téma – vagy legalábbis nem így volt téma sem az eposzban, sem a tragédiában.

### ***A regényhős sorsformáló ambíciója és a „persona” kettős olvasata***

A „személy” bizonyos értelemben az európai történelem „válságterméke”. Ám – állítja Hamvas Béla – az újkori regény jelentősége pontosan abban áll, hogy nyíltan szembe megy ezzel a

<sup>55</sup> Vö. Jose ORTEGA Y Gasset *Don Quijote nyomában. Atlantisz* (ford. Antal Gábor). Új Mandátum Kiadó, évszám nélkül, 59.

<sup>56</sup> Id. mű, 66.

<sup>57</sup> Uo.

<sup>58</sup> Ez az „önmegvalósítás” a regényben egyszerre zajlik a monológokban és dialógusokban nyomon követhető szöveg- és tárgyalakotás szintjén. Ám Don Quijote – Sanchóval ellentétben – nem alkotja meg a maga poétikai értelemben identikus szövegművét. Ez az el nem készült alkotás – monológjaiból és dialógusaiból kiolvashatóan – műfaját tekintve alighanem egyfajta prófécia lehetne. S ami Don Quijote tárgyalakotói ambícióját illeti, mint azt a Mambrín sisakjának nevezetes epizódjában láthatjuk, ez ugyancsak terv marad. Ami a regényben valójában elkészül, az nem az arany sisak, hanem az a „vastag lemezpapírból” kiegészített, rostélyozott vassüveg, amelyben a kóbor lovag útnak indul (Vö. CERVANTES id. mű, I. 30). Ami azonban az aranysisak létrehozásának tervét, illetve létre nem jöttének történetét illeti, olyan metaszüzsét generáló motívum ez, amelyben Don Quijote „önmegvalósításának” ambíciója – mint a fikció és a valóság, a terv és a meg nem valósulás ismétlődő konfliktusszituációja – a tárgyasulás, a tetet öltés folyamatos kihívásaként és ellehetetlenülésének apokaliptikus drámájaként válik foghatóvá. Lásd ehhez a 30. jegyzetben hivatkozott tanulmányt.

válsággal: az ember személyes sorsára formál jogot.<sup>59</sup> Azonban már ennek az első újkori regénynek az abszurditása is abban rejlik, hogy ennek az ambíciónak a hétköznapi realitások felől nézvést minimális az esélye. Don Quijoténak valójában nincs ideje<sup>60</sup>: életének végén tart, amikor elszánja magát, hogy útnak induljon, jogot formálva az elsikkasztott személyes sorsra. A Cervantes-regény kronotoposza ebben az értelemben nagyon is hasonlatos az ókori próbatételes kalandregény téridő modelljéhez: a hős kalandjai úgyszintén a már csaknem lezárult biográfiáján kívül eső „idegen” világban zajlanak; s amikor a második regény végén hazatér, a történet valójában ott folytatódik, ahol az első regény végén abbamaradt: Don Quijote halottas ágyába fekszik vissza, ahonnan most már nem kel föl soha többé.

Ideje nincs hát – vállalkozása ebből a szemszögből nézvést valóban merő irracionalitás. Miféle munícióval rendelkezik az öreg hidalgó mégis? „Tudom, hogy ki vagyok” – ismételteti minduntalan a jézusi parafrázist. És mintha minden egyes kalandjával azt a drámai ítélethelyzetet akarná kiprovokálni, amelyben e kinyilatkoztatás igazsága a világ számára is evidenssé válik. Üdvtörténeti küldetéstudatának bővületében voltaképp mégiscsak az evilági dicsőséget hajszolná tehát eszelősen? – Eleinte talán még igen. Ám a regény valójában annak a története, hogyan változik meg fokozatosan ez az ambíciója. S eme átalakulás paradox módon éppen akkor veszi kezdetét, amikor alkalom kínálkozna rá, hogy frissen kivívott győzelmének mámorában learassa a babért. De pontosan az ellenkezője történik; a baszkkal való nevezetes párbaj epizódjában Don Quijote látványosan meghátrál: nem maga járul Dulcinea lábai elé, hanem legyőzött ellenfelét küldi. – Miért vajon? Kijózanodott volna az „időtlen űr” (Bahtyin) szelétől, a kízó sejtelemtől, hogy álmai hölgyét ő ebben a földi térben sosem lelheti föl? Ami a lélek síkját illeti, bizonyára ez a drámai fordulat zajlik le benne. Ám ez a pillanat szellemi értelemben is nyiladék: ettől kezdve az újabb kalandokra már nem csupán a bizonyítási kényszer és a dicsőség vágya sarkallja, hanem egyre inkább a „ki is vagyok én voltaképpen?” nyíltan soha ki nem mondott kérdése, amely üdvtörténeti küldetéstudatát is új irányba, új „úti cél” felé tereli.

Amikor Alonso Quijano fölveszi a Don Quijote nevet, és útnak indul, még nem személy. S alighanem ennek a kízó sejtelme az, amely abszurd vállalkozását és magát ezt a névcsere is motiválja. Elszánt szerepjátékos, aki számára az „én” – ahogy majd Rimbaud mondja – „mindig valaki más”. Don Quijote nem *egy bizonyos* lovaggal azonosítja magát, ez igen lényeges körülmény: kalandról kalandra új ideált választ, szerepet cserél, más és más cselekvési mintát követ. Pontosán ez a bizonyítéka annak is, hogy korántsem tekinthető elmebetegnek: Dulcineán kívül nincsen fixálódott eszményképe, rendre leváltja a kipróbált alakmásokat. És végül arra is képessé válik, hogy teljesen megszabaduljon tőlük. Ez az a pillanat, amikor útja végére ér: újabb kalandokra nincsen szüksége többé. Tévedés azt hinni, hogy azért, mert a lovagvilágból kiábrándult

<sup>59</sup> Lásd HAMVAS Béla *Regényelméleti fragmentum*. = *Uő. Arkhai*. Medio Kiadó, Szentendre, 1994. 284–286.

<sup>60</sup> Lásd *Appendix* (9)

volna. Csupán a lovagregények hőseit, a szerepjátékot hagyta maga mögött. S amikor hazatérően újra a régi nevén szólíttatja magát, ez az Alonso Quijano már nem ugyanaz az ember. Nem a dicsőségre vágyó fantasztá, hanem az esendő lény, aki ebben az esendőségében talál rá önmagára. Nem azért, mert föladta, hanem mert bevégezte a küldetését: állított valakit maga helyett, aki túléli őt. Most már joggal mondhatná el magáról: „Tudom, hogy ki vagyok”. De nem teszi. Mert az egyszeri, a megismételhetetlen „én” akkor születik meg, amikor képes elengedni, útjára bocsátani a teremtményt, aki neki köszönheti a létét. S aki csak az ő halálának árán válhat személlyé.

„Az ember túl sokáig hajolt önmagára elérzékenyülten, túl sokat reprodukálta az önazonosságát. Ideje megtisztítani őt minden ábrázolási és portrékészítési szokásunktól, ideje kivetkőzni a képünkől. ... Véghez kell vinni az ember megújítását. Kiüríteni az ábrázolást – *elhagyni* – levetkőzni az arcunkat...”

– írja Novarina, napjaink jeles színházrendezője és teoretikusa a színészi mesterségről szóló traktátusában.<sup>61</sup> Eszmefuttatását a ’személy’-t jelölő *personne* tagadó értelemben használatos ’senki’ másodjelentésére alapozza. Ez a kettősség bizvást tekinthető általános érvényűnek: az elbeszélői narráció szövegterében a személy, a regényi *persona* alakulástörténete a színpadi színészben alakot öltő drámai *personához* hasonlóan ugyancsak a megsemmisülés és a létrejövés egymással ellentétes, egyidejű folyamatként írható le. Novarina ebben a szövegrészben mindazonáltal a dekonstrukció művészi követelményét állítja előtérbe; s ami számunkra különösen érdekes, az ember és a nyelv ontológiai viszonyára fókuszálva: „Ki kell üríteni az embert, annyira szét kell szedni, hogy láthatóvá váljon, nem más ő, mint egy halom nyelv, annyira szétszedni, hogy ne maradjon belőle senki (*personne/persona*). A szüntelen visszatérés a *senki* szóhoz egészségmegőrző feladat.”<sup>62</sup>

Az ember „megújítása”, a *személy* létrejötte Cervantes regényében is túl van a nyelven – pontosabban a beszéden, az ember verbális megnyilatkozásán van túl. Alonso Quijanót megszólaltatva a szerző-elbeszélő már csak a „kiürülésről”, a megsemmisülésről tudósít. Arról, hogy a szereptől való megszabadulás óhatatlanul nyelvvesztés is: az egykori hős immár „senki” és

<sup>61</sup> Lásd Valere NOVARINA *A test fényei* (ford. Rideg Zsófia). L’Harmattan, 2008. 39.

