

“Mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern” című tanulmány (in Neohelikon 39:1 [2012] magyar változata:

Kelemen János

“Tulajdon énem így énjévé többszörözni”¹

(Dante és Averroës, Goethe és Hegel)

Dante és Goethe főművét gyakran hasonlítják össze. Ez a *Faust*-nak kezdettől fogva elkerülhetetlen sorsa volt, hiszen már első olvasóit is az *Isteni színjáték*-ra emlékeztette. Nem akármilyen olvasókról volt szó: a fiatal Fichtéről, Schellingről, Hegelről, illetve az ő barátaikról és tanítványaikról, akik az 1790-es *Faust*-töredéket “*divina Tragoedia*”-nak nevezték. S valóban, a későbbi mű még csak körvonalazódó koncepciója is sejteni engedte szerzőjének azt a nem mindennapi ambícióját, hogy egészében ragadja meg a világtörténelem lényegét. Faust alakjában Goethe az emberiség képviselőjét kívánta megrajzolni, pontosan úgy, ahogyan az *Isteni színjáték* túlvilági utazója, a “szereplő Dante” (“Dante personaggio”), az emberiséget képviseli.

Bő egy évtized múlva, 1802-ben jelent meg Schelling Dante-tanulmánya.² Ez a híres és klasszikus írás mintegy szentesítette a német Dante-kultuszt, s kijelölte azt a rendkívüli helyet, melyet az *Isteni színjáték* a romantika óta a német kultúrában is betölt. Ám Schelling közvetlen témánknak, a Dante-Goethe viszonynak is szentelt egy rövid, de annál fontosabb passzust. Ezzel veszi kezdetét a Goethe és Dante közt vont párhuzamok sora, melyek – mint többek közt

¹ „mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern” (*Faust*). E sornak a címben szereplő fordítása Sárközi Györgytől származik, s az eredeti sor gondolati tartalmát, melyet a következőkben elemezni kívánok, talán jobban kifejezi, mint Jékely Zoltán fordítása, mely így hangzik: “az emberiség énjét énemmel élve”.

² F. W. J. Schelling, “Über Dante in philosophischer Beziehung”. In: F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst (Aus dem handschriftlichen Nachlass)*. In: F. W. J. Schelling, *Frühschriften*. Akademie-Verlag, Berlin 1971. II. 1188-1206.

Kuno Fischer, Friedrich Gundolf és Karl Vossler Goethének vagy Dantének szentelt könyvei tanúsítják – végig vonulnak a XIX. és a korai XX. század német nyelvű kritikai irodalmán, és az olasz Dante-irodalomból sem hiányoznak. (Az utóbbira Arturo Farinelli összehasonlító elemzése a legfontosabb példa a XX. század első éveiből, melyben a Dante utóéletével foglalkozó, főként hispanistaként és germanistaként ismert szerző Dantének Goethére gyakorolt feltételezett hatását is részletesen tárgyalja.)³

Annak ellenére, hogy ilyen tisztos hagyományra tekinthetünk vissza, felmerül a kérdés: van-e értelme annak, hogy az *Isteni színjáték*-ot és a *Faust*-ot egymáshoz hasonlítsuk? Nem kisebb irodalomtörténész tagadta ennek a lehetőségét, mint Erich Auerbach, aki kétségeit igen szigorúan fogalmazta meg: „A *Színjáték* és a *Faust* egymáshoz közelítésének és összehasonlításának tendenciájával szemben sohasem elég a legnagyobb világossággal megismételni, hogy a két mű abszolúte összehasonlíthatatlan, és nincs semmi közük egymáshoz.”⁴

Auerbach többek közt a következőképpen érvel. Míg Faust új és új utakat próbál ki önmaga keresésében, addig Dante egyetlen szűk ösvényen vezetetik Isten látásához, s erről letérve elkárhoznna. Míg Faust az *istenit* önmagában és a földi cselekvésben érzékeli, addig Dante minden cselekvésen túl találja meg az isteni rendet. S míg a *Faust* szereplői és jelenetei az egyén szellemi történetének és az élők életének mozzanatai, addig a *Színjáték* szereplői és jelenetei örök és objektív adottságok.

Mindez kétségtelenül igaz. Ám észre kell vennünk, hogy ezek az érvek, illetve az érvelés alapjául szolgáló szembeállítások eleve összehasonlításon, vagyis egy komparatív vizsgálaton alapulnak. A két mű kivételes jelentősége eleve kiprovokálja belőlünk, hogy megpróbáljuk egymás fényében olvasni őket. Persze így sem tekinthetünk el attól, hogy abban a

³ Antonio Farinelli, *Dante e Goethe*. Az eredetileg 1900-ban megjelent tanulmány megtalálható a következő kötetben: Arturo Farinelli, *Dante in Spagna - Francia - Inghilterra - Germania*. Fratelli Bocca, Torino 1922.

⁴ Erich Auerbach, „La scoperta di Dante nel Romanticismo”. In: Erich Auerbach, *S. FRANCESCO DANTE VICO e altri saggi di filologia romanza*. De Donato, Bari 1970. 46.

félévezredben, mely Dante és Goethe korát elválasztja, nem kisebb társadalmi, kulturális és világnézeti változásokra került sor, mint a reneszánszra, a reformációra és a felvilágosodásra, s ugyancsak erre az időszakra esik Amerika felfedezése, az angol és a francia forradalom, nem utolsó sorban pedig az ipari forradalom. Újra felmerül tehát a kérdés, hogy az általánosságokon túl ígér-e valamilyen termékeny felismerést két olyan műnek az összehasonlítása, mely egészen más tapasztalatok alapján, nagyon is eltérő poétikai és filozófiai elvektől vezérelve, annyira különböző világokba kalauzol minket.