<sup>62</sup> Uo.

semmi. A *persona* születésének misztériumáról hallgat.<sup>63</sup> Ez a szavak nyelvén elmondhatatlan dráma az olvasóban játszódik és gondolódik tovább.<sup>64</sup>

Cervantes regénypoétikájában ez a fajta nyitottság alapvető szerepet játszik: a szerző az olvasót kezdettől mint társalkotót képzeleli maga elé, akivel mindvégig nyílt dialógust folytat. Mint ahogy – láttuk – hasonló társalkotói viszonyt létesít a szereplőkkel, akiknek többsége maga is olvasó: az elkészült avagy éppen most készülő, valódi avagy álregény olvasója. Fogalmazhatunk úgy is, hogy Cervantes így módon a regényi narráció születését magát viszi színre, az elbeszélői szituáció létrejöttét performálja. Ha Shakespeare *Hamletjét* regényi drámának tartjuk, Cervantes művét – különösen annak második kötetét – méltán nevezhetjük színházi regénynek. Nem véletlen, hogy számtalan színpadi adaptáció, sőt önálló drámai mű is készült belőle. Mint például Lengyel Menyhért népszínműve, a *Sancho Panza királysága*, amelyben Don Quijote már csak mellékszereplő.<sup>65</sup>

A kóbor lovag igazi „karriertörténete” nem olyan nyílt színi dráma, mint ez a fergeteges komédia. Alakját a rendező a paródia műfaji aspektusából csupán mint karikatúrát, mint életszerű, hús-vér hamisítványt mozgathatja, teheti a színen nevetség tárgyává. Félreértés ne essék: művészileg korántsem alábecsülendő, esélytelen vállalkozás ez sem. Ám az igazi művészi kihívást itt annak a kettősségnek a színrevitele jelenti, amelyet bevezetőmben – Márk evangéliumát idézve – a paródia és a sacra drámai egyidejűségeként exponáltam. Hozzátevé most már azt is, hogy a hős alakulástörténetének egésze, személyesülésének folyamata felől nézvést ebben a regényben a sacra az, amely felülírja a paródiát – nem pedig fordítva.

Ez a „titkos” történet azonban, amely Don Quijote miben, illetve kiben létét, személylyé válását már nem a biográfia felől teszi beláthatóvá, természetsszerűleg kívül esik a regényi cselekmény voltaképpeni kronotoposzában. Ez az „irracionális”, transzcendens cselekmény az „idők végének” abban az apokaliptikus szövegterében zajlik, ahol az idő folyása nem egyirányú, ahol a múlt, a jelen és a jövő szimultán válik foghatóvá.<sup>66</sup> Cervantes a regényi narrációt valójában már eleve ennek az

<sup>63</sup> Napjaink hazai irodalomtudományában a perszonális elbeszélés és a szövegsubjektum elméletének és elemzői gyakorlatának kidolgozója a *persona* létrejöttének és mibenlétének ezt az aspektusát mintha nem tartanák tudományos szempontból relevánsnak, kutatatandónak. Holott – ahogyan József Attila *Eszméletéről* szóló esszéjében Nemes Nagy Ágnes fogalmaz, a létrejövő irodalmi mű nem egyenlő a létrehozott szöveggel („szövegsubjektummal”): „a vers többé kevésbé a sorközökért íródik”, ahogyan az oszlopsorok is azért építtetnek, hogy az oszlopközök terét használhassuk. Igaz, hozzáteszi: ahhoz meg kell írunk a sorokat is, ahogyan az oszlopokat is ki kell faragnunk. Vö. NEMES NAGY Ágnes *József Attila: Eszmélet. = Miért szép? Századunk magyar lírája verselemzésekben*. Gondolat, Budapest, 1974. 326–334.

<sup>64</sup> Lásd ehhez Unamono paradox megfogalmazását: „Cervantes a *Don Quijoté*ben a legszemélytelenebb művét alkotta meg, és ennél fogva bizonyos értelemben a legszemélyesebbet. (...) lángelme az, aki merő személyességből személytelenné válik, akiben egy nép hangja szólal meg, aki ki tudja mondani azt, amit mindenki gondol, anélkül, hogy ki tudná mondani. A lángelme a nép egyéniséggé válása.” Vö. Miguel de UNAMONO *A „Don Quijote” olvasásáról és értelmezéséről* (1905) (ford. Csépp Attila). = Helikon, 1981. 2–3. 225–232.

<sup>65</sup> LENGYEL Menyhért *Sancho Panza királysága*. = Uő. *Taifun*. Magvető, Budapest, 1994. 265–356.

<sup>66</sup> Lásd ehhez PAP Gábor *A Tragédia csillagmítoszi értelmezése a „nagy évben”*. = PAP Gábor – SZABÓ Gyula *Az ember tragédiája a nagy és a kis Nap-évben*. 87–106.

apokaliptikus szövegtérnek a perspektívájába állítja.<sup>67</sup> „Fantasztikus” írói leleményének hála az olvasónak nem kell ugyanis várnia arra, hogy a letűnt lovagkort Don Quijote támassza föl. Cervantesnek a regény elé helyezett, idegen szerzőknek tulajdonított saját költésű versei arról tanúskodnak, hogy *már túl vagyunk* a feltámadás eseményén – *még mielőtt* kóbor lovagunk útnak indult volna.<sup>68</sup> Mi több: az egykori lovagregények hősei már a Don Quijotéről szóló regényt is olvasták. S most mint dalnokok azért ragadnak tollat, hogy verseikkel nyíltan csúfolódjanak rajta avagy tisztelegjenek előtte.

A létrejövő persona kiben avagy mibenlétének egyik vetülete kétségkívül ebben a műfaji ambivalenciában válik foghatóvá. De így vagy úgy ítélkezzenek is, ezek a versek mindenképpen Don Quijote ikonizálásának teremtő aktusai; Cervantes költő-lovagjai negatív olvasatukkal önnön karikatúrájukat alkotják meg, pozitív olvasatukkal viszont a mintát – nem egy letűnő világek utolsó hősét, hanem azt, akivé maguk is válni szeretnének (igen így, a feltámasztott, velünk élő múlt folyamatos jelenében!): az eljövendő nagybetűs LOVAG-ot.

Ennek a születendő personának van azonban egy másik vetülete is, amely szövegszerűen aligha dokumentálható. Mert ez a nevetől, arcásától, nyelvétől megfosztatott személy, mint hús-vér valóság immár *senki* és *semmi*. Az EMBER üres körvonala csupán: a betöltetlen hiány maga. Oly áttetsző, mint keleti tájolású templomaink ember-formájú üvegablaka, amelyen át – kiváltképp derült hajnal-időben – szabadon áramlik be a Nap. És aki vakmerőn elébe áll, azt menten fénybe borítja. Akárki lett légyen is.

<sup>67</sup>E költeményeket lásd id. mű, 17–27.

<sup>68</sup>Ugyanakkor e „szemantikai szüzsé átfogó tere” felől a regény „cselekményes szüzséje” mint a feltámadás „prófécijának” beteljesítője is értelmezhető. Lásd ehhez: Kroó Katalin *Az irodalmi szöveg mint saját „prófécijának” beteljesítője és értelmezője. = A szótól a szövegig és tovább.* Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből (szerk. Kovács Árpád, Nagy István). Argumentum, Budapest, 1999. 65–114.

## IX. A FAUST-LEGENDA EREDETE

### *Faust vándorszüzsé:*

„A mondabeli Faust vérével írt szerződést köt a pokol keleti tartományait kormányzó Lucifer egyik szolgájával, Mephosztofilesszel, mely szerint teste és lelke 24 év eltelte után az ördögé lesz, ennek fejében azonban, amíg él, az ördög szolgálja őt túlvilági hatalmával, megismertetve Faustot az elementumok titkaival.”

### *Az ördög segedelmével?*

A Német Népkönyv az Európa-szerte ismert Faust-mondák, történetek nyomán készült, és 1587-ben jelent meg Johann Spies maina-frankfurti nyomdájában. (Magyar párhuzam: Bornemissza Péter: *Az ördögi kísértetekről – 1578 körül*. Lásd róla: Ujváry Zoltán *Folklór az ördögi kísértetekben*, Csokonai, 1999.)

Az ortodox lutheránus szerző célja a „jámbor keresztény olvasó” elrettentése az ördögi kísértésektől. A mai olvasó számára azonban már nem ez a könyv elsődleges „üzenete”. Meglehet, hogy ennek éppen az ellenkezője: Faust az újkor lázadó értelmiségi hőse, aki azért tér le a „királyi útról”, hogy az elveszett, darabjaira hullott teljes világképet visszaszerezze. A fogas kérdés az, hogy miért van szüksége ehhez az „ördög segedelmére”?

A hagyományos keresztény felfogás szerint az ördög az *erkölcsi* értelemben vett rossz, a *gonosz* megtestesülése. De vajon jogos-e a rosszat kizárólag erkölcsi kategóriának tekinteni, és úgy állítani szembe a jóval, mint az Istentől való erkölcsi világrend tagadását?