De ha volna is értelme az összehasonlításnak, egyáltalán elvégezhető-e? Maga Goethe „inkommenzurábilis” műnek nevezte a *Faust*-ot. S ebben, ha nem is kell szószerint vennünk, sok tekintetben, főként pedig műfaji szempontból, igaza volt. Mások az *Isteni színjáték*-ot nevezték példa nélkülinek, azaz összehasonlíthatatlannak. Schelling például úgy vélte, hogy Dante költeményét lehetetlen műfajilag besorolni, hiszen az se nem dráma, se nem lírai költemény, se nem epikus mű. Így hát külön nemnek kell tekinteni, melyben egybeesik a példány és a típus.

A kérdés majdhogynem a logikai paradoxon formáját ölti. Össze lehet-e hasonlítani két önmagában összehasonlíthatatlannak minősített entitást? Azt hiszem, az *Isteni színjáték* és a *Faust* esetében van értelme annak, hogy ezt mégis megpróbáljuk. Kérdésünk ugyanakkor figyelmeztet valamire. Arra nevezetesen, hogy magának az összehasonlításnak a szempontjait és síkjait is különös gonddal kell megválasztanunk.

Vegyük azt a meghatározást, mellyel az első olvasók jellemezték a *Faust*-ot: „*divina Tragoedia*”. A *Faust* mindkét részének a címe („Der Tragödie erster Teil”, „Der Tragödie zweiter Teil”) tanúsítja, hogy Goethe tragédiának tekintette művét (ahogyan a „Commedia” cím tanúsítja, hogy Dante komédiának tekintette a magáét). Ám azoknak a fejében, akik a „tragédiához” hozzáfűzték a „divina” jelzőt, nyilván megfordult, hogy meghatározásuk jóval több, mint szellemes célzás arra, hogy Goethe műve Dantééval vetekszik. A kifejezés ugyanis

egyszerre tartalmaz összehasonlítást és szembeállítást. Mindkét mű „divina”, de az egyik „commedia”, a másik „tragoedia”.

Ez a műfaji problémához vezet minket, bár a „komédia” és a „tragédia” terminusok túlmutatnak a műfaji diskurzuson, és általános kategóriális jelentéssel telítődnek. Dante és Goethe tudatosan és következetesen alkalmazta e terminusokat. Az olasz költő a komédiát és a tragédiát egy narratív és egy nyelvi kritérium segítségével különböztette meg egymástól. Narratív szempontból az előbbit azzal jellemezte, hogy rosszul kezdődik és szerencsés véget ér; a nyelv, a *modus loquendi* szempontjából pedig azzal, hogy a felsőbb rendű tragikus stílus helyett hol a közészerű, hol az alacsonyabb rendű népnyelvet használja.⁵ Más szóval, a komédia nyelvezete különféle beszédmódok *keveréke*. Ez nem más, mint a híres *plurilinguismo*, melynek első és utánozhatatlan példája éppen az *Isteni színjáték*.

Dante a maga kritériumai szerint *komédiát* írt. Vajon hasonlóan sikeres-e Goethe meghatározása saját művéről? A *Faust* egyértelműen tragédia-e? Schelling szerint nem az, hanem éppenséggel komédia. „A Faust – mondta Schelling – sokkal inkább nevezhető arisztophaneszi értelemben vett komédiának”, és „inkább tekinthető költői értelemben isteninek, mint Dante költeménye”.⁶

S valóban, ahogyan később mások is sokszor megállapították, szoros értelemben a *Faust*-nak csak az első része tragédia, míg a maga egészében véve nem az. Sőt, alapvető célkitűzése egyenesen kizárja a tragikus jelleget. Hiszen *tragikus* csakis az egyének sorsa lehet, és nem az összemberiség, amelynek történeti útját – legalábbis annak fő csomópontjait, a görögséget, a középkort és a modernitás kezdeteit – Faust végigjárja.

A *Faust* inkább úgy határozható meg, mint a különböző műfaji sajátosságok, strukturális szempontból elsősorban a drámai és az epikai elemek, szintézise. Ez a műfaji sokrétűség egy olyan, a danteihez fogható „plurilinguizmust” is magával hoz, mely a

⁵ *Can Grande della Scala úrnak* (Ford. Mezey László). In: *Dante Összes Művei* (Szerk. Kardos Tibor), Magyar Helikon, Budapest 1962. 381. (A továbbiakban *DÖM*.)

⁶ Schelling, „Dantéről filozófiai vonatkozásban”. In: *Világosság*, Melléklet az 1986. júliusi számhoz, 30.

tragikustól a szarkasztikusig, az emelkedettől a közönségesig, a tudományostól a misztikusig, a drámaitól a líraiig minden nyelvi réteget egyesít, és néhány más mozzanattal együtt valóban rokonítja a *Faust*-ot az *Isteni színjáték*-kal.

A két mű, sematikusan összefoglalva, az embernek a bűn és az erkölcsi bukás állapotától a megtisztuláshoz és a megváltáshoz vezető útját mutatja be. Mindkét költemény egyetlen személy sorsában ábrázolja ezt az utat, s mint Schelling mondja, egyetlen alakban „kapcsolja össze egészé” a maga korának „legvégtesebb törekvéseit”.⁷ Különbségüket is, mely túlzás nélkül világtörténetinek nevezhető, ennek a két központi figurának a különbségében ragadhatjuk meg. Dante passzív befogadó, akinek a víziójában mintegy *feltárul, megmutatkozik* az igazság. Faust viszont cselekvő, drámai hős, aki azzal az üzenettel búcsúzik tőlünk, hogy „szabadság, élet nem jár, csak azoknak, kiknek naponta kell kivívniuk”:

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muss.⁸

Eltekintve most attól a vitától, hogy a Margit általi megváltás mennyire mond ennek ellent, Faust – az angyalok kara szerint – a megváltást is a szüntelen munkálkodásnak köszönheti:

*Wer immer strebend sich bemüht
Den können wir erlösen.*⁹

Másrészt nem véletlen, hogy mind Danténak, mind Faustnak van *vezetője*. Ez a hasonlóság azonban újabb különbséget, sőt ellentétet takar (melyet, szinte váratlanul, a *Faust* utolsó jelenete fog feloldani). Dantét az ókor és a maga világának allegorikus jelentést hordozó, az

⁷ Uo.

⁸ szabadság, élet nem jár, csak azoknak, / kiknek naponta kell kivívniuk.

⁹ Ki holtig küzdve fáradoz, / az megváltást remélhet. (A két sor kurziválása magától Goethétől származik.)

észt és a hitet képviselő figurái vezérlik: Vergilius, Beatrice, Szt. Bernárd. A filozófiai és a teológiai igazság teljes és egyértelmű *pozitivitása* áll az ő oldalukon. Faust esetében a vezető analóg szerepét az ördög játssza el, aki maga a *negativitás*, „a tagadás lelke”. Kell-e ennél nagyobb ellentét? Van ennél élesebb, s egyben ironikusabb kifejezése annak, hogy mi választja el egymástól Dante középkori világát a modern világtól? Attól a modern világtól, melynek ellentmondásait Goethe Mefisztó szerepeltetésével, filozófus kortársai pedig, köztük Kant és Hegel, a történeti rossz dialektikájának leírásával fogalmazták meg?

Ezt a képet azonban finomítanunk kell: nem önmagában véve a *pozitív* és *negatív* elv szerepcseréje fejezi ki a modernitás ellentétét a középkorral, hanem Mefisztó alakjának ironikus kétértelműsége. Hogy Mefisztó Faust másik énjét testesíti meg, és „örökké rosszra tör, s örökké jót mivel”: nos, ezek a kettősségek a Dante-figura esetében elképzelhetetlenek lennének.

Vessünk most egy pillantást a *Faust* záró jelenetére, melyben a bűnbánó nők egyikében Margitra ismerünk. Faust mennybemenetelekor Margit azt kéri a Mater Gloriosától, hogy hadd mutassa Faustnak az utat (hadd „tanítsa őt”), hiszen vakítja még a fény:

Vergönne mir, ihn zu belehren,
Noch blendet ihn der neue Tag.¹⁰

A Madonna pedig úgy válaszol, hogy ha magasabb szférába emelkedik, s Faust megpillantja őt, akkor követni fogja:

Komm! Hebe dich zu höheren Sphären;
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.¹¹

¹⁰ Hadd legyenek én útmutatója, / az új nap kápráztatja még.

Tudjuk, Goethe a halála előtti napokban jegyezte be a kéziratba „a bűnbánó nő” („Una Poenitentium”, „Die eine Büsserin”) mellé azt, hogy: „név szerint egykor Margaréta” („sonst Gretchen genannt”). Az az információ, hogy ez a bejegyzés utólag, még hozzá egy legvégső mérlegelés eredményeként született, természetesen Goethére, az empirikus szerzőre vonatkozik, s csak találgatni lehet, hogy mi volt vele a célja. Vajon nem bízott abban, hogy olvasói (az „empirikus olvasók”) e nélkül az utalás nélkül, mely kétségtelenül megkönnyíti az értelmezést, azonosítani tudják a bűnbánó nőt Margittal? S emiatt attól tartott, hogy nem jut el hozzájuk egy fontos üzenet? Nehéz feltételezni, hogy csak most, az utolsó pillanatban döntötte volna el, hogy a beszélő nem más, mint Margit. Ez az összefüggés alapvetően kihat az egész mű jelentésére és lehetséges interpretációira, és más szöveghelyek fényében, illetve az ideális olvasó perspektívájából szemlélve, teljesen egyértelműnek látszik.

Az így adott pluszhangsúly nyilván a „belehren”, az „útmutatás” mozzanatának szól. Margit – akiben az „örök asszonyi” („das Ewig-Weibliche”) ölt alakot – a mennybemenetel pillanatában azt kéri tehát, hogy ő vezethesse tovább a Mefisztó gyámságából imént kiszabadított Faustot. Lehetetlen nem arra gondolnunk, hogy Margit ezúttal pontosan azt a szerepet játssza, mint a Dantét vezető Beatrice.

Vajon, ebből kiindulva, nem bukkanunk-e más párhuzamokra? Nincs-e általában véve is szoros megfelelés a *Faust* zárójelenete és a *Paradicsom* utolsó énekei között? Annak idején Arturo Farinelli erre a kérdésre igennel válaszolt. Szerinte a könyörgő szavak, melyeket Margit Faust lelki üdvéért intéz a Mater Dolorosához, Szent Bernárd imájára emlékeztetnek, aki a *Paradicsom* XXXIII. énekében Szűz Mária közbenjárását kéri Dante érdekében, hogy adassék meg neki a legfőbb jó látása. A *Faust* befejezésében pedig, mely nem más, mint a mindenható és örök szerelemhez intézett himnusz, Dante lírájának legszebb akkordjai csendülnek fel.

¹¹ Jöjj! szállj magasabb régiókba! / Amint megsejt, siet feléd.

„Mindebből semmi sincs Dantében” – vetette ellen Benedetto Croce, aki egyrészt azt is tagadta, hogy Goethe Dante hatása alatt komponálta volna meg a jelenetet, másrészt azt is, hogy a goethei és dantei finálé között valamilyen általánosabb szellemi kapcsolat létezne. „A német költő könnyed, aforisztikus-parabolisztikus tónusával határozott ellentétet képez az olasz költő hatalmas erőfeszítése, aki a legvégső szellemi feszültségben a kifejezhetetlent igyekszik megragadni és kifejezni.”¹² (Közbeszúrom, hogy Croce szerint a *Faust* utolsó jelentének megalkotásakor Goethe fantáziájára sokkal inkább hathatott egy képzőművészeti minta, mint a *Paradicsom*. Ez Carletto Caliori egyik képe lenne, mely a „Mater Gloriosát” ábrázolja a „Magna Peccatrix”-szal és a „Poenitentes”-ekkel.)¹³

A vita rendkívül tanulságos, hiszen kiváló példája azoknak az eseteknek, melyek eldöntése nem tényszerű adatoktól függ, hanem egy adott olvasásmódtól. Azt hiszem, ettől függetlenül igaz, hogy a két költemény összevetését nem az egyes részletek szintjén kell elvégezni. Valójában két út áll előttünk. Mindkettő járható, de hogy melyiket választjuk, nagymértékben függ filozófiai orientációnktól.