Az alábbi idézetek különböző aspektusból közelítik meg ezt a bölcséleti kérdést:

1. „Kicsoda vagy tehát?  
– Az erő része, mely  
Örökké rosszra tör, s örökké jót művel.” (Goethe: *Faust* – Mephisto önjellemzése)
2. „A rossz és a hatalom problémájával kapcsolatban ismételten föltűnt nekem, hogy a Macht (hatalom) a machen (csinálni) származéka /aminek magyarul a hatni–hatás–hatalom lehetne talán a megfelelője – P. Á./; s minthogy a 'csinálás' az ember specifikus élettevékenysége, ebből netalán arra a következtetésre lehet jutni, hogy éppen a karakterisztikus emberi megnyilvánulás hordozza a rossz jellegét, és hogy ennél fogva az antróposz (ember) tulajdonképpen Lucifer. (C. G. Jung: *Gondolatok a jóról és a rosszról*, Kossuth, 1996.)
3. „Amíg a Gonosz holmi mé on /nemlétező/, senki sem veszi komolyan az árnyékot. Továbbra is úgy lesz, hogy Hitler és Sztálin ‘a tökéletességnek csak valamely véletlen hiányát’ jeleníti meg. Az emberiség jövője nagymértékben az árnyék felismerésétől fog függeni. A Rossz – lélektanilag szólván – rémségesen valós. Végzetes tévedés lekicsinyelni hatalmát és realitását – még ha csak metafizikai értelemben is.” (Jung)
4. „Rendkívül fontosnak vélem, hogy a protestantizmus olyan lélektani megtapasztalást integrál, mint például Jacob Böhme. Számára Isten nem csupán szeretet, hanem másrészt és ugyanolyan

mértékben tüzes harag is, melyben maga Lucifer lakik. Szeretetének kinyilatkoztatása Krisztus, ám éppúgy meg tudja mutatni haragját ószövetségi módon is: keményen. Amennyiben rosszból jó származhat, jóból pedig rossz, nem tudjuk, hogy a teremtés végső soron jó-e, vagy sajnálatos hiba, amelytől Isten szenved. Ez kimondhatatlan titok. Mindenesetre sem a természethez általában, sem pedig saját emberi természetünkhöz nem vagyunk méltányosak, ha tagadjuk a rengeteg rosszat és szenvedést, elfordítván tekintetünket a teremtés kegyetlen oldaláról. A rosszat rosszként kellene fölismerni, s nem az ember bűnös voltának terhére írni.” (Jung)

Jacob Böhm: „... midőn feltett buzgóságomban ostromoltam Istent és minden pokloknak kapuit, mintha még több erő lenne bennem, s kész volnék életemet is föltenni rá /.../, akkor egynémely szilaj ostrom után szellemem átszakította a pokloknak kapuit, s bejutott az istenség legbelső születésébe, ahol is nagy szeretés ölelte körül, miként öleli a vőlegény az ő kedves mátkáját. De le nem írhatom s el nem beszélhetem, milyen diadal volt ez a szellemben, nem is hasonlítható máshoz, csak mintha a halál közepén élet születik (kiem: P. Á.), a holtak feltámadásához hasonlatosan. E fényben szellemem átlátott mindenben, és valamennyi teremtményben, fűben és fában egyformán Istenre ismert, ki ő, miként is vagyon az ő akarata: e fényben aztán akaratom is mindjárt gyorsabban növekedett – sarjadt, Isten lényegének leírására.” (J. Böhme: *Földi és égi misztériumról*. Helikon, 1990.)

5. „Az a tény, hogy az ellentétek istenekként jelennek meg, abból az egyszerű felismerésből fakad, hogy módfelett hatalmasak. A kínai filozófia ezért nyilvánította őket kozmikus princípiumoknak jang és jin elnevezéssel. Minél jobban akarják szétválasztani az ellentéteket, annál nagyobbra nő a hatalmuk.” (Jung)
6. „Az életnek mint energetikai folyamatnak szüksége van az ellentétekre, amelyek nélkül, mint ismeretes, energia nem keletkezhet. A jó és a rossz nem egyebek, mint e természetes ellentétek erkölcsi látószögei. Sokszorosan megnehezíti az emberi létet, hogy ezt így kell éreznünk. Ez a szenvedés, mely leválaszthatatlanul tapad az élethez, nem kerülhető meg.” (Jung)
7. „Bármilyen is az ördög metafizikai besorolása, a lélektani valóságban a rossz a jónak egy hatékony, sőt fenyegető korlátozását jelenti, úgyhogy nem mondunk túl sokat, ha azt feltételezzük, hogy ebben a világban nemcsak nap és éjszaka, de a jó és a rossz is többé-kevésbé kiegyensúlyozzák egymást, s ez az oka annak, hogy a jó győzelme mindig valami különös kegyelmi aktussal egy értelmű.” (Jung)
8. „Amikor Isten feltárja lényegét, és meghatározottá válik, vagyis egy meghatározott emberré, akkor a benne rejlő ellentétek szükségképpen szétválnak, emide kerül a jó, amoda a rossz. Az istenség belsejében lappangó ellentétek szétváltak a Fiú születésével, és a Krisztus–Ördög ellentétben manifesztálódtak” (C. G. Jung, *A szellem szimbolikája*, Bp., Gondolat, 1997. 165.):

Pater

Filius

Diabolus

Spiritus

8. „Ha pokolra jutsz, legmélyére térj:  
az már a menny. Mert minden körbeér.” (Weöres Sándor)



### ***Faust alakjának többféle olvasata***

1/ Faust mint azonosítható, hiteles *történeti személy*: nevezett Johann (Georg Jörg) Sabellicus Faustus, aki Heidelberg mellett született a század első évtizedeiben († 1540 körül). „Tudósnek mondta magát, aki azonban varázslással, csillag- és tenyérjósással foglalkozott, és közönséget szellemek és halottak megidézésével áltatta.” (Világirodalmi Kisenciklopédia, 340.) (Az ezoterikus hagyomány és az új tudományos világkép konfliktusát lásd Kepler /1571–1630/ alakjában Madách *Tragédiájának* Prágai színében: asztrológia-ellenes horoszkópkészítő, miközben a csillagászat kopernikuszi fordulatának folytatójaként a bolygók mozgását tanulmányozza).

2/ Faust mint *Simon mágus*, az ókori (mitikus) előkép „*reinkarnációja*”

– A bibliai hagyomány szerint Simon mágus *Krisztus „ellenlábasa”* volt: vallásalapító, „minden eretnenség kútfeje”, aki szembefordult a korai kereszténységgel. Az *Apostolok cselekedetei (8)* szerint Szamáriában (Palesztina) működik az ie. 1. században. (A *mágus* jelentései: ’nagy varázsló’, ’embernél felsőbbrendű lény’, ’Isten ereje’.) Fülöp apostol térítésére megkeresztelkedik, majd a később róla elnevezett „simónia” bűnébe esik: pénzen vásárolja meg a Szent Lelket – avagy csak a Szent Lélek *átadásának* képességét? (Enyedi Ildikó *Simon mágus* c. filmjében ez utóbbi értelmezés jelenik meg: francia nyelvtudás híján a kommunikáció terén hátrányban van. A film a bibliabeli történet: Simon és Szent Péter vetélkedésének parafrázisa, mely már nem Rómában, hanem Párizsban zajlik.)

A Biblia szerint e háromfordulós megmérettetésben Simon maradt alul:

1. halott életrekeltése: Simonnak csak fejét mozdítja, Péter új életre kelti
2. magasba emelkedés: Péter imájára Simon lezuhan
3. élve eltemetés: harmadnap Simon nem támad föl

– *Simon a gnóosztikus női teremtésmítosz hőse*, Sophia/Heléna megváltója, szabadítója (lásd Kákosy László: *Fény és káosz*, Bp., 1975.) A történet szerint Sophia az első isteni eszme (Ennoia) emanációja. Ő teremti *önhatalmúlag* az angyalokat és hatalmakat, melyek létrehozták a materiális világot. Ám ezért az önkényes teremtő aktusért lakolnia kell: teremtményei fogságba ejtik, emberi testbe zárják, évszázadokon át egyik megtestesülésből a másikba kell vándorolnia (Szép Heléna, a trójai háború kiváltója is az ő reinkarnációja). Földi életei során végül is a türoszi nyilvánosházig (Palesztina) süllyed. Ekkor ölt Simon emberi alakot és szabadítja ki őt – vagyis az ESZMÉT megalázó helyzetéből. A megváltás e felfogás szerint annyit jelent, mint a *gnózis*, vagyis a ’megismerés’ által visszaemelkedni a szellemlétbe, kiszabadulva a földi lét, az anyag fogságából.

### 3/ *Faust mint népi legenda- és mesehős*: GARABONCIÁS és/vagy TÁLTOS

– A garabonciás attribútuma: a KÖNYV, szemben táltossal, aki tudományával együtt születik, burokban, fölös csonttal. Varázsol transzban, révülésben. Táltosok viaskodása: állat-alakban, tüzes kerék alakjában.

– A garabonciások vihart, jégesőt hárítanak és/vagy támasztanak. Beavatásuk: „Az iskola elvégzése után 13 garabonciás ráül egy kerékre. A kerék forgása közben egy leesik és elpusztul (lásd Júdás! – P. Á.), a többi 12 garabonciássá válik. Elő tudja hívni a sárkányokat, és hátaslovának használja. Könyvből varázsol, tejjel él” (Dömötör Tekla, *A magyar nép hiedelemvilága*, 115.)

#### **Miért időszerű Faust – a sárkányt meglovagló „garabonciás” küldetése?**

Mitopoétikus olvasatban Faust (a 'szerencsés') a Vízöntő-mélypontról való felemelkedés Skorpió-programjának kulcsfigurája. A *János jelenéseiben* ez így fogalmazódik meg: „Az angyal megfogá a sárkányt, azt a régi kígyót, a ki az ördög és a Sátán, és megkötözté azt ezer esztendőre. /.../ azután el kell neki oldoztatni egy kevés időre.”