Az első, inkább „historicistának” nevezhető utat azok választhatják, akik hisznek a nagy történeti narratívákban, s úgy gondolják, hogy – legalábbis az európai kultúrában – van a szellemi fejlődésnek egy folyamatosan megtartott (előrehaladó) iránya. A nagy, reprezentatív, kanonikus alkotások ebben a keretben úgy tekintendők, mint ennek a fejlődésnek egymást követő és egymásból következő állomásai: például a *Faust* (inkább ideálisan, mintsem a konkrét irodalmi hatás értelmében) az *Isteni színjáték* problematikájának továbbvitele és elmélyítése. A második, „strukturálistának” nevezhető utat azok választják, akik a vizsgált műalkotást egy kulturális rendszeren belül, annak elemeként próbálják megérteni. Ez utóbbi

¹² I. m. 55.

¹³ A képet, mely valamikor a velencei Chiesa del Soccorso oltárát díszítette, jelenleg pedig a Muranói Múzeumban található, ld. a mellékletben. Croce ugyanakkor helyesen hozzáteszi: ugyanúgy nem biztos, hogy velencei látogatása során Goethe látta-e vagy sem a képet, mint ahogyan azt sem tudjuk, mennyire mélyedt el a *Paradicsom* utolsó énekeinek olvasásában. Mindenesetre – mint Croce mondja – a *Faust*-nak „több szellemi kapcsolata van a festménnyel”, mint a *Paradicsom* énekeivel. Benedetto Croce, „La scena finale del *Faust*”. In: Benedetto Croce, *Nuovi saggi sul Goethe*, Laterza, Bari 1934. 54.

esetben a nagy és reprezentatív művek összehasonlító vizsgálatának arra kell irányulnia, hogy megértsük, hogy az egyik és a másik milyen helyet foglal el, és milyen szerepet játszik, az adott kulturális rendszerben. Lényegében tehát *a saját rendszerükön belül elfoglalt helyüket és szerepüket* kell összehasonlítanunk.

Mint említettem, a magam részéről mindkét utat járhatónak tartom, vagyis ma sem tartom elvetendőnek a kulturális alkotások “evolucionista” vagy “historicista” tanulmányozását, illetve diakronikus szinten való összehasonlítását. Például azt hiszem, hogy a nagy irodalmi művek, minden olyan sajátosságukon túl, mely esztétikailag jellemzi őket, egyúttal „felfedezések” a létezés valamely aspektusával kapcsolatban, s ezek a felfedezések akkumulálódnak a történelemben. Az *Isteni színjáték* felfedezett valamit az emberről, s része annak, amit a személy, sőt „egyenesen a modern személyiség történetének” nevezhetünk. Mivel ugyanez elmondható a *Faust*-ról, a két művet össze lehet – „historicista” módon – úgy is hasonlítani, mint ennek a történetnek két állomását.

A most bemutatandó vizsgálódás során azonban egyfajta “strukturalista” megközelítést fogok alkalmazni, s az *Isteni színjáték*-ot és a *Faus*-tot annak a hipotézisnek az alapján hasonlítom össze, hogy a *Faust* a maga történeti és kulturális kontextusában ahhoz hasonló helyet foglal el, mint amelyet az *Isteni színjáték* foglal el a maga rendszerében. Ehhez önként adódik az a kiindulópont, hogy mindkét mű rendkívül sokrétű gondolati tartalmat hordoz, magába sűríti egy világtörténeti korszak legfőbb filozófiai, vallási és tudományos eszméit, és mind tartalmában, mind formájában kifejezi – legalábbis azzal az igénnyel lép fel, hogy kifejezze – az adott kor világképének alapjait. „Kifejezni saját korát”: ez mind Dante, mind Goethe számára sokkal többet jelent: azt, hogy az egész emberiség sorsát mutatják be, mégpedig egy reprezentatív személy útjának az ábrázolásával. Mindkét mű magyarázatának, értelmezésének és értékelésének alapkérdése tehát az, hogy hogyan oldják meg a művészi forma és a gondolati-fogalmi tartalom, a költészet és a filozófia viszonyának problémáját.

Ennek esztétikai aspektusát – vagyis azt, hogy hogyan válik az egyik és a másik esetben a filozófia költészetté – itt nem tárgyalhatjuk.

A probléma ehelyütt irodalomtörténeti és filozófiatörténeti kérdésként merül fel. Vajon mi a viszony az *Isteni színjáték* és a középkori filozófia között? Vajon mi a viszony a *Faust* és a felvilágosodás, illetve a *Faust* és a klasszikus német filozófia között?

Kiinduló hipotézisünk szerint *a két mű saját korához való viszonya analóg egymással*, és éppen ez magyarázza rokonságukat. Ez utóbbi állítás korántsem magától értetődő. A Dante-kutatás évszázados hagyománya szerint az *Isteni színjáték* filozófiai alapja a tomizmus. Az utóbbi évszázad német filozófusai pedig, köztük Simmel, Rickert és Cassirer, a *Faust*-ról írva elsősorban a Goethe és Kant közötti összefüggést hangsúlyozták. (Ez jellemezte például az 1932-es Goethe-centenárium idején megjelent tanulmányok többségét.) De ha eltekintünk attól, hogy mindkét költő valóban *up to date* volt, és mindkettőre hatott saját korának valamely nagy gondolkodója, vajon milyen rokonságot teremthet köztük egyikük tomizmusa, illetve másikuk kantianizmusa?