**Sárkány:** minden elemben otthonos, összetett (fantázia)lény – lásd a Skorpió kettős állatszimbólumát: Kígyó/Sas

– alvilági kígyó – Föld: a mózesi teremtéstörténetben lábát is elveszíti, port eszik, porban csúszik

– égi madár – Levegő: közel a Naphoz, a Teremtőhöz

– lángot okádik – Tűz: teremtő/romboló princípium

– pikkelyes – Ösvíz: a Káosz Ura: elnyeli a Holdat, Napot.

• A hermetikus iratokban mint tüzelemmel társított teremtő princípium jelenik meg. Ő az „isteni gondolat”, a Logosz (Ennoia – Heléna!) megtestesítője.

• A népmesékben előbb a leányt „avatja be”: rabolja el, veszi feleségül. A fiúnak tőle kell megszereznie = vele kell összemérnie az erejét (akárcsak a Biblia sárkányölőinek: Szent György, Szent Mihály). Kincset, titkot őriz: megszerzőjéből a Világ Ura lesz (lásd a Tamás akták *Gyöngyhimnuszát*).

• Babilon „nagy kéjnjője” hétfejű fenevadon, a Káosz sárkányán „trónol”: vajon megfékezője-e a sárkánynak, avagy egylényegű vele?

• A keleti zodiákusban a Sárkány a Mérleg havának, a nagy-Napév tavasz-pontjának jelzőállata

• A kis-Napévben a „BENT” őrre szeptembertől márciusig: 7 hónap=7 fejű sárkány, akit a „Nap-vitéz”, Sárkányölő Szt. György győz le

**Kígyó**vá válása a Sárkány rang- és erővesztését jelzi, de így is ambivalens, pozitív–negatív lény:

+ nemző-teremtő szerepkör: Eurünomé tánca

+ apokrif Angyali üdvözet: szeráf, tüzes kígyó

- + Ószövetség rézkígyója: Megváltó Krisztus-jelkép
- Éden kígyója: Sátán
- Mária talpa alatt: legyőzött eredendő bűn

## A NÉMET NÉPKÖNYV ÁLLAT-SZIMBOLIKÁJA

A *Népkönyv* Faust szellemiségét a Skorpió égi madarával, a Sassal azonosítja (a szellemiség hagyományos képjele itt a szárny): „Faust sas szárnyát ölté magára, és akará Ég és Föld minden fundamentumát kifürkészni.”

Ez a kép arról árulkodik, hogy Faust elsődleges ambíciója itt nem az ördöggel való szövetség, hanem az, hogy ne „tükör által homályosan”, hanem *színről-színre lássa a teremtő erőket, mozgatókat*.

- Kit nevezünk sasszeműnek? – a látót, a megvilágosodottat, aki az isteni világot közvetlenül szemlélni képes
- Petőfi *Alföld* c. versében a sas a szabad lélek metaforája: „börtönéből szabadult sas lelkem”
- József Attila *Sas* c. verse egy új világteremtés „mikroszüzséje”:

„Micsoda óriás sas/ száll le a zengő mennybolt / szikláira. E szárnyas a semmiből jött, nem volt. // A mindenséget falja / csilló azúri csőre. / Vaskarma tépi, marja / a meleg húst belőle. // S a fogoly világ hullat / könnyes üvegszemekkel / vércseppes pihetollat./ Ez a pirosuló reggel. // E madár könnyű röpte / a létet elragadta. / Nincs magasság fölötte / és nincs mélység alatta. // Az egyik szárnya lelkem, / a másik szárnya Flóra. / Én őt váltom és engem / ő vált így új valóra.”

- Az archaikus világkép szerint a sas a világfa csúcán ülő legfőbb lény, gyökerek közt élő kígyók ellensége
- A burjátok szerint az első sámán a sastól származott (lásd a sámán fejdíszén a sastollat)
- A görög mitológiában Zeusz jelképe; és Prométheuszé, aki az istenektől elrabolja a tüzet
- A *János jelenéseiben* a sas-szárnyú Mihály arkangyal győzi le a sárkányt
- Pázmány prédikációjában a saskeselyű János evangélista szimbóluma:

„A saskeselyű minden madárnál feljebb repül, mindennél fényesebben lát. Mikor ezért emberi látásának célján felül mégyen, ott lebeg a tiszta égen. Szemeit a nap sugarára fordítja, és amiben egyebek szeme megvakulna, abban gyönyörködik. Ha földre tekint és prédát talál, mint a mennykő, alárohan. Ilyen saskeselyű Szent János. Mert evangéliumának kezdetén isteni fényességig emelkedik, ott szemléli az ígét, mely kezdetben az atyánál vala. És mint mennydörgés vagy mennykő az embert álmétködő rettegésbe ejti, mikor az Isten Fiának öröktől fogva való fényességét kimutatja. De megtekintvén a Szűz méhében fogantatott ígét, nézd mily sebesen a földre száll, az Igének megtestesülését magyarázván. Ez ama csodálatos saskeselyű, kiről Ezekiel próféta írja, hogy igen nagy volt, szentségre és bölcsességre nézve... Ez a nagy sas a mennyei hegyek magasságában nevelkedett, cédrusok völgyét földre hozta. Mert ha a többi evangélista a Krisztus emberségének héját magyarázta, Szent János hirdette és ismerte Krisztus istenségét, mely mint a fának völgye nem látszik első tekintetben.”

(völgy: 'velő, lényeg')

*Az állatalakoskodás kettőst olvasata:*

A Népkönyv szerzője azonban a sást egyértelműen az ördöggel azonosítja – miért? A középkori egyház elítéli, sőt tiltja az állat-alakoskodás „pogány” rítusait. Holott e hagyomány leválthatatlan ősi tudást örökít: a velünk és bennünk élő természettel, teremtő erővel való küzdelmet, spirituális megmérettetést. Az ember tanul az állatoktól – a kisgyermek előszeretettel azonosítja magát velük. Nélkülük az ember önmagát veszíti el: nincs, akiben önmagára, a teremtő megnyilvánulási formáira, tulajdonságjegyeire ismerjen. Az állatokat elpusztítva, kiiktatva életéből elveszíti az uralmat önmaga fölött – s a teremtett világ fölött is.

*Hogyan olvassuk Faust „jelenéseit”?*

- 1/ Az ördög – mint külső rossz – alakoskodik, hogy bizonyítsa felsőbbrendűségét a jóval szemben? A szerző-elbeszélő ui. ezt sugallja: hogyan idézte Faust az ördögöt, mely alakban jelenik meg neki?
- 2/ Az ördög nem kívül van, hanem belül: Faust lelkében dül a „jó” és a „rossz” harca?
- 3/ Egyértelmű-e a „jó–rossz szereposztás?” Avagy a „jelenések” jelképiségében olyan többlet-információ rejlik, mely túlmutat az egyértelmű = allegorizáló szerzői olvasaton, és Faust (kozmosz és egzisztenciális) drámáját jelenetezi, szembesítve őt küldetésével, a rá váró próbákkal.

#### 1. jelenés:

A szellemidézés közege az *éjszakai sűrű erdő*: a sötét vadon, amely kívül esik a civilizáció rendezett, világos, áttekinthető terén: idegen, ismeretlen világ. Míg a kert a kozmosz (isteni) rend szimbolikus tere (lásd édenkert, Mária kertje), az erdő a káosz, a belső sötétség, az eltévelyedés, a (női) tudatalatti megidézője. Lásd Dante *Isteni színjátékát*:

Az emberélet útjának felén

egy nagy sötétlő erdőbe jutottam,  
mivel az igaz utat nem lelém.

Ó szörnyű elbeszélni mi van ottan,  
s milyen e sűrű, kúsza, vad vadon:  
már rágondolva reszketek legottan.

Faust szellemidézése itt (ellentétben Marlowe vagy Goethe Faustjával) *saját erőből* történik, nem az ördög segédelmével: Faust az *istáppal* (bottal~jogarral, az égi eredetű hatalom eszközével) *circulust* (boszorkánygyűrűt, varázskört) formál. Vajon valóban az ördögöt magát akarná megidézni? S vajon az, amit látni és hallani vél, a természet „zendülése” gonosz varázslat műve csak, ördögtől való jelenés? A szerzői interpretáció kétségekívül ezt az értelmezést sugallja. Ám amit a szöveg képileg láthatóvá tesz, az túlmutat ezen az allegorikus olvasaton, mely a jelenések minden szereplőjét az ördöggel azonosítja:

- „Láttaték, mintha griffmadár avagy sárkány lebegne a cirkulus felett, és amikor Faustus bűvölését végezte, jámborul megszelidüle az bestye...”

A griff és a sárkány a teremtett világ elemi erőinek megidézője, „ég és föld minden fundamentumának” képviselője, vagyis Faustus vállalkozásának tárgyát jeleníti meg, kelti életre. A kép azt is rejtjelezi, hogy Faustus ambíciója az elemi erők megszelidítése, uralása. (Krúdy *Álmoskönyvében* ezt olvassuk: sárkányt látni: szerencse, gazdagság. A SÁR KÁNJA= a föld, a 'sárteke' ura.)

GRIFF -- OROSLÁN és SAS ----- SÁRKÁNY -- KIGYÓ és MADÁR

földi	égi	alvilági	égi
tűz	levegő	víz/föld	tűz/levegő

A griffmadár az ég és a föld két leghatalmasabb állatának keveréke. Középkori templomkapukon a mennyország őre. A mitikus vagy mesebeli hőst úgy segíti, hogy hátán visszahozza őt a „másik világról” (lásd *János Vitéz*). Oroszlán volta itt a fausti küldetés kozmikus programjára, útirányára utalhat: a nagy-Napév Skorpió világhavában felszárnyaló Sas „égi háza”, az Oroszlán felé tart.

- „... három-négy öl magasból tűz csillag hullá alá, mely változik lángoló golyóbissá”

Ez már egyértelműen kozmikus kép: az égi és földi tüzelem – égi tűz: Nap (Szúrja); földi: Vulcanus (Agni) –, a kezdet és vég, az idők teljességének megidézője (lásd *János jelenéseiben* a tűzőzön jóslatát).

- „egy emberből tüzes folyó támada magasba”

„hat lángocska” -- „tüzes ember” = 6 szárnyú szeráf, Kerub

tűznyelv: Pünkösöd, szentlélek eljövetele

Ixion tüzes szekere, küllő-ember

ember mint bolygó: J. A: *A Kozmosz éneke*: „Idegen, messzi bolygó minden ember”

- „Majd változik az ördög és fölvevé egy szürke barát képét, beszédben elegyedék Faustussal és kérdé, mi kívánsága volna.”

A kozmikus jelenések után ez már a történet földi, „hétköznapi” síkja: a látomás *képnyelve* után a *verbalitás* közege: Faustus és az „álpap” disputációi, a szerző kommentárjai, majd a szerződéskötés. Az önmagával meghasonlott ördög „jobbik fele” mintha a szószékről szólalna meg: „Mert bátor az letaszított Lucifer dagályában és felfuvalkodottságában maga okozta vala vesztét” – már-már hittérítő buzgalom ez, mely a papság meghasonlottságát, kétlelkűségét, hitehagyottságát is jelzi. A csatater: az EMBER lelke, övé a döntés, rá van testálva a felelősség, akarata szabad. A *hit* és az *élet* szentsége egyszerre rendült meg: igazából nincs külső segítség, támasz, istent Faustus csak önmagában lelheti föl. „Jelenései” azt mutatják, hogy csak a pszichikumban, a látomásban őrződik a többlet – a teljes üdvtörténeti program verbálisan nem kommunikálható. A mitikus képnyelv

viszont kozmikus dimenziót nyit – megfejtése, (újra)értelmezése ma egyre időszerűbb: a Népkönyv nekünk szóló üzenete.

## 2. jelenés:

Közege már nem a külső tér, hanem Faustus háza, „kamrája” ~ pszichikuma. Itt már nem „sasszárnyú” szellemidéző démon, hanem fegyvertelen ember, akire rátörnek az állatküzdelmek jelenései, melyeknek előbb passzív szemlélője, majd aktív szereplője lesz. E kettősség arra utal, hogy az állatok közötti viadalban egyrészt a tőle független ( kozmikus) erőviszonyok tárulnak fel, másrészt saját belső vívódása, feladatának, küzdelmének tétje ölt alakot.

• *A kozmikus szituáció negatív előjelű: erőfölényben vannak a „fény ellenségei”:*

– A kutyák szarvast ejtenek el

Görög mitikus előkép: Artemisz (az erdők és vadászat istennője) szarvassá változtatja a rá leselkedő vadászt, Aktionét, akit saját kutyái tépnek szét.

Keresztény (allegorizáló) olvasat: kutya=ördög (Goethénél Mephisto fekete pudli alakjában környékezi meg Faustot, hurkolódik lába köré); szarvas=Krisztus (lásd zsoldárok)

– Az oroszlánt sárkány győzi le

Oroszlán: „lángsörényű Nap”, Krisztus földi királyságának ígérete

Sárkány: itt negatív aspektusú, fényelnyelő Bak-Sárkány

• *Pozitív előjel: a Vízöntő-korszakban is van esély a ( kozmikus) harmónia helyreállítására, de csak a két nem harmóniája révén:*

– Két páva (hím és nőstény) iker-küzdeme, majd megbékélése

késő középkor: a páva a hiúság, gőg allegóriája

kinyíló-becsukódó farka: Vízöntő képjele; pávaszem: az ég szemei, kozmikus téridő, teljesség, halhatatlanság, paradicsom (Mária kertjében), (új) aranykor, harmónia helyreállítása, kiegyenlítés a nemek közt, ám az androgunitás veszélye is, mely terméketlenné tesz földi értelemben)

• *Faust belső, önmagával való küzdelme:*

– Bika összeroskad Faust előtt: a Skorpió Faust önnön testiségével, „a test ördögével” néz szembe. Számára ez a legnagyobb kihívás. Lelkileg itt képesnek mutatkozik önnön testiségének megfékezésére.

– Majom kezét ráz vele és kineveti: figyelmeztetés, hogy saját „ikrével”, az „isten majmával” ~ az ördöggel kötött paktum lesz a veszte. – Ám jó tudni, hogy a Majom csak a keresztény kultúrkörben vált negatív értelmű jelképpé. Egyiptomban, Távol-Keleten szent és bölcs állat: istenek küldötte, tehát „angyali” lény, közvetítő Isten és ember között. Az állatszimbólumok pozitív–negatív olvasata minden esetben fontos többlet-információt rejt!

## X. CRISTOPHER MARLOWE: DOCTOR FAUSTUS TRAGIKUS HISTÓRIÁJA

Marlowe (1564–1593) apja: csizmadia. Tanulmányok: Cambridge – „self-made-man”: becsvágy, tudásszomj fűti. Szabadgondolkodó, ateizmus vádjával bíróság elé kerül. Kapcsolatban áll a londoni alvilággal – kocsmai verekedés áldozata lesz. A „közrendű” Faustus bizonyos értelemben a szerző alteregójának is tekinthető.

Faustus első változata: 1588

1. kiadás: 1604

2. kiadás (bővített): 1616

Első bemutatója: 1645

1/ Faustus honnan indul, milyen ambícióval – s hová jut el?

- Teljhatalom és érzékiség vágya fűti: bírni (élvezni) mind a földi jót (312) →
- A 24 év leteltével megsemmisülni vágyik, beleolvadni a természetbe: „Ó, változz , lelkem, harmattá, siess / Az óceánba, rád ne leljenek!” (381)

A *Népköny* Faustus-a magányos megszállott, elragadtatott szellem: elemi tudásvágy hajtja, hogy felszabadítsa az elfojtott („ördögi”) képességeket – a *teljes világkép* visszaszerzésének ambíciója motiválja, indítja el.

*Marlowe* Faustus-ánál a tudás nem (ön)cél, hanem *eszköz a hatalom megszerzéséhez*. Már nem is magányos hős: a „csízios könyvek” divatjára utal Cornelius és Waldes figurája – ők okítják ki, hogyan idézze meg az ördögöt.

De mi vagy ki felett akar Faustus uralkodni? Metafizikai és/vagy világi hatalomra tör-e? A fausti ambíció rejtett mögöttese a *Népkönyv*ben is a hatalom, de spirituális értelemben. Ezzel szemben *Marlowe* Faustus-a *pragmatista* (‘haszonelvű’):

„Ó, a hasznosság, gyönyör, hatalom,

Méltóság s mindenhatóság minő

Világa várja a szorgos tudóst!” (kiem: P. Á.) (309)

- Célja: megistenülni, elfoglalni a világ trónusát, hogy neki fogadjon szót a császár és király is: „ide nekem az oroszlánt is!”

Rossz angyal:

„Az légy itt lenn, ami fönn Juppiter

Az elemek ura s parancsolója.” (310)

- *Testi* szinten akar eljutni a Nap, Isten közelébe – lásd a nyitó kórusban Ikaros mítoszát (308)

- Nincs új eszméje, nem teremtő géniusz – pusztító, démonikus (Skorpió) erő, mely a természetet akarja lebírni:

„Ha kell, hulljon le mennyboltról a hold,  
Vagy lepje a világot óceán” (316)  
„Egy istent szolgálsz, önnön vágyadat,  
Amelyhez Belzebúb kegyét kötöd.  
Neki állítok templomot meg oltárt,  
S csecsszópók langy vérével áldozok.” (321)

- Az angol világbirodalmi törekvések „szócsöve”:

„Szellemeket küldhetek bármiért  
...  
Indiába szállnak majd aranyért  
Fényes gyöngyért járják az óceánt  
S az új világrészt is tűvé teszik  
Friss gyümölcsért, királyi csemegékért;” (310)

„Világ ura leszek...  
S a mozgó légen át hidat verek,  
Hogy hadsereggel szeljem át a tengert;  
Az Afrikát szegő dombláncokat  
Kinyújtom messze, a spanyol határig,  
A két országot szomszédná teszem  
S koronabirtokommá mind a kettőt.  
Csak tőlem függ a császár élete,  
S a német helytartóké nemkülönben.” (318)

- Étel-ital, „nagy zabálás” mindenütt, Faustus könyvtárában is:

„Ha ez pokol, vígan elkárhozom:  
Alszunk, eszünk, sétálunk, elvitázunk!” (326)

- Paráznaságra vágyik: „Hogy megfetrengessen minden gyönyörben” (317)



## 2/ Hogyan köt szerződést az ördöggel?

A test jelez: Faustusnak nem folyik a vére. Ahogyan Raszkolnyikovnál láttuk, a lélek (a szív) itt is ellenáll a racionális döntésnek – a bennünk lévő természet lázad:

„A vérfolyás megállta mit jelenthet?  
 Hogy írást adjak, ellenem szegül?  
 Mért nem bugyog, hogy gyorsan kész legyek?  
*Faustus átadja lelkét:* itt akadt el!  
 Ki tiltja meg? lelked tán nem tiéd?” (323)

Bibliai utalások:

- „Consummatum est!” ’elvégeztetett’ – mondja Faustus: párhuzam Jézus kereszthalálával, a pokolra szálló Krisztussal, amely a fausti ambíció üdvtörténeti mögöttesét jelzi.
- Írásjel Faustus karján: „Homo fuge” ’Ember, fuss!’