Mindkét jellemzés rendkívül egyoldalú. Dante esetében a kutatás ezen régen túllépett, s Bruno Nardi és mások munkáira támaszkodva bebizonyította, hogy a költő nem egyik vagy másik filozófusnak vagy teológusnak, és nem egyik vagy másik gondolkodói iskolának volt a követője, hanem Tamás arisztotelizmusától és a latin averroisták racionalizmusától kezdve az újplatonikusokon át a misztikus irányzatokig a középkor minden nagy áramlatát szintetizálta. Ez egyébként az olvasók számára eleve evidens, hiszen a költőnek az a szándéka, hogy a különböző gondolatrendszereket összebékítse, a szöveg felszínén közvetlenül, tematikus formában is megjelenik. Elég a bölcsek seregére emlékeztetnünk, akiket a nap egében Tamás és Bonaventura – egymást is dicsérve – név szerint mutat be az utazónak (*Paradicsom*, X, 94-138; XII, 127-141).

Goethe esetében hasonló módon megalapozottan lehet amellett érvelni, hogy hosszú pályája során sohasem vált kizárólag ennek vagy annak a filozófiának a hívévé, hanem – mint talán leghatározottabban Lukács György¹⁴ mutatott rá – lépést tartott a klasszikus német filozófia egészének fejlődésével, melynek minden fordulata az ő életében játszódott le. Elképzelései összhangban voltak Kant esztétikai és természetfilozófiai elveivel, ahogyan *Az ítélőerő kritikájá*-ból megismerhette őket. Nem kevesebb rokonszenvvel fogadta a fiatal Schelling természetfilozófiáját. Történeti szemléletmódja pedig közeli párhuzamot mutatott a történeti dialektikának azzal a felfogásával, melyet a jénai csata ágyúdörgése közepette befejezett, és éppen a *Faust* első részével egy időben megjelenő monumentális hegeli mű, *A szellem fenomenológiája* fejtett ki.

De nem is lehetett másként sem Dante, sem Goethe esetében. Különben fel sem vethetnénk, hogy az *Isteni színjáték* és a *Faust*, lévén egy-egy korszak gondolati szintézisei, analóg helyet foglalnak el a maguk korának kultúrájában. Helyi értékük azért azonos egy adott rendszerhez képest, mert egyaránt magukba olvasztották a korszak legfőbb gondolati tendenciáit. De lehetséges-e egyáltalán annyiféle filozófiát – egyik esetben arisztotelizmust, újplatonizmust, tomizmust, joachimizmust és averroizmust; a másik esetben kantianizmust, panteizmust, schellingi azonosságfilozófiát és hegeli dialektikát – egy és ugyanazon keretben, egy és ugyanazon műben egyesíteni? Ha absztrakt gondolati keretre, egy összefoglaló filozófiai rendszerre gondolunk, akkor nem lehetséges, mert az egyes filozófiák közötti ellentmondások létre sem engedik jönni az egységet. *A különböző filozófiák egyesítése csakis esztétikai formában lehetséges.* És pontosan ez volt az *Isteni színjáték* és a *Faust* megírásával elvégzendő feladat: esztétikai formában egységbe hozni a kor egészét reprezentáló tendenciákat.

Mindezt hadd mondjam ki ezúttal egy általános filozófiai tétel erejével, és hadd hagyjam más alkalomra az érvelést és bizonyítást.

¹⁴ Lukács György, „Goethe: Faust”. In: Lukács György, *Világirodalom I-II*. Gondolat Kiadó, Budapest 1969. I. 86.

Most pedig vizsgáljuk meg, hogy hogyan függ össze az esztétikai formában létrehozandó szintézis feladata a megvalósítás módjával. Más szóval: hogyan függ össze a feladat azzal, hogy mind Dante, mind Goethe úgy döntött, hogy az emberi nem általános problematikáját egy reprezentatív személy sorsában konkretizálják?

Sematikusan fogalmazva ez mindkét esetben azt jelenti, hogy a nemet elméletileg a kollektív vagy az általános szubjektivitás alakjával ruházzák fel, melyet aztán művük főhősének megalkotásával egyéniesítenek.

Az a gondolat, hogy egy ember önmagában képviselheti az emberi nemet, természetesen messzire nyúlik vissza, hiszen ennek alapja megvan Krisztus képében. Ez a modell felismerhető a szereplő Dantében is, mint individuális személyben, aki az összesség nevében járja be a túlvilágot. A kollektív szubjektum azonban több ennél. Nem egyszerűen az összes többi egyén nevében és érdekében cselekvő individuális személy, hanem az individuumok sokasága, amely mint sokaság, egyedi arculatot ölt, s egyetlen személyként cselekszik. Legérzékletesebb példája ennek a lelkek sokaságából kirajzolódó Sas képe a Jupiter egében, amely egyénként szólal meg, és megszólalván „*minket és mienket értett*”, „*mikor az ént és az enyémet mondta*”:

ch'io vidi e anche udi' parlar lo rostro,
e sonar ne la voce e „io” e „mio”,
quand'era nel concetto e „noi” e „nostro”.¹⁵

(*Paradicsom*, XIX., 10-12)

Rendkívüli figyelemre méltó, hogy Dante hogyan és milyen tudatossággal használja itt az egyes szám első személyű és a többes szám első személyű névmásokat. A 11. sor és a 12. sor egyes szám első személyű és többes szám első személyű személyes névmásai referenciálisan

¹⁵ Mert láttam s hallám csörét nyitni, mintha
beszélne – *s minket és mienket értett*,
mikor az *ént* és az *enyémet* mondta.

azonosak, amit az is megerősít, hogy az egyes és többes számú birtokos névmások hasonlóképpen felcserélhetők. Ez mintegy grammatikai jele a sok-sok egyedi szubjektum és a kollektív szubjektum egybeolvadásának. A Sas „én”-je nem más, mint a sokaság „mi”-je.

A modern filozófia nyelvén ezt „holizmusnak” neveznénk. Dante, legalábbis az itt leírt esetben, „a totalitás álláspontját” fejezi ki. Ennek, ahogyan Az *egyeduralom*-ban látjuk, egyaránt van politikai filozófiai és lélekfilozófiai aspektusa. Úgy tűnik, a lélekfilozófiai aspektus az elsődleges, hiszen az egész koncepció alapját a „potenciális értelem” arisztotelészi fogalma, illetve e fogalom averroészi értelmezése képviseli, melyet az arab filozófus Arisztotelész *De animá*-ját kommentálva dolgozott ki. Averroës, legalábbis egy-két kijelentése szerint, úgy vélte, hogy a „cselekvő értelemmel” („intellectus agens”) szembeállított „potenciális” vagy „anyagi értelem” „valamennyi ember számára egyetlen” („unicus omnibus hominibus”). Ez a monopszichizmus tétele, melyet aztán az 1260 és 1270 körül Párizsban tanító radikális arisztotelianusok, az un. „latin averroisták” (köztük Boethius de Dacia és Brabanti Siger) tettek magukévá, s melyet Tempier püspök a híres 1277-es párizsi határozatban sok más tétel mellett elítélt.¹⁶ Anélkül, hogy belemerülnék ennek a fogalomnak az értelmezésébe, arra emlékeztetnek, hogy „a *potencionális értelem* révén felfogó létet” Dante az ember kizárólagos jellemzőjének tekinti (mely mind az állatoktól, mind az angyaloktól megkülönböztet minket). Ezt írja: „És minthogy ez a képesség egy ember vagy az emberek valamely fent említett részleges közössége révén nem érvényesülhet teljesen, kell, hogy az emberi nemnek meglegyen az a sokasága, amelynek révén egész képessége valóra válhat. Aminthogy kell, hogy a létrejövő dolgokban is meglegyen a sokaság ahhoz, hogy a kezdeti anyag egész képessége cselekvő aktussá legyen, különben csak az aktustól elválasztott képesség maradna; ami pedig lehetetlenség. Ezen a véleményen volt Averroës a lélekről szóló

¹⁶ Étienne Tempier párizsi püspök által Elítélt tételek 1277 (Rédl Károly fordítása). *Magyar Filozófiai Szemle*, 1984/3-4. 474-493.

kommentárjában.”¹⁷ Fel kell tehát tennünk – mondja még Dante –, hogy „van az emberi egyetemességnek valamely olyan saját tevékenysége, amelyre az egyetemesség egész sokaságában rendeltetett”.¹⁸ Más szóval, van szerinte olyan tevékenység, amelynek a szubjektuma az egyetemesség.

Nehéz állást foglalni abban a sokat vitatott kérdésben, hogy Dante mennyire volt „averroista”. Szoros értelemben véve nem volt az, mint ahogyan joachimista sem volt, bár a kalábriai apátot, aki „jós lelkével a jövőbe látott” („di spirito profetico dotato”, *Paradicsó*, XII, 141), szintén a paradicsomban helyezi el Bonaventura oldalán. Mindenesetre fontos adat, hogy az arab filozófus az előbbi hivatkozáson túl az *Isteni színjáték*-ban is feltűnik (*Pokol*, IV, 144) azoknak a nagy bölcselőknek a családjában („tra filosofica famiglia”, *Pokol*, IV, 132.), akiknek túlvilági helye a pokol tornácán van egy „nemes kastélyban” (*Pokol*, IV, 106.). Brabanti Sigerrel viszont – Averroës keresztény követőjével, aki az 1277-es ítélet egyik legfőbb céltáblája volt – nem máshol találkozunk, mint a paradicsomban:

Ez, kiről szemed énrám visszaváltod,
oly lélek fénye, ki mély bölcséletben
járva a földön, csak a sírra várt ott.
Sigieri örök lángja lobog ebben,
Szalma-utcában kinek egykor ajkán
sok gyűlöletes igazság kirebbent.
(*Paradicsom*, X.. 133-138.)¹⁹

¹⁷ Az *egyeduralom*, I. iii. In: *DÖM*, 406.

¹⁸ I. m. I. iii. In: *DÖM*, 405.

¹⁹ Questi onde a me ritorna il tuo riguardo,
è 'l lume d'uno spirto che 'n pensieri
gravi a morir li parve venir tardo:
essa è la luce eterna di Sigieri,
che, leggendo nel Vico de li Strami,
sillogizzò invidiosi veri.

De Siger, azaz Sigieri, az üldözött filozófus, nemcsak a paradicsomban van jelen. Sorsa, miképpen Dante egy ritkán idézett szonettje bizonyítja, különösen érdekelte a költőt:

Mastro Sighier non andò guari lieto:

a ghiado il fe' morire a gran dolore

nella corte di Roma, ad Orbivieto.

(*Il fiore*, XCII. 9-11.)²⁰

Mindezek az utalások mostani vizsgáldásunk szempontjából azért fontosak, mert az *Isteni színjáték* egyik alapproblémáját, mely összefügg a költemény célkitűzésével, összekötik a kor filozófiájával. Feltűnő ugyanis az analógia a Sas, a potenciális értelemmel felruházott emberi egyetemesség, és a cselekvő szubjektumként elgondolt emberi egyetemesség között.

Ám az „averroizmus” címkéjét általánosabb értelemben, mintegy típusfogalomként is használhatjuk mindazoknak a nézeteknek a megjelölésére, melyek *ontológiai realitást* és ismeretelméleti elsőbbséget tulajdonítanak az összességnek az egyénnel és az egésznek a résszel szemben. Például, jó pár évszázaddal később, Herder „averroistának” bélyegezte Kantot,²¹ mert úgy vélte, hogy a történelem célja a potenciális emberi képességek teljes kifejlődése, és ez a cél csak az emberi *nem*, a *Geschlecht* vagy a *Gattung*, nem pedig az egyén szintjén válhat valóra. Kant egyik fontos tétele valóban az, hogy "az emberben az észhasználatot célzó természeti adottságok csupán a nemben fejlődhetnek ki teljesen, nem

²⁰ „Siger mester nem örült sokáig. Nagy fájdalmára megölettem kard által Róma udvarában, Orvietóban”. (Continuit és sok más dantistát követve felteszem, hogy a *Fiori* Dante műve.)