## 3/ Hogyan foszlanak semmivé Faustus ambíciói?

Marlowe azt mutatja be, szellemi célképzet híján hogyan foszlanak szét észrevétlenül Faustus nagyratörő ambíció: „félistenből” majdnem „reálpolitikussá” válik (V. Károly német császár egy kormányzóságot ígér neki, de erről időközben mintha el is feledkezne). Tragikus alakból komédiássá, tréfacsinálóvá lesz: korának tart tükröt, nem tud fölébe menni.

A komédiát erősíti a két bolond (Robin és Ralph – utóbb mint majom és kutya) szerepeltetése. Ez az alulnézet, népi szemszög profanizálja Faustus vállalkozását, devalválja nagyságát, tragikus formátumát.

A *Népkönyv* önerőből idézett *állat-szellemei* helyett – mely jelenés ott valódi beavatás volt a kozmikus erőviszonyokba – itt *allegóriák* lépnek színre: a hét főbűn az *emberi* gyarlóságok felvonultatása, mely a középkori moráliákat idézi, profanizálja: *kevélység, kapzsiság, irigység, harag, torkosság, restség, bujaság* – eszem-iszom, bujálkodom – fallosz: nyers hús (331–332)

## 4/ Miért a pápa „megtáncoltatása”? (3. felvonás)

Faustus Rómába tart Szt. Péter ünnepére. A bevezető kórusban a sárkányt meglovaló mitikus előkép (garabonciás) beidézése már parodisztikus.

*Történelmi háttér:* Anglia szakít a római egyházzal. Az ok: VIII. Henrik (1509–47) 1534-ben a pápa ellen fordul, mert nem hajlandó Aragóniai Katalinnal kötött házasságát felbontani. Létrejön az

anglikán egyház: feloszlatják a szerzetesrendeket, felszámolják az egyházi vagyont. De maradnak a katolikus hitelvek, szertartások.

A szereplők *történelmi hitelessége* kétes (nyilván szándékosan):

- pápa ? VI. Hadrián (1522–23)
- Rajmund ? magyar király (rangunkat jelzi a világban)
- Bruno ? V. Gergely (német származású ellen-pápa)
- tridenti zsinat (1542–63) a protestáns „eretnekségek” ellen hívják össze

*Mitológiai (bibliai) utalás:* Faustus mint Simon, a pápa mint Szt. Péter utódja játsszák újra az egykori viadalt. – Most Faustus revansot vesz, de mit nyer vele? Az egyházi reform szándéka, a visszatalálás az igaz hithez csak a bohózat rejtett mögöttese.

*Nyílt cél:* az öntelt pápai hatalom megingatása: az egyház mint olyan tekintélyének lejáratása, nemcsak a katolikusé. Bizonyítani: kicsúszott kezükből az irányítás. Brunónak, a német császár kinevezte ellen-pápának úgyszintén nincs új eszméje, filozófiája: néma, arctalan szereplő.

Faustus jutalma (amennyiben az általa megszöktetett Brunóból mégis pápa lesz) az V. Károly német-római császár ajánlotta *világi* hatalom: ő lehetne Németország egyik tartományának kormányzója. Ezt a szerepet kínálja számára a kor. Benvolio (udvaronc) beszólása: Faustus úgy emlékeztet varázslóra, mint pápa zöldséges kofára – szatírába illő inverz hasonlat ez, az általános világállapot kritikája: itt senki nem az, akinek a szerepét játssza.

Faustus a császár előtt lojális alattvalóként viselkedik:

„Ó, legdicsőbb Károly, kegyes szavad,  
a szegény Faustust arra készíti,  
Hogy a német császárt szeresse és  
Szolgálja szíve minden erejével,  
S éltét Bruno lába elé tegye.”

##### 5/ Szellemidézés, népi legendárium

– V. Károly Nagy Sándor szellemét idézteti Faustussal „Hogy ámuljunk nagyszerűségükön” a korból hiányzó nagyság utáni nosztalgia ez.

– A szarvassá változtatott Acteon megidézése (akit kutyái téptek szét – lásd *Német Népkönyv*) (353)

– Faustus csodatételeinek elbeszélése: népi anekdota-kincs, mely a *garabonciás* alakját idézi, párhuzamosan a profán „világfi” szellemi és morális leépülésével, növekvő halálfélelmével:

„Mi vagy, Faustus? Halálra ítélt, semmi más,  
Vége felé jár sorsszerű időd” (362)

[[*Mitikus cselekmények*, melyek a fausti karakter kozmikus dimenzióját nyitják:

- *lócsiszár megtréfálása*: Faustus „ne hajtsd vízbe a lovat” figyelmeztetése utalás a végidőre: a Halak és a Nyilas, az élet- és a haláltengely együttállására a Vízöntő Mérlegében: „eltűnt a lovam, egy szalmacsutakon ültem” (362)

- *lócsiszár sikertelen bosszúja*: Faustus tőből kirántott (fa)lába: a test zodiákusában a láb a Halak (lábfej), Vízöntő (lábszár), Bak (térd), Nyilas (comb) képviselője

- *fuvaros története*: Faustus. megevett egy szekér szénát – Szalmásút: Tejút. ~ a Bak-Sárkány ellopja – felfalja a Napot és Holdat

*Faustus szőlőt varázsol tél derekán* (anhalti herceg udvarában) – a Vízöntő közegére utaló jelkép]]

– *Heléna megidézése* (diákok kérésére), majd Faustus utolsó kérése: hadd lehessen szeretőm!

Vajon a szerelem, az „égi asszony” elnyerése lehetett volna az igazi cél? – Simon mágus, a mitikus előkép „emlékezete” ez:

„Ez volt az arc, amelyért vízre szállt

Ezer hajó, s amelyért Ilion

Égbenyúló bástyái földig égtek?

Tégy halhatatlanná egy csókok által!

...

Fénylőbb vagy, mint a fényes Jupiter.” (374)

– De ekkor már késő – Mephistophiles jellemzése: mivé lett Faustus? „kétségbeesett bolond, hiszékeny világfi” (375)

– Faustus bűnbánata és utolsó monológja: a tragédiai formátum, a sacra, az üdvtörténeti küldetés visszaperlése:

„Pedig egész Németország, sőt az egész világ tanúskodhatik az általam tett csodákról, melyeknek kedvéért Faustus elvesztette Németországot és a világot is, sőt magát az Eget, az Eget, Isten székhelyét, az áldottak trónusát, az örömteljes királyságot...” (377)

Istenemhez szököm! – Ki húzna vissza?

Ím, a mennybolton Krisztus vére árad! (390)

## GOETHE: FAUST I-II.

***Goethe Faustjának ambíciói miben különböznek a Népkönyv és Marlowe Faustusának ambícióitól?***

Népkönyv: elemi tudásszomj, önbeavatás, a teremtő erők felszabadítása – a (mindenkori) *kamasz* ambíciója

Marlowe: plebejus karrierizmus, pragmatizmus, hatalomvágy, világalalom, a természet leigázása – a (mindenkori) *fiatal felnőtt* ambíciója

Goethe *Faust*jában a voltaképpeni cselekmény a *korosodó hős* megfiatalításával indul, s az első rész Margit-történetével a nő, a szerelem kerül a szüzsé középpontjába. A második rész misztériumjátéka, a Helénával való találkozás ugyancsak a férfi–nő kapcsolatra fókuszál. S a mű záró jelenetsorában angyali lények, Mária-alteregók lépnek közbe, hogy keresztülhúzzák Mefisztó számítását. Segítségükkel Faust lelkét az „Örök Asszonyi” ragadja égbe, menekíti meg a kárhozattól.

Faust monológjának „feminim” képnyelve már az első jelenetben felfedi ambíciójának mibenlétét:

„Hol kaplak el, természet, óriás?  
Hol kebleid? Minden élet forrása,  
amelyen csügg a föld és a menny,  
szikkadt lelkem odaeseng –  
itatsz, buzogsz, s e sóvárgás hiába?”

A „természet kebele” olyan velünk élő ősi mitológéma, amely egyszerre olvasható Sophia/Heléna gnóosztikus női teremtésmítosza felől, és a keresztény üdvtörténet Mária-kultusza, a Boldogasszony alakja felől. Az égi (ős)anya és teremtménye, a fiú, a földi gyermek „misztikus” kapcsolatának megrendítő dokumentuma 20. századi líránkban József Attila töredéke:

„Édesanyám, egyetlen, drága  
te szüzesség kinyílt virága  
önnön fájdalom boldogsága

Istent alkotok (szívem szenved)  
hogy élhess, hogy teremtsen mennyet,  
hogy jó legyek s utánad menjek!”