²¹ Hiszen, véli Herder, csak az individuum a reális létező: "aki azt mondaná, hogy nem az egyes ember nevelkedik föl, hanem az emberiség, az számomra érthetetlenül beszélne, mert a nem [Geschlecht und Gattung] csak általános fogalom. (Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In: J. G. Herder, *Zur Philosophie der Geschichte*. Aufbau Verlag, Berlin 1952. II. 212.) Hozzáteszem, néha Herder pozitíve is használta az „avverroista” jelzőt: "Ha Averroës azt hitte, hogy az egész emberi nemnek csak egy lelke van, melyben minden individuum a maga módján, hol tevékenyen, hol szenvedőleg, osztozik, akkor ezt a költői nézetet a korszellemre alkalmaznám." (Herder, "Levelek a humanitás előmozdítására". In: Herder, *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról és más írások*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest 1978. Imre Katalin és Rozsnyai Ervin fordítása. 363.)

pedig az individuumban".²² Ez eléggé averroista színezetű kijelentés. Herdernek tehát igaza volt. De csak bizonyos mértékig, hiszen hozzá kellett volna tennie, hogy a középkori arab gondolkodó és a königsbergi filozófus tanítása között mindenképpen elvi különbséget jelent az a tény, hogy az utóbbi *historizálta* a maga tételét, és történetfilozófiai fogalmakban fogalmazta meg.

Az egyén és a nem közötti viszony értelmezésében a német klasszika nagy filozófusai és költői ezen a Kant által kijelölt történelemfilozófiai nyomvonalon haladtak tovább, mégpedig lényegében egymással párhuzamosan. Mindenekelőtt a korszak filozófiai és költői főművéről, a *Faust*-ról és *A szellem fenomenológiájá*-ról mondhatjuk, hogy párhuzamosak, hiszen hasonlóságukat már csak külsődleges okokból is téves lenne azzal magyaráznunk, hogy Goethe mintegy költői formába öntötte volna Hegel absztrakt filozófiai elemzéseit. Egyébként annak a banális ténynek a fényében, hogy Hegel olvasta az 1790-es *Faust*-törredéket, Goethe viszont nem olvashatta *A szellem fenomenológiájá*-t, egy fokkal még mindig plauzibilisebb lenne a költőnek a filozófusra gyakorolt hatását feltételezni, mint megfordítva. Persze ebben az esetben is sokkal fontosabb a két mű közötti szellemi párhuzam, mintsem az, hogy hatott-e, és miben hatott, az egyik szerző a másikra.

A szellem fenomenológiája annak a tapasztalatnak az elemzése, melyet a tudat – egyéni és általános tudatként – önmagáról szerez, miközben az egyén fejlődésében az érzéki észleléstől eljut a fogalmi gondolkodásig, a történelemben pedig felemelkedik a primitív kezdetektől a modern kor legmagasabb szellemi formáiig. A két aspektust, az egyéni és általánost, az köti össze, hogy a tudat fejlődése az egyénben rövidített formában az emberiség történetét ismétli meg. Ezt a fenomenológiai utat jár be Faust, ahogyan Mefisztó közvetítésével megtapasztalja az emberi lét lehetőségeit, és megkísérli meghódítani az emberiség legmagasabb erőit és képességeit. Számára az egyén önmegvalósítása nem más, mint

²² Kant, "Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből". In: Kant, *A vallás a pusztán ész határain belül és más írások*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest 1974. 63.

felemelkedni az emberiséghez, és elérni az *emberiség csúcsait*: „Mi vagyok hát, ha nem lehet szabad / az emberiség csúcsát elérnem?” („Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist, der Menschheit Krone zu erringen?“)

Talán kockázatos Faust eme aspirációjával kapcsolatban túl nagy jelentőséget tulajdonítani annak, hogy a szöveg egy-egy helyén milyen jelzőket használ a szerző. Mindenesetre feltűnő, hogy már az „Éjszaka” című bevezető jelentben – igaz ironikus felhanggal – a megidézett *Szellem* „Übermenschnek” nevezi Faustot: „Emberfeletti ember, miért vacogsz tehát?” („Da bin ich! – Welch erbärmlich Grauen / Fasst Übermenschen dich!”) Amire Faust törekszik, az hegeli nyelven úgy fogalmazható meg, hogy „általános egyénné” kíván válni. Hegel gyakran nevezte „általános egyénné” a történelemben megjelenő szellemet, ahogyan különféle alakzatokban egy magasabb rendű szubjektum szerepét tölti be.²³ Szinte lehetetlen, hogy ez a fenomenológiai, mondhatni „averroeszi” viszony, mely Faustot mint egyént az emberi nemhez fűzi, és „általános egyénné” formálja, ne fejeződjön ki olyan nyelvi formákban, mint amilyenekre az *Isteni színjáték*-ban láttunk példát. A *Faust* alábbi helyén – éppúgy, mint a már korábban idézett dantei helyeken – egyszerre van a személyes névmásnak egy közvetlenül egyedi és egy kollektív referenciája:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst geniessen,
Mit meinem Geist das Höchste' und tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen haufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
und wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.²⁴

²³ Hegel, *Előadások a világtörténet filozófiájáról*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1976. 40.

²⁴ Lelkem, mely a tudásszomjból kilábol, / ne zárkózzék el többé semmi jajtól, / s mit az emberiség még várhat e világon, / bensőmben mind, mind visszhangozzam attól, / értelmem járjon mélyben és magasban, / javát, baját

„Mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern” (Sárközi György fordításában: “Tulajdon énem így énjévé többszörözni”): íme, ez az a pont, ahol maga az emberiség ölti egy „általános én” formáját. Az egyes „Én” általános „Én”-né bővül, ami megfordítva azt jelenti, hogy magába fogadja az általános „Én” tapasztalatait.

A modern európai embert gyakran nevezik Spengler óta fausti embernek. Bizonyos, hogy ezt a figurát sokkal több dolog választja el *Az isteni színjáték* főszereplőjétől, mint amennyi összeköti vele. De nincs-e a figurának előfutára a költemény egy másik szereplőjében? Nyilvánvaló, hogy igenlő válasz esetén erre a szerepre Odüsszeusz a legfőbb jelölt. Nem itt a helye, hogy újra felvegyük az Odüsszeusz alakja körüli végtelen interpretációs vitának a szálait. Annyit azonban meg kell jegyezni, hogy bár rengeteget írtak e kérdésről, még nem mondtak el mindent.²⁵ Az újabb szövegkiadásoknak és a szövegek figyelmes olvasásának köszönhetően ma már elég sokat lehet tudni arról, hogy (többek közt Guido Cavalcanti közvetítésével) hogyan kapcsolódik Dante gondolkodása a XIII. század második felének filozófiai vitáihoz és olyan nagy filozófusaihoz, mint Boethius de Dacia és Brabanti Siger, akikről mint „latin averroistákról” már szó volt. E kapcsolatok fényében nemcsak Bruno Nardinak az a kijelentése sorolható az érvényes interpretációk közé, hogy Odüsszeusz alakjában Dante „felfedezte a felfedezőt”,²⁶ hanem Maria Cortinak az az olvasata is, hogy Odüsszeusz nemcsak a „földrajzi felfedezőnek”, hanem a tágabb értelemben vett tudományos

keblembe átitassam / s így az emberiség énjét énemmel élve, / hulljak végül vele a semmiségbe. (Jékely Zoltán fordítása). Ld. Az 1. lábjegyzetet.

²⁵ Magyar szerzők és kollegák részéről is több fontos hozzájárulás született ehhez a vitához. Amit az Odüsszeusz-figura jelentéséről jelenleg el tudok mondani, az Hoffmannak Bélával írt közös cikkünkben olvasható: Hoffmann Béla – Kelemen János, *Pokol XXVI*. In: *Quaderni Danteschi*. 2/2008. Anno 3. N. 4. 13-79.

²⁶ Bruno Nardi, “La tragedia d’Ulisse”. In, Bruno Nardi, *Dante e la cultura medievale*. Laterza, Bari 1942. 99.

kutatás úttörőjének, a gondolkodás hősének a prototípusa, a XIII. század értelmiségeinek a képmása.²⁷

Mindig is sok fejtörést okoztak a *Paradicsom* Sigieri-epizódjának azok a korábban idézett sorai, hogy „mély bölcséletben járva a földön, csak a sírra várt ott” (“che ’n pensieri gravi a morir li parve venir tardo”, *Paradicsom*, X, 133-138). Maria Corti rámutatott, hogy a filozófus *De anima intellectiva* című, befejezetlen könyve ennél a mondatnál szakad félbe: „cum vivere sine litteris mors sit et vilis hominis sepultura”.²⁸ Sigert megfosztották az írás és olvasás, vagyis az intellektuális élet lehetőségétől, ezért élete olyan volt, mint a halál és a sír. Ez visszhangzik a *Paradicsom* előbbi soraiban. De a *Vendégség*-ben is hasonlókat olvashatunk: „[...] ha élni az ember számára azt jelenti, hogy létezni, az ész használatától eltérni pedig egyenlő a létezésről való lemondással, s így a halállal.” („Dunque, se ’l vivere è l’essere [dei viventi e vivere ne l’uomo è ragione usare, ragione usare è l’essere] de l’ uomo, e così da quello uso partire è partire da essere, e così è essere morto.” *Convivio*, IV, vii, 12.).²⁹

Dante üzenete tehát nemcsak az, hogy a vezető nélküli ész halálba visz, ahogyan Odüsszeusz bukása bizonyítja. Amikor a Sigieri-epizódban közvetlenül, az Odüsszeusz-epizódban pedig közvetve felidézi a filozófus alakját, azt is üzeni, hogy lemondani az ész használatáról annyi, mint meghalni. A XIII. századi értelmiségeinek így megrajzolt képétől kétségtelenül vezetnek szálak a fausti emberhez.

²⁷ Maria Corti, „La ’favola’ di Ulisse: invenzione dantesca?” In: Maria Corti, *Percorsi dell’invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*. Einaudi, Torino 1993. 128.

²⁸ Idézi Maria Corti, „Tre versioni dell’aristotelismo radicale nella *Commedia*”. In: Marisa Corti, *Dante a un nuovo crocevia*. Le Lettere, Firenze 1982. 101.

²⁹ A fiatal Dante közvetlen környezetében élénken jelen volt ez a sigieri gondolat, mint Boccaccio Cavalcantiról szóló novella tanúsítja. A novella csattanója, melyet Betto Brunelleschi uram szájából hallunk, az, hogy a tanulatlan és buta emberek olyanok, mint a halottak. „Magatok vagytok oktalanok, ha nem értettétek meg [...]: eme sírok a halottak házai, mivelhogy ezekben nyugosznak és lakoznak a halottak, s mikor ő azt mondja, hogy ez a mi otthonunk, azt akarja mondani, hogy mi és a többiek buták és tanulatlanok vagyunk hozzá képest és a többi tudós emberhez képest; és rosszabbak vagyunk a halottaknál, és ennél fogva, ha itt vagyunk, otthon vagyunk.” (Gli smemorati siete voi, se voi non l’avete inteso. Egli ci ha detta onestamente in poche parole la maggior villania del mondo; per ciò che, se voi riguardate bene, queste arche sono le case de’morti, per ciò che in esse si pongono e dimorano i morti; le quali egli dice che sono nostra casa, a dimostrarci che noi e gli altri uomini idioti e non litterati siamo, a comparazion di lui e degli altri uomini scienziati, peggio che uomini morti, e per ciò, qui essendo, noi siamo a casa nostra.”) *Dekameron*, Hatodik nap. Kilencedik novella. Boccaccio, *Dekameron* (Révay József fordítása). Európa, Budapest 1963. II. 31.

Melléklet:



LA « MATER GLORIOSA »,
LA « MAGNA PECCATRIX » E LE « POENITENTES »

PIRELLA GÖTTSCHE LOWE