[[Mitopoetikus olvasatban Faust fenti monológja azt jelzi, hogy ellentétben Marlowe Faustus-ával, akinek ambícióit a *testiség* uralja, Goethe hőse a *lelkiség* „útvonalán” indul el. S tisztán látja, hogy földi értelemben ez a nehezebb út (lásd önképét, a Sas mitológémájának átiratát: „Haj! lelki szárnyakhoz nem egyhamar / szerezhetsz testi szárnyait is az ember”. Belsőleg a Skorpió misztikusa, a fényhozó Kos (az angyali Lucifer) vezérli, s nem annak alantas földi szolgája, Mefisztó. A két

főhős útiránya is ellentétes: Marlowe Faustus-a a kis évkör földi pályáján haladva a Skorpióból a Vízöntő felé tart (lásd legendáriumának feltűnő Vízöntő metaforikáját); Goethe Faustja a nagy évkör, a kozmikus világidő precessziós ('hátráló') útirányát követve, a Skorpióból a Mérlegen és a Szűzön áthaladva érkezik meg a mennyei fény birodalmába, az égi Oroszlánba. ]]

***A mű keletkezése, kompozíciója: háromszoros keretezés – műfaji polifónia***

Goethe (1749. 8. 28. – 1832. 3. 22.) *Ős-Faustja* (1773–1776) még Faust. dolgozószobájával indít (nincs életrajz, előtörténet) és Margit „elkárkozásával” zárul. A Mester 24 évesen kezdi írni a művet, és 82 évesen fejezi be: I. rész: 1808; II. rész: 1831.

Ajánlás: 1791-ben születik. Goethe Schillert tudósítja, hogy újra elővette a *Faustot*: „balladatanulmányaink vezettek erre a párás, ködös útra” – írja a Sturm und Drang dráma-költőjének. A „drága árnyak szellemvilága ... mi eltűnt, az lesz már nekem valóság” – Goethe képnyelve itt a *ballada* és a lírai álomjáték, *misztériumjáték* műfajára utal.

Előjáték: 1800

Goethe személyes színházi tapasztalatának dokumentuma (a weimari színház intendánsa 'főfelügyelője' volt). Megszólaló szereplői különböző színházeszményeket, műfaji preferenciákat képviselnek:

*Igazgató* (kezdi és végzi) mint megrendelő: ideálja a totális színház, szolgálni a tömegnek, a sokarcú polgári közönségnek, *tettet* mutatni, a teremtés egész körét („az égből földön által a pokolba”), működtetni a teljes színházi masinériát.

*Költő:* a mennyek csendjét, a *lélek* titkát szeretné megszólaltatni – antik minta, líra és tragédia, összhang, egész-elv, szakralitás, szív, kebel, ifjú teremtő erő (alakja az Ajánlás Goethéjével azonosítható).

*Komédiás:* jó kedély, bolondozás, játék, jelen, ifjúság beavatása, felvilágosítása („kik egyformán képesek még sírni és kacagni”), élettendület, regényesség, az „emberélet sűrűje”, a profanitás szószólója.

Égi prólógus

Miben különbözik Madách *Mennyei színétől*? – a *Tragédiában* világos az angyalok szerepköre és sorrendisége: még emlékeznek a teremtés kezdetére. Goethe prólógusában „hasonmás” angyalok egybeolvadó kórusát halljuk, és a sorrend is felcserélődik.

• Madách:

1. *Gábor:* ige, értelem, eszme, tér+anyag – a teremtés kezdete. Ő a „jóhír” angyala (névnap: márc. 21. – Kos)

2. *Mihály*: erő, akarat, testet öltés, idő: nemzedékek, vég. Az Utolsó Ítéletkor ő a Sárkány–Sátán legyőzője (névnap: szept. 29. – Mérleg)
3. *Rafael*: jóság, érzélem, lélek; öntudata által az ember az isteni bölcsesség, a teremtett világ részese lesz. Ő a ‘gyógyító’ angyal (névnap: okt. 24. – Skorpió)

• Goethe:

1. *Rafael*: „FEL NEM FOGHATÓ A MŰ” – a teremtés: titok, megfoghatatlan; az ember kiűzetett az Édenből, nem érezheti magát az isteni bölcsesség részesének. Ugyanezt visszhangozza az őt követő két arkangyal, Gábor és Mihály is. Világos utalás ez arra, hogy ebben a műben az ember *lelki deficitje*, hiánybetegsége lesz a cselekmény elsődleges mozgatója.

Madáchnál az ember szabad választása, hogy az Urat vagy Lucifert választja-e (de a két fát – a Tudás és a Halhatatlanság fáját – a *Tragédiában* is az Úr mutatja meg az emberpárnak). Goethénél Mefisztó és az Úr *az ember feje felett* dönt, köt fogadást. Az Úr azt sugallja, hogy Faust csak kerülő úton találhat vissza hozzá. Ahogyan a *Bibliában* Jóbót a Sátán kezére adja, itt is az Úr a kísértő, aki *társként* rendeli Faust mellé Mefisztót:

„Mert könnyen lankad el az ember munka láttán,  
tétlen nyugalmat gyorsan megszeret;  
ezért mellé oly társat rendelek,  
ki buzdít, hajt, s forgódik, mint a Sátán.”

### **Mefisztó alakja**

- Goethe ördög-figurája nem démonikus – szeretne az emberhez hasonlatossá válni. Ezt jelzi már az *Égi prológusban* is megszólalásának *familiáris* hangneme:

„Nem árt olykor látnom az Öreget:  
szakítani véle: szinte félek.  
Ilyen nagy úrtól szép cselekedet,  
hogy az Ördöggel emberül beszélget”

- Faust és a fekete pudliból átváltozó, ember-alakot öltő Mefisztó ikerszerű hasonmások. Ezt jelzi pl., hogy amikor tógát cserélnek, és Mefisztó Faust szerepében okítja az érkező diákokat: „Fiam, fakó minden teória / s a lét aranyló fája zöld.” Önjellemzése Faust „Kicsoda vagy tehát?” kérdésére pontos önismeretre vall:

„Az erő része, mely  
örökké rosszara tör, s örökké jót mivel.

...

A tagadás a lényegem!  
És joggal az, mert minden születő:  
elpusztulást érdemelő;  
inkább ne jönné létre semmi.  
Mit Bűnnek szoktatok nevezni,

Romlásnak, Rossznak röviden,  
Az hát sajátos elemem.”

A Rossz ebben a felfogásban nem erkölcsi kategória, hanem *természeti törvény*: romlás, halál. Lásd ehhez Madách Luciferét, aki mindig a korszakok hanyatló periódusát jeleníti meg, sosem az új eszme születését. A komédiaszerző jellegzetes attitűdje ez a „hulla-eltakarítás”. Mefisztó tisztában van parazita voltával (azzal, hogy „testeken tapad”), de az eredetet illetően (akárcsak Madách Lucifere) elsőségre tör:

„Szerény igazság az enyém.  
Ha az ember, e kis bolond-világ  
egészen tartja általán magát,  
én részből rész vagyok, mely egy volt valaha,  
a Sötét része, mely a Fényt szülé vala,  
a büszke Fényt, mely örökségiért  
Éj-anyja jussát perli itt: a Tért;  
de bárhogy küzdjön is, mégsem lehet szabad,  
lekötve testeken tapad.”

De szülhet-e Fényt a Sötét? – Vörösmarty *Csongor és Tünde* c. misztériumjátékában, az Éj monológiájában ez az enigmatikus kijelentés hangzik el: „És rajtam túl van még a világ”. Ami a dráma kontextusában úgy értelmezhető, hogy az élet, a teremtés titkát nem az Éj asszonya, hanem a szerelmesek ismerik csupán.

### ***Mire és hogyan szerződik Faust Mefisztóval?***

– Nem Faust hívja, Mefisztó akaszkodik rá: küldetése van az Úrtól. Faust apatikus, sőt szkeptikus az ördög szolgálatait illetően, hiszen az emberi *lélek* sóvárgását nem ismerheti:

„Szegény ördög, vajon mit adhatsz?  
Egy is, fajtádbeli, a sóvár nyughatatlant:  
emberlelkünk felfogta-e?”

– Nem a „tudás fáját”, hanem az „örökkétermő fát” akarja: a halhatatlanság fáját, azt az édenbeli másik fát, melyet Ádám nem ért el. Ez mint célképzet nem más, mint a *Jelenések könyvének*, Krisztus második eljövételének ígérete. Annak az üdvtörténetnek a végkifejlete, amely Krisztus kereszthalálával (az első emberpár eredendő bűnéért való vezekléssel) vette kezdetét.

– A percet, a pillanatot mint az örökkévalóság földi valóságát szeretné megélni és megragadni. Ennek teljesülését szabja feltételként Mefisztónak a vele kötendő szerződésért cserébe. Csak abban az esetben adja át neki testét és lelkét, ha ez megtörténik – tehát itt nem Mefisztó, hanem Faust szab feltételt (a szerződés időtartama így nem a szokásos 24 év):

„Ha egyszer így szólnék a perchez:  
oly szép vagy, ó maradj, ne menj!”

– Faust számára a testiség, az érzékiség „programja” menekülési kísérlet az emberi értelem csődje elől. Bár a fogalmazás negatív előjelű, Faust emberképének univerzális és organikus voltát, a Szellem–Lélek–Test hármasságát bizonyítja:

„A nagy Szellem cserbenhagyott.  
A természet elzárkozott.  
Gondolkodásom szála kúszált,  
lelkem minden tudást megútált,  
nyugtatni izzó vágyamat,  
vess az érzékiség mélyére engem.”

– Faust megfiatalításának helyszíne az Auerbach-pince, a Boszorkánykonyha. Valóságos pokolra szállás ez, amit a tüzelem túlsúlya jelez (lásd kigyulladó alkohol, tűzhelyen nagy üst). S ugyanakkor a komédia alulnézetének közege (lásd bachanália, borfakasztás, hordón lovaglás), ahol – igaz, némileg átírva – feltűnik a Faust-legendárium állatsereglete is (a patkány mint a /szerelmes/ ember mása, a macska, a bolha, a majom). És női túlsúly van itt is: boszorkány rajzol varázskört, s löki bele Faustot:

„Ha ez ital átjárja vénád  
lásd már minden nőben Helénát”

### ***Margit alakja***

Akit azonban a megfiatalított és átkeresztelt Faust – Henrik – megpillant, egyszerű német polgárleány. De ez csak a világi, életképi olvasat. Mert Margit ugyanakkor a keresztény nőideál megtestesülése – ezt jelzi, hogy éppen a templomból lép ki. Alakja névrokonának, Máriának alakja felől – a szakralitás, a keresztény misztérium felől is olvasandó (erre utal az előtörténetben, hogy Margit már szüzen is anyai szerepet töltött be, mint húgának dajkája).

*Nevének jelentésköre:*

- Margaréta – Margit (görög) – mar galliti ‘tenger leánya’, ‘világosság gyermeke’ tengerből született „gyöngy” – Vénusz, Hold
- Margit: Heléna keresztény „reinkarnációja”. Heléna nevének kettős aspektusa: Hélios – Nap, Szelené – Hold avagy: Szél-csillag, Fénylő csillag – Vénusz
- Mária is: Stella Maria
- kígyón taposó szűz, aki megfékezi, legyőzi a „fenevadat” (Sárkányt)
- „Napba öltözött” (Boldog)asszony, a női teremtő mitikus alakja
- Antiochia Szt. Margit: pogány hitre visszatérő apja maga jelenti föl – a börtönben, mielőtt lefejezik, legyőzi a Sárkányt)



***Milyen epizódok jelzik Margit alakjának, illetve Faust és Margit kapcsolatának szakrális mögöttesét?***

- Első találkozásuk: Margit gyónása után, átszellemült lelkiállapotban zajlik.
- Párbeszédük a hitről, amelyet Margit kezdeményez, s amely azt jelzi, hogy kapcsolatuk elsődlegesen *lelki* természetű. Végül is Faust „szerelemvallása” (lásd szavait az „égi” és a „földi” egyesüléséről) Margitot „téríti meg”. A lány *élő hitét* bizonyítja Krisztusban, hogy *lelkileg* ráérez Faust formátumára, üdvtörténeti elhivatottságára – ám bár intellektuálisan nem tudja őt követni. (Ha a profán, életképi olvasatot részesítjük előnyben, akkor persze fölvethető, hogy Margit nem tud ellenállni a csábításnak, gyengének bizonyul. De nem éppen hitének erejét bizonyítja-e ez? Henrik álarca mögé lát, s ez az, ami konvenciótörésre készíti.)
- Margit Toronyfal előtti jelenete néhány héttel később, már a „bűnbeesés” után: Mater Dolorosa, a fiát sirató Mária szobra előtt nemcsak önmagáért, Faustért is imádkozik.
- Dóm előtti jelenet (mely eredetileg a Toronyfal előtti jelenet után állt): Margit bűnbánata, meghasonlása, összeroppanása az anyjáért tartott gyászmisén.
- Margit a tömlöcben: örülete és töretlen hite, mely kiteljesedik a bukásban – visszaperli anyaságát, szerelmét :

„Tehetsz, amit akarsz velem.  
Csak előbb hadd szoptassam őt meg!  
Itt volt most is a keblemen,  
de elviszik, s azzal gyötörnek,  
hogy én öltem meg gyermekem!”

Az ál-Faustot, Henriket nem ismeri föl. Nem őt, hanem a Faustban élő isteni részt, az atyai minőséget szólítja meg, tőle vár feloldozást, kegyelmet:

„Égi törvény! A lelkem a tiéd lett!  
...  
Tied vagyok, te ments meg, ó Atyám!”

***Faust és Heléna***

Margit és Faust a földi realitás, a német kisvilág foglyai és áldozatai. Az „égi” fogantatású szerelem ebben a közegben nem élhető meg, de Faust előtörténete, az ördöggel kötött szövetség folytán sem. Kapcsolatuk testi értelemben ugyan beteljesedik (bár maga a nász a szüzsében nem jelenik meg), de ez Margit tragédiájához vezet.

Heléna és Faust számára nincs ilyen akadály, földi korlát: az utópia álom-világában, a költészet, a virtualitás közegében találkoznak: a frank lovagok által a XIII. század elején megteremtett latin császárságában a Balkán félszigeten, ahol „az antik szépségeszmény új otthonra talál a keresztény gótika világában”.

Mitopoetikus olvasatban Margit előképe a szeplőtelen szűz, akiben a Megváltó testet öltött. Heléna a görögség Bika szellemiségének jelképe, „idolja”, akire pontosan ráillik Erósz szokratészi definíciója: amit a férfinemben felébreszt, az „a szépségben való nemzés és szülés vágya”. (Fontos adalék a Don Juan-témával vonható párhuzamhoz, hogy Goethe művének ezt a harmadik felvonását eredetileg önálló műnek, operának szánta, és Mozart *Don Giovanni*jának mintájára képzelte el.)

A Skorpió Faust Heléna szellemiségének megtestesülése, és viszont. Mitopoetikus olvasatban ez úgy értelmezhető, hogy a venerikus Szépség esetében marsikus cselekményt indít: miatta tör ki a trójai háború.

- Megidézése a német-római császár (I. Miksa) udvarában történik. Az „anyak birodalmából” kell felhozni Páris és Heléna „képét”, mert Mefisztó nem léphet be az Orkusba, lévén az ördög: keresztény szerzet.
- Majd Spártában, Menelaosz házában látjuk őt. Faust álmvilágában a görög tragédiák világa hasonló művészi realitásként jelenik meg, mint Margit történetében a német kisvilág.

Heléna *önjellemezése* identitás-zavarát, létbizonytalanságát tükrözi. Nem tudja, kicsoda is ő valójában: hitves? királynő? áldozat? zsákmány? rab? a szépség szobra?

„Emlékezés vagy pusztá káprázat gyötör?  
én voltam mindaz? Én vagyok? Vagy én leszek  
a Városdúló álom- s rémalakja majd”

...

„Alélok s szellemkép leszek magamnak is.”

...

„Elcsábított  
s rabolt, vívott értem s ragadt magával  
félisten, hős, isten, sőt démon is.  
Velük bolyongtam, s lettem a világ mételye,  
később megkettőzve; most  
háromszorozva s négyszerezve szerzek  
bajra bajt.”

Maga sem tudja, voltaképp kinek is a „szellemképe” ő. Netán az egyiptomi (Simon által a türoszi bordélyházból kiszabadított) Heléna-Sophia reinkarnációja? Égi származásáról, a női teremtésről is vannak homályos emlékei (monológjának frazeológiája feltűnő hasonlóságot mutat Mefisztó „mitikus” önjellemezésével):

„Amit láttam, megláthatjátok majd ti is,  
hacsak nem nyelte vissza már az ősi éj  
csodákkal vemhes mély ölébe magzatát.”

- Mi Faust ambíciója ebben a kapcsolatban? – visszatalálni a kezdetekhez, egy új világteremtés:

„...A boltozat  
új mennyboltként ragyogjon föl, teremts  
eleven édent az élettelenből”

- És Helénáé? – helyreállítani a JIN-JANG egyensúlyt, mert társtalannak érzi magát a trónon:

„Beszélni vágyom veled, jöjj tehát  
fölszem! hívogatja az üres szék  
urát, hogy biztosítsa helyemet .”

- Miért nem sikerül mégsem a „világok frigye”, az „Árkádia honába” való visszatérés?

Kapcsolatuk kudarca Euphorion, az „aranylantu gyermek” halálával lesz nyilvánvaló, akiben Goethe – saját bevallása szerint – a legújabb költői korszak, a romantika képviselőjét, Byront mintázta meg: szabadon szárnyaló költői képzeletét, féktelen szabadságvágyát. Euphorion, Heléna és Faust szellemi-esztétikai nászának szülötte életképtelennek bizonyul: szellemteste az égbe emelkedik, nincs földi küldetése többé. Wagner, a Faust-tanítvány által előállított „lombik-bébi”, Homunculus esetében ugyancsak az életre keltés a gond. Mindkét „gyermek” genetikai programjából hiányzik az a többlet-információ, mely a fogadás, a férfi-nő teljes (szellemi-lelki-testi) egyesülése során „bekódolja” a születendőbe, hogy e földi lét közegében mi lesz a dolga. (Lásd ezzel szemben Madách *Tragédiájában* Éva álmát, az „új Ádám” fogadását.